

Thèse de doctorat de l'Université Paris 8

**La déconstruction du corps et des
sexualités dans les performances
artistiques en France de 1970 à 2000**
Vers une prise en compte de la notion de genre.

direction Claude Amey

présentée par

Norman Férey

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Paris 8

Spécialité **Arts du Spectacle** - École doctorale **Esthétique, sciences et technologies
des Arts** Équipe de recherche **Scène et savoir (EA1573)**

soutenue le 24 janvier 2014 devant le jury composé de :

Claude AMEY, Professeur des universités, Paris 8, Directeur

Marie-Hélène BOURCIER, Maître de conférences, Lille 3, Rapporteur

Olivier NEVEUX, Professeur des universités, Lyon 2, Rapporteur

Jean-Marc LACHAUD, Professeur des universités, Paris 1, Examineur

RÉSUMÉ

Au cours des années 1990, la notion de genre attachée au contexte culturel des corps s'est difficilement fait une place au sein de la sphère intellectuelle. Cette notion s'est-elle déployée plus facilement dans le champ de la performance ? Dès les années 1970, le corps tient une place contestataire importante dans la création notamment en matière de déconstruction des sexes : c'est le développement de l'art corporel. Plusieurs artistes recherchent dans cette perspective les fondamentaux du corps qui puissent résoudre les problèmes culturels liés à la différence sexuelle. Plus tard, dans les années 1980 la performance perd de son potentiel subversif. Le contexte politique global change et le corps se diffuse largement par les écrans. Deux positions se dessinent pour les artistes français : un intérêt plus prononcé pour l'immatériel que représente le verbe ou une exploitation et une recherche du corps à travers sa diffusion médiatique et technologique. Dans un cas comme dans l'autre le rapport entre les artistes et les corps « déviants » dont ils s'emparent est loin d'être évident. Les « corps minoritaires » se retrouvent plutôt dans la sphère militante et activiste. Dans les années 1990 l'arrivée de différents tels que la question des signes religieux visibles ou l'augmentation alarmante de l'épidémie de sida, vont finalement jouer pour les performeurs comme un catalyseur à une re-politisation des questions liées à la différence sexuelle et aux phénomènes identitaires. Cette dernière décennie marque donc une émergence de la notion de genre au sein de la sphère artistique même si le lien entre création et militantisme reste toujours problématique et peu actif.

Mots clefs : Genre – Art – Performance – Corps – Féminisme

During the 90s, the concept of gender related to the cultural context of the body hardly had a place in the intellectual sphere. Did this concept spread itself more easily in the field of performance? From the 70s onward and right after the impulse given by 68 movements, the body took an important protest role in the creative process, in particular regarding gender deconstruction: that is the development of body art. Several artists tried through this medium to find a Body fundament which could bring an answer to cultural issues related to sexual differences. Later in the 80s, performance art became less subversive. The global political environment was changing and the body was more visible especially on screens. Two mains positions emerged among French artists: one focused more on words and an immaterial approach and the other using technology and media to explore the body. In both cases, the relationship between the artist and the deviant bodies that they used is far from clear. The "minority bodies" were more to be found in the militant and activist sphere. In the 90s, arguments about topics to do with secularism and the alarming raise of HIV would finally push the performers to reconsider the political dimension of gender and identity questions. Therefore, in this last decade, the concept of gender found its legitimacy in the artistic field even though the relationship between creative process and political activism still seems problematic and not that active.

Key words: Gender – Art – Performance – Body – Feminism

TABLE DES MATIÈRES

A	INTRODUCTION.....	9
A.1	<i>Avant propos</i>	9
A.2	<i>Genèse de la problématique, première réflexion sur le contexte</i>	11
A.3	<i>Ajustements théoriques</i>	13
A.3.1	La performance.....	13
	Du terme général.....	13
	...à son application aux arts	16
A.3.2	Le genre.....	22
A.4	<i>Trois décennies</i>.....	29
A.4.1	L'espace de la libération sexuelle - 1970	30
	De nouveaux horizons et d'une situation politique globale	30
	Questions de sexualités, le féminisme	32
	De l'artistique	35
A.4.2	L'adaptation, l'essoufflement - 1980	38
	La gauche.....	38
	Un féminisme qui s'essouffle	40
	Ruée sur le verbe et tentatives de résistance au corps	42
A.4.3	Une forme de renouveau - 1990	46
	La fin de la politique.....	46
	Une arrivée timide de la question du genre.....	48
	De nouveau le corps et ses territoires	51
B	LES ANNÉES 1970	57
B.1	<i>Le corps, donnée fondamentale</i>	62
B.1.1	Le corps comme outil de mesure.....	62
B.1.1.1	Le corps comme point de départ et rupture.....	63
B.1.1.2	Discontinuité historique et corps essentiel	70
B.1.1.3	Corps-conscience et espace naturel.....	74
B.1.2	L'objet, matière en mouvement	80
B.1.2.1	Du solide... ..	81
B.1.2.2	... au liquide.....	93
	Continuité et discontinuité	95
	Intérieur-extérieur	98
	Affecte, désir et épistémologie féminine.....	101

B.1.3	L'espace psychique	109
B.1.3.1	La question du collectif et l'effacement du « je »	113
B.1.3.2	L'en dehors des catégories de sexe	130
B.2	<i>Le corps falsifié ?</i>	146
B.2.1	Le corps signifiant, construction du désir	152
B.2.2	Le corps technologique.....	159
C	LES ANNÉES 1980	177
C.1	<i>La représentation problématique du corps</i>	190
C.1.1	De la création des femmes... et des hommes	195
C.1.1.1	Lydia Schouten, entre prison et absence.....	198
C.1.1.2	Manon, <i>La Dame au crâne rasé</i>	203
C.1.1.3	Et des hommes.....	211
C.1.2	De la vidéo comme réalité performative	219
Maria Klonaris et Katerina Thomadaki	219	
C.2	<i>Du tout et du n'importe quoi culturel</i>	235
C.2.1	L'investissement rhizomique de Joël Hubaut.....	241
C.2.2	La poésie expérimentale pour parler le corps	257
C.3	<i>Quelques tentatives de réhabilitation du corps</i>	274
C.3.1	Le corps séropositif, Michel Journiac, encore... ..	274
D	LES ANNÉES 1990	289
D.1	<i>Le corps, recomposition fragmentaire</i>	306
D.1.1	Du « corps-étalon » triomphant au corps reconstruit.....	309
D.1.2	Le corps et ses objets partiels	321
D.1.3	Parcours fragmenté	330
D.2	<i>Une hyper réalité et la question du sens</i>	344
D.2.1	Pierrick Sorin, le corps banal	352
D.2.2	Fabrice Hybert, le corps à diffuser	362
D.2.3	Olivier Dollinger, un corps hypertrophié	370
D.3	<i>Des identités, des minorités, enfin...</i>	380
D.3.1	Alberto Sorbelli, l'artiste prostitué	385
D.3.2	Olivier Blanckart, marge et anti-noblesse de l'art	393
D.3.3	Michel Journiac toujours !	398

E CONCLUSION.....	415
<i>E.1 1970, la possibilité d'une contre-culture ?.....</i>	<i>424</i>
<i>E.2 1980, sous culture ou vide culturel ?.....</i>	<i>431</i>
<i>E.3 1990's, subcultures ?.....</i>	<i>436</i>
ANNEXES.....	443
BIBLIOGRAPHIE.....	530
INDEX.....	548
REMERCIEMENTS.....	551

A INTRODUCTION

A.1 Avant propos

Commencer un travail sur la place du corps et des genres dans la performance en France implique *a priori* quelques explications. Il s'agirait, avant d'entrer plus en avant dans la réflexion, de donner au lecteur le minimum de pistes qu'il pourra garder tel un fil d'Ariane tout au long de sa lecture, qui une fois posées, joueront comme des garde-fous, des limites, mais suffisamment élastiques, voire à géométrie variable, afin d'offrir un cadre non rigide qui balisera tout de même notre sujet. Il aura également pour but de ne pas se tromper sur les enjeux de cette recherche, en d'autres mots, d'adopter une posture « sage » et pragmatique au milieu de notions complexes et encore mal comprises en France.

Plusieurs termes au sein même du titre posent problème. D'abord sur les enjeux liés à la problématique générale : pourquoi un choix limité à la France ? Puis sur les notions elles-mêmes : qu'est-ce que le *genre* et surtout qu'est-ce qu'une performance ? Chacune de ces questions pourrait donner lieu à un travail en soi et nous amènera à cette tâche compliquée de « définir », qui ne devra pas dès le début revêtir un caractère trop fixe. Comment pourrait-elle l'être, puisque tout processus de travail doit laisser place au départ à la recherche qui a besoin d'espace pour se déployer ? Et puis comment figer

des notions telles que celle du genre toujours relativement jeune et toujours en mouvement ? Ou bien encore, comment cerner totalement l'indéfinissable, le mot même de performance auquel nous trouverons volontiers des caractéristiques majeures mais n'étant jamais à elles seules limitatives du terme.

En bref, une des premières difficultés qui s'annonce sera d'approcher le contexte historique lié à la problématique, à la fois dans sa globalité mais aussi dans ses spécificités, avec, encore une fois ici, la question de la France. Au sein de cette problématique, chaque notion possède également son caractère historique et ses multiples sens. Genres et performances s'offrent déjà comme des chantiers complexes, des structures polymorphes à l'intérieur desquelles il faudra bien privilégier des axes, mais aussi laisser suffisamment d'ouverture à des termes qui n'en finissent pas de vivre et de se déployer. Deux difficultés majeures donc, la première contextuelle et historique, qui sera développée tout au long de ce mémoire, et la deuxième sur le sens des termes qui constituent le socle de ce travail.

A.2 Genèse de la problématique, première réflexion sur le contexte

Une première interrogation a suscité la naissance de cette recherche. Question naïve s'il en est, mais tellement précieuse puisque moteur et énergie qui se situe à la genèse de ce travail : pourquoi la notion de genre rencontre tant de difficulté à s'épanouir en France ? Remarque au départ infondée, mais qui a pris de l'épaisseur au fur et à mesure. Il est étonnant par exemple de constater que l'année 2007, date de début de ce travail, voit la parution en France du livre de Teresa de Lauretis intitulé *Théorie Queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*¹. Teresa de Lauretis, d'origine italienne, est professeur d'histoire de la conscience à l'université de Santa-Cruz en Californie : titre quelque peu étrange et peu trouvable dans les cursus de l'université française. Elle est à l'origine de plusieurs ouvrages, tel que *Technologies of gender*², qui dès 1987 ont été des piliers indispensables à la recherche sur les genres et pour la Théorie *Queer*. Comment imaginer qu'aucune traduction n'ait été disponible pendant vingt ans mis à part une ou deux contributions à un colloque organisé en France ? Voilà qui peut susciter quelques interrogations, comme *Gender trouble*³ de Judith Butler, autre livre important si ce n'est fondateur, traduit en France dix ans après sa parution aux États-Unis... Les exemples dans ce sens abondent et laissent subsister un doute sur une forme de résistance française consciente face à ce genre de question.

À cet instant arrive une autre question sur la nature même de cette résistance et sur ses origines. Défaut de traduction et absence de domaine de travail dans les universités françaises sur le sujet pourraient laisser présager un simple manque d'intérêt pour la question. Cependant si les questions sur les genres travaillent directement celles sur les identités, articulant races, sexes, origines sociales, mais aussi rapports post-colonialisme, la question aurait pu être centrale dans un pays qui voit en 2007 la création d'un Ministère de l'Identité Nationale. Aurions-nous ici le symptôme d'une Nation qui n'en finit pas de renégocier avec d'anciens démons coloniaux et qui peine à

¹ Teresa de Lauretis, *Théorie Queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, 194 pages

² Teresa de Lauretis, *Technologies of Genders, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987, 151 pages

³ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005, 290 pages.

superposer la notion d'identité-citoyenne à la réalité sociale du terrain, constituante de sa population et de ses spécificités ?

Un autre aspect est également à prendre en compte. Les études sur les genres aux États-Unis se sont nourries pour une partie d'une relecture de plusieurs textes et ouvrages français. D'une part féministes avec entre autres une réappropriation du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir et d'autre part *structuraliste* et *poststructuraliste* produits par un groupe d'auteurs français dans les années 1970 qui a plus tard été rebaptisée *French Theory*. On peut dans une liste non exhaustive citer Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard... Comment, dans ces conditions, concevoir un manque d'intérêt non motivé d'un pays qui a contribué à fournir des outils pour cette recherche ? Interrogation qui peut être mise en demi-teinte par la constitution d'un nombre croissant de penseurs français à partir du début des années 2000 impliqués dans le domaine des études culturelles, en mettant en avant le travail de Marie-Hélène Bourcier qui, pour l'exemple, publie en 2001 *Queers zone*⁴, ouvrage dans lequel elle traite de cette question de la représentation des identités de genre dans une optique *Queer*.

Mais, obligation reste de constater un véritable retard français depuis les années 1990 en matière d'étude sur les genres qui naviguent toujours plus ou moins en milieux hostiles. Et si toutefois les lacunes restent bel et bien présentes en matière d'ouvrages et de traductions, dans le domaine de la pensée française, pour être plus précis, la dernière question qui forme notre problématique se pose comme une évidence : qu'en a-t-il été dans le domaine des arts et notamment dans celui de la performance, lieu privilégié s'il en est, où aurait pu se développer un questionnement sur les genres ?

La problématique peut donc se formuler ainsi au sein d'une étude contextualisée : comment et sous quelles conditions la question des genres a peu à peu vu le jour en France dans le domaine de la performance artistique malgré une réticence et un retard caractérisés dans les autres domaines travaillant également sur le corps ? Et pour cela, nous mettrons en relief le traitement du corps et de ses extensions (le corps, ses prothèses mais aussi la voix...) dans les performances des trente dernières années du XXème siècle.

⁴ Marie-Hélène Bourcier, *Queers zone. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, 247 pages

A.3 Ajustements théoriques

A.3.1 La performance...

Du terme général...

Les premières bases de la problématique posées, il nous faut maintenant, avant d'aller plus loin, envisager la notion de performance et de ce qui est sous-tendu par ce terme. Le premier facteur reste les différentes acceptions du mot qui se place ici comme un point complexe. D'un même terme, il est possible d'extraire plusieurs origines, apportant du coup plusieurs sens en français.

Le terme performance est d'origine anglaise. Il vient de l'ancien français *parformer* qui signifiait accomplir. Ce va-et-vient entre la France et l'Angleterre forme une allégorie de ses différentes acceptions contemporaines dans la langue française : soit un caractère anglosaxon reconnu ou un caractère français qui forment ainsi au moins deux axes de compréhension.

De façon généraliste, une performance dans son utilisation la plus large concerne le résultat chiffrable d'une compétition. *Le Robert* nous donne cette première définition en l'appliquant au départ au domaine sportif, puis en l'élargissant aux domaines de l'automobile et de l'entreprise... Nous avons finalement ici l'essentiel de la compréhension du terme dans son origine française.

Il s'agit alors d'une notion quelque peu galvaudée et qui, comme dans un processus de vulgarisation des mots, a vu son sens s'élargir pour en arriver à définir des concepts différents, symptôme d'une usure productive de la langue. Afin de réussir à cerner l'ensemble du champ sémantique et son application dans différents domaines, il faut se tourner vers le dérivatif anglais du mot qui fonctionne comme un retour et une modification du sens dans son usage, celui-là même de *performatif*.

Développé par les études du linguiste anglais J.L. Austin et de son célèbre ouvrage *Quand dire, c'est faire*⁵, le terme de *performatif* désigne la formation d'énoncés qui constituent simultanément les actes auxquels ils se réfèrent, toujours selon *Le Robert*. Le mot se comprend donc à l'origine dans le domaine de la linguistique et vient caractériser un certain pouvoir des mots à produire de l'action. On a ici comme un renversement de termes où le langage n'est plus simplement *constatatif* d'une action mais vient véritablement la réaliser. À cette définition J. L. Austin donne un cadre assez strict sur les conditions de réalisation d'une phrase performative, somme de variables sur lesquelles nous reviendrons plus loin dans le cadre de la performance.

Nous avons ici, dans cette nouvelle direction, le terreau qui va venir préciser le sens moderne du mot et son utilisation dans les domaines qui vont nous intéresser comme celui des arts ou des *Gender Studies*.

Il y a dans l'idée d'une action performative, puisque c'est l'acte de parler qui va provoquer directement l'action physique d'un corps par exemple, l'idée d'agir immédiatement sur la réalité. Même si J. L. Austin pose des limites à la parole performative, comme celle d'une forme de consensus qui permet à la parole de bénéficier d'une forme d'accord et ainsi de se réaliser en actes, il n'en reste pas moins que l'on retrouve dans cette idée celle de génération spontanée, de ce qui se réalise seul et qui vient travailler la réalité. On retrouve cette idée développée dans l'ouvrage de Judith Butler, *Le Pouvoir des mots, politique du performatif*⁶, dans lequel elle tente de déconstruire le mécanisme qui provoque la reconnaissance immédiate et la présentation physique du sujet lors de l'injonction formulée de se retourner pour héler une personne. Si la parole peut produire directement des actions physiques mesurables alors elle garde avec les mots le potentiel de transformer la réalité et de ce qui est visible.

Voici donc, dans l'application du performatif au domaine de la performance, un trait de caractère qui nous mène vers une nouvelle compréhension. Entendons donc la performance comme pouvant être performative et capable dans une certaine mesure de constituer, en partie grâce à elle, les conditions mêmes de son existence. On passe de l'idée de langage performatif à celle d'action performative. Nous disposons alors d'un

⁵ J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991, 208 pages

⁶ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, 288 pages

retournement tel que si l'énoncé peut constituer simultanément l'acte auquel il se réfère, alors l'acte pour l'acte, mais aussi le travail sur le signifiant, l'objet représenté, dans des circonstances particulières (comme dans une performance artistique par exemple) vient à son tour questionner et travailler le langage. On sent ici la prise d'indépendance circonstancielle des différents termes.

Plus concrètement, dans le champ des études sur les genres, nous pouvons appliquer le mot de performance aux termes homme et femme. Si, à la naissance d'un enfant le praticien annonce aux parents la venue d'un garçon ou d'une fille en se basant sur l'observation des parties génitales alors on peut considérer que l'énoncé ainsi formulé est constatatif. Par contre, si l'on considère les termes de garçon et de fille comme des mots-valises impliquant la masculinité et la féminité qui ne dépendent pas uniquement de la zone sexuelle mais comportent en eux un certain nombre de conduites, de comportements et de positions sociales qui seront par la suite acquis, alors l'énoncé devient performatif et peut se lire comme une injonction à être. Si par la suite l'enfant développe un genre qui n'est ni masculin ni féminin alors son comportement devient performatif et constitue une performance en tant qu'il y a disjonction entre l'énoncé de départ et l'effet attendu.

Sans déborder sur la prochaine notion on peut ici reprendre les mots de Judith Butler sur la performativité des genres qui se traduit par une stylisation genrée du corps et qui vient transformer l'énoncé homme ou femme en un énoncé performatif et non constatatif puisqu'il implique un certain nombre d'actes stylisés :

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. De cette façon, il devient possible de montrer que ce que nous pensons être une propriété 'interne' à nous-même doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés.⁷

Comprenons alors le terme de performance comme ce qui est capable de produire et de réaliser, également comme le caractère de ce qui est performatif et donc capable de subvertir des formes de réalité, en d'autres mots, de créer des écarts producteurs de réel.

⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre*. Le féminisme et la subversion de l'identité, Paris, La Découverte, 2005, p. 36

...à son application aux arts

Fort de ces premières indications sur le terme de performance, la définition n'en reste pas pour autant fixée dans son application au domaine des arts. Qu'englobe-t-on exactement lorsque l'on parle de performances artistiques ? Le terme de performance dans sa notion de *performatif* reste dans notre utilisation un terme assez jeune, d'une origine plutôt anglo-saxonne. La question de l'emploi du terme, pour des partitions artistiques antérieures auxquelles les artistes eux-mêmes ne donnaient pas ce nom, se doit d'être revisitée. Formulé différemment, peut-on véritablement parler de performances artistiques dans un domaine englobé qui va de 1970 à la fin des années 1990 ?

Peu de livres ont été consacrés à l'histoire de la performance, et à en croire le titre de l'ouvrage précieux dans ce domaine de Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*⁸, l'utilisation du terme même de performance semble pouvoir trouver sa justification.

Après être allé plus en avant sur le caractère syncrétique du mot apportant dans une culture française des acceptions de sens anglais, c'est l'histoire même de ce terme dans son utilisation par les artistes qui nous permettra de poser un cadre. De prime abord force est de constater que l'époque du futurisme ne qualifiait pas ses créations de performances. Quels rapports peut-on alors entretenir entre le happening, le travail des actionnistes viennois, les actions de Gina Pane dans les années 1970, le body art, le *live art*, exemples parmi d'autres, et comment le terme de performance peut-il quelques années après, venir supplanter un ensemble de pratiques artistiques semblant posséder chacune leur propre caractère ?

Pour cela différents facteurs peuvent être pris en compte. Au premier plan, une évolution historique dans le monde de l'art. Alors que le terme même n'était pas encore usité afin de nommer telles ou telles pratiques artistiques, il finira par subsumer à partir des années 1990 toute une série de dénominations s'attachant à désigner, pour certaines différents courants artistiques, pour d'autres l'action singulière de quelques artistes.

⁸Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, Coll. L'univers de l'art, 2001, 234 pages

Ensuite, un certain nombre de caractéristiques liées à la performance qui, loin de la fixer dans une définition, laissent la possibilité d'y englober plusieurs autres pratiques dans une sorte de système vivant qui n'a pas dit son dernier mot et qui dispose de cette souplesse qui lui permet de ne pas être encore une catégorie.

C'est en retraçant finalement la genèse de cette pratique artistique que l'on peut mettre en relief un certain nombre de spécificités non limitatives de la performance. Ces précisions par encadrements semblent être la meilleure façon de ne pas figer ce qui ne s'y prête pas.

Si l'on revient sur une continuité historique, ce n'est pas un hasard si Roselee Goldberg donne comme point de départ le Futurisme à son étude sur la performance. Il ne s'agit pas de revenir en détails sur l'histoire du mouvement mais d'entrevoir quels étaient les éléments marquants qui le caractérisaient. L'une des premières manifestations du Futurisme ainsi constitué par un manifeste en 1909, présentait la pièce de Marinetti, *Le Roi Bombance* au théâtre de l'Œuvre, à Paris, comme directement inspirée d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry donnée dans le même théâtre 13 ans plus tôt. Satire d'un système politique, cette pièce connut un retentissement important sur fond de scandale :

Cette pièce ne déclencha pas un scandale moins éclatant que la pataphysique de Jarry. Les foules affluèrent en masse au théâtre pour découvrir comment l'auteur futuriste autoproclamé mettait en pratique les idéaux exposés dans son manifeste.⁹

Voilà qui constitue un événement. À la fois dans un cadre concret, dans ce qu'il provoque comme manifestation impromptue dans un quotidien social et dans son implication politique, préoccupation même de l'œuvre artistique, comme critique du fonctionnement de la *révolution et de la démocratie*¹⁰. On retrouve d'ailleurs cette implication du politique dans l'art au sein même du *Manifeste* comme une idée directrice faite d'appels à la révolte et à la résistance contre l'ancien système *muséifié*. Et l'on peut redonner ici les trois points essentiels donnés comme substance du manifeste par Jean-Pierre A. de Villers :

Le premier est le besoin de rejeter le passé dans sa totalité pour pouvoir faire du neuf ; le second, qu'il faut chercher son inspiration dans la vie moderne, contemporaine ; le

⁹ Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, Coll. L'univers de l'art, 2001, p. 13

¹⁰ *Ibidem*

troisième, que toute rénovation esthétique doit se doubler d'une rénovation morale, politique et sociale.¹¹

Par ces trois lectures du manifeste se dessinent finalement trois caractéristiques fréquentes de la performance artistique. La première propose une rupture franche avec le passé, une sortie du continuum, avec un élément qui constitue l'événement et lui donne une forme d'autonomie : la création d'une autre référence temporelle. On retrouve ensuite l'implication de l'art dans la vie moderne à laquelle on prête toutes les nouvelles innovations technologiques de l'époque, le rapport au mouvement et à la vitesse mais aussi toute l'implication politique confirmée dans le troisième point. La troisième proposition, vient à la fois englober les deux autres et amène la face sombre du Futurisme dans une mauvaise traduction de *La Volonté de puissance*¹². Comme le souligne l'auteur elle traduit un manifeste qui *se veut totalisant*¹³. Il faut travailler sur la réalité et la transformer, ce qui, allié au contexte politique de l'époque, donne une lecture idéologique totalitaire de l'homme surpuissant amenant à des motivations de guerre, comme l'indiquent clairement Marinetti et ses compagnons dans l'alinéa 9 du manifeste :

Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.¹⁴

Cette reprise du passage du manifeste n'est pas innocente car elle se pose comme un exemple de ce qui a été reproché en France dans les années 1970, à tout ce qui pouvait mettre en avant un caractère un peu trop idéologique, par les proclamés *Nouveaux Philosophes*. Mise en garde à part (mais qui nous intéressera plus tard puisque constituant un socle contextuel sur la période des années 1980), il n'en reste pas moins que nous retrouvons ici la marque du performatif, qui comprend une forme de travail et de transformation de la réalité.

Les soirées et interventions futuristes qui s'en suivent confirment les premiers éléments de genèse de la performance, reconnus comme des manifestations où se mêlent totalité

¹¹ Jean-Pierre A. de Villers, *Le premier manifeste du Futurisme*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 21

¹² Thème développé par Nietzsche et repris sous le titre de l'ouvrage posthume *La volonté de puissance*, Gallimard

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme. (traduit par moi)

et simultanément. On a l'idée d'obligation de faire événement, meilleur moyen de captiver le public en le sortant de sa léthargie du quotidien, par des formes que l'on pourrait qualifier de disruptives, devant consumer toute l'énergie ambiante dans une manifestation totale.

Voici les premiers termes possibles de la performance artistique (qui ne se posent ni comme des limites ni comme des obligations) qui naissent avant même que le mot n'existe : rupture de l'espace temps, implication politique et idée d'une forme adventice qui va venir travailler sur la réalité et réclamer son autonomie. On peut également noter que l'exacerbation de l'idée de puissance va également impliquer une présence et un questionnement important recentré sur le corps de l'artiste.

Cette conception artistique engendrée par le Futurisme et qui constitue les prémices de la performance, influence de façon durable le devenir de l'art. Grosso modo c'est l'idée de progrès qui ne sera plus jamais possible. L'idée de rupture avec les techniques dominantes se retrouve dans le courant Dada jusqu'au Surréalisme, ainsi que les idées de simultanément et d'art total avec cet aspect que l'important n'est pas ce qui est devenu mais ce que l'art pourra mettre en devenir.

Dans un second temps la Seconde Guerre Mondiale sonne définitivement le glas de toute idée de progrès et par la suite l'engagement politique des artistes apparaît alors comme une priorité et un acquis. Mais c'est véritablement à partir des années 1970 que la performance se développe et adopte un caractère beaucoup plus conceptuel par ce qui a été qualifié globalement d'art action.

Cette pratique qui ne peut pas être qualifiée de catégorie artistique par son caractère par trop multiple, pourra recevoir la dénomination de performance, de prime abord parce qu'elle est largement acceptée comme telle par les spécialistes et les artistes concernés et, d'autre part, parce qu'elle se glisse sans accroc dans la conception large que nous sommes en train de dessiner. Elle constitue *la matière* que nous utiliserons pour cette étude.

Pour Arnaud Labelle Rojoux, artiste et théoricien de la performance, le corpus qui nous intéresse et qui s'étale sur les trente dernières années du siècle, peut se regrouper en trois phases :

La « phase héroïque » de la performance (de 1977 à 1982 ou 1983), marquée par le refus des conventions et des langages appris ; quelque chose ensuite qui s'apparente à une forme de résistance au système marchand dominant, voire aux institutions, par le réseau « alternatif » international (la suite des années quatre-vingts) et ce qui correspond à « l'ère des substituts » (du début des années quatre-vingt-dix à aujourd'hui).¹⁵

Il indique ensuite que la période des années 1970 antérieure à 1977 regroupe les pratiques de *l'art corporel* qu'il veut différencier de la performance, bien qu'il avoue au sujet de celle-ci que *l'art corporel lui est encore confusément assimilé*.¹⁶ Pour notre part nous réitérerons au moins au départ cette confusion, et tenterons ensuite d'être plus précis. Mais il est intéressant de noter que les deux caractéristiques données par l'artiste se retrouvent en germe dans l'art futuriste, l'idée de rupture, et le refus du système marchand qui était directement indiqué dans le premier manifeste futuriste.

Plus loin, on doit comprendre dans *l'ère des substituts*, une prise en compte par les artistes du matériau contemporain, finalement du contexte technique, économique, comme la société des écrans par exemple. Les glissements et la subversion travaillent directement sur les modes de fonctionnement du contemporain. C'est *la vie comme acte sans double possible autre qu'illusion ou fiction*¹⁷ qui se joue, pour reprendre ses mots.

Si le matériau même de la performance agit sur la vie elle-même on peut faire le lien, comme le conçoit l'auteur d'ailleurs, avec l'art action qui lui-même plaçait et travaillait sur le corps, mis au centre comme objet.

Peu d'évolution finalement depuis les avant-gardes d'antan sauf la principale : le contexte, celui-là même qui transforme le rapport au matériau.

Qu'en est-il alors maintenant de cette impossible définition ? Nous garderons en mémoire l'idée de rupture avec les pratiques dominantes, la contestation d'un certain ordre établi, le rapport contextualisé avec l'époque (dans l'histoire mais aussi les

¹⁵ Arnaud Labelle-Rojoux, « L'ère des substituts ou de l'idiotie face au spectaculaire généralisé », in *Art action 1958-1998*, mémoires du colloque organisé sur le thème de l'art action à Québec du 20 au 25 octobre 1998, Éditions Intervention, 2001, p. 401
Voir également annexe 47

¹⁶ *Ibidem*, p. 403

¹⁷ *Ibidem*, p. 405

technologies, le politique). Nous garderons également le travail sur la réalité, l'invention de nouvelles fictions du corps ou du discours mais aussi nous ne perdrons pas de vue l'idée du performatif comme ce qui tente de travailler sur des failles, créant de l'inédit et qui nous permettra de faire le lien avec le concept des genres comme également performatifs.

Voici donc un contexte plutôt flou mais qui aura le mérite de ne rien verrouiller tout en balisant le chemin par quelques éclairages ; enfin comme nous l'avons indiqué la définition n'est pas aisée, voire impossible, et l'on se rend compte à la lecture de l'ouvrage de Roselee Goldberg que la tentation avorte et résiste à tout enfermement. Elle ne réussit qu'à poser un cadre des plus vagues et donne la performance comme *une technique permissive, aussi flexible qu'ouverte, aux variables infinies et exécutée par des artistes désireux d'outrepasser les limitations de formes d'art plus établies et résolus à soumettre leur art directement au public.*¹⁸ On peut également retenir la proposition de Christophe Kihm dans un article d'*Art press* qui voit dans la performance *un régime singulier de la production artistique dans son rapport à l'exécution d'un acte qui se suffit à lui-même.*¹⁹ De toute évidence, lui-même le dit, la performance n'est pas une catégorie.

¹⁸ Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, Coll. L'univers de l'art, 2001, p.9

¹⁹ Christophe Kihm, « Repères pour une définition », *Artpress*, Paris, N°331, février 2007, p. 51

A.3.2 Le genre

Il nous reste encore pour cette partie à répondre à deux questions : qu'englobe exactement la notion de genre et quel lien peut-on faire entre performance artistique et genre ? Encore une fois c'est l'utilisation et l'origine du terme qui pose problème, et de nouveau, comme pour la performance, on retrouve un écart entre une compréhension du mot dans la langue anglo-saxonne et une autre plus française, voire plus largement, romane.

C'est sûrement sur l'histoire des sexes qu'il nous faut maintenant revenir : en d'autres mots, aborder la grande question de la différence sexuelle. Mais pour s'en tenir à l'étymologie, dans un premier mouvement, il faudrait se demander ce que signifie le mot genre dans notre langage courant, afin d'obtenir la première base qui permettra d'aborder des acceptions plus larges ou plus spécifiques.

Le dictionnaire *Robert*²⁰ de la langue française indique trois grandes orientations : premièrement, *un ensemble d'êtres ou d'objets présentant des caractères communs* (idée générale du groupe, classement d'espèces, catégorie d'œuvres et façon de vivre), deuxièmement, *une catégorie grammaticale* (exprimant le sexe masculin, féminin ou d'une chose), troisièmement, *une façon de se comporter* (expression du style ou l'affection de certaines manières). Globalement le sens revient à la classification et la différence sexuelle n'y est exprimée qu'à l'intérieur d'une classe grammaticale. Si l'on se penche maintenant sur un dictionnaire anglais, on retrouve dans *The Oxford English Reference Dictionary*²¹ le sens du classement grammatical équivalent au français, puis l'ensemble d'êtres ou d'objets présentant des caractères communs. Cependant un troisième sens paraît plus surprenant et vient annoncer l'emprunt du sens anglo-saxon du terme actuel dans la langue française. Le mot *gender* signifie également:

esp. colloq. or euphemism: a person sex or the sex as expressed by social or cultural distinction.²²

²⁰ *Le Robert des noms communs*, édition 2007

²¹ *The Oxford English Reference dictionary*, édition 1995

²² Le sexe d'une personne ou le sexe exprimé dans une distinction social ou culturelle.

Preuve de la mobilité des mots, ce que l'on appelle *Gender studies* en anglais ou les *études sur les genres* en français n'a pas été encore intégré au dictionnaire en 2007. Il s'agit donc bien du mot *gender* qui arrive dans la langue française avec cette idée de différence sexuelle et de son expression. Cette résistance du dictionnaire français à l'acception du sens d'un terme qui nous vient de l'anglais pourrait en dire long, mais il nous faudra constater comme l'indique Teresa de Lauretis que la notion de différence sexuelle, sauf dans la grammaire, est inexistante dans les langues romanes :

De manière tout à fait intéressante, cette proximité de la grammaire et du sexe n'existe pas dans les langues romanes. L'espagnol género, l'italien genere et le français genre ne véhiculent même pas la connotation du genre d'une personne ; c'est le mot 'sexe' qui s'en charge.²³

Le genre au sens anglo-saxon est donc proche de la différence sexuelle, mais il doit y avoir cependant un écart et c'est exactement sur cet écart qu'il faut nous recentrer pour comprendre ce qui est sous-tendu par *genre* au sens emprunté de l'anglais dans son voyage transatlantique et trans-Manche à la fois historique et théorique.

Les études sur les genres débutent aux États-Unis dans la seconde moitié des années 1980 au cœur d'un contexte complexe fait de tensions entre questions politiques et théoriques qui aura pour effet une forme de politisation des savoirs. Du couple « politique et savoir » à la relation entre « pouvoir et savoir » mise en avant par Michel Foucault, il n'y a finalement qu'un pas aisément franchi par les féministes États-Uniennes travaillant et réinterprétant notamment ce que l'on appelle la *French Theory*. Derrière la *French Theory* se regroupe une grande partie des penseurs structuralistes ou poststructuralistes français emmenés dans les années soixante-dix par Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida, pour ne citer qu'eux, dont les textes furent l'objet d'un malentendu productif dans leurs interprétations et leur continuité donnée par les théoriciens américains. Pour prendre l'exemple du corps, l'un des textes les plus largement réinterprétés dans le cadre des études sur le genre reste celui de Michel Foucault, le tome 1 de *l'Histoire de la sexualité*, dans lequel il développe l'idée de *biopouvoir*, concept ensuite repris et réexploité dans *Surveiller et punir* :

L'un des pôles, le premier, semble-t-il, à s'être formé a été centré sur le corps comme machine : son dressage, la majoration de ses aptitudes, l'extorsion de ses forces, la

²³ Teresa de Lauretis, *Théories queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p.43

croissance parallèle de son utilité et de sa docilité, son intégration à des systèmes de contrôle efficaces et économiques, tout cela a été assuré par des procédures de pouvoir qui caractérisent les disciplines : anatomo-politique du corps humain²⁴.

On y perçoit comment le pouvoir s'inscrit dans les corps à travers une prolifération du savoir. Le corps est donc formé, structuré, rendu docile à un modèle dans ce que l'auteur appelle une gestion et une régulation de la vie. Michel Foucault expose une relation entre corps et savoir dans une optique de reproduction des formes et une interprétation du pouvoir comme ce qui traverse les corps et les maîtrise, en tout cas comme quelque chose qui ne se possède pas et qui n'est pas réductible au droit du Prince. Les corps doivent se reproduire comme force de travail et force de reproduction, et pour l'auteur de *L'Histoire de la sexualité*, les formes de luttes, l'organisation de pouvoirs subversifs, doivent se situer sur le corps, telles des failles que Michel Foucault ne cesse d'étudier. Cette interprétation de la diffusion du pouvoir et des possibilités de le mettre en échec peut illustrer le développement des identités et des corps *queer* en articulation avec l'expansion de la notion de *genre* : du sexuellement non-conforme aux comportements différents en passant par l'idée de race et de classe, ce sont les marges sociétales qui s'emparent de cette force de pensée. C'est alors une autre conception qui émerge comme une rupture avec une forme de féminisme traditionnel, que l'on dotera un temps du nom de post-féminisme, mais qui reste une conception féministe qui se développe en marge d'une opposition systématique homme-femme basée sur la seule lutte contre le patriarcat. En marge du corps et des pratiques sexuelles gay se développent des pratiques et des corps *queer* dans une conception plus large de la différence englobant des facteurs culturels qui dépassent de loin la division sexuelle. On a ici les prémisses de l'explosion de la bipolarité homme-femme mais aussi, parce qu'elle est vue comme réarticulation de cette première, du couple hétérosexualité-homosexualité. En somme, une hiérarchie traditionnelle, dont la clef de voute était pour l'instant maintenue sur une dualité des sexes, est déstabilisée par de nouveaux apports tels que la race, l'origine sociale, les pratiques sexuelles et finalement c'est le culturel qui s'insinue dans l'ordre biologique des sexes.

Pour revenir précisément aux genres et poursuivre dans ce contexte historique et théorique, il est nécessaire de se pencher dans un premier temps sur la construction du sexe en Occident afin de reconsidérer dans un deuxième temps la (re)naissance du

²⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Tel : Gallimard, 2002, p. 183

genre. L'étude sur la question menée par Thomas Laqueur²⁵, dans son ouvrage *La fabrique du sexe, essai sur le corps et le genre en Occident*, donne un bon complément à l'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault. On y comprend que la différence homme-femme ne cesse d'osciller dans notre compréhension entre spécificités anatomiques et références culturelles. Dans une perspective historique il donne deux modèles : une conception unisexe qui se pose comme première et l'apparition progressive, vers le XVIIIème siècle, d'un modèle moderne fondé sur deux sexes.

Je découvris de bonne heure que l'oblitération du plaisir féminin des explications médicales de la conception intervint grosso modo au moment même où l'on cessa de comprendre le corps féminin comme un 'moindre mâle' (une version inférieure du corps masculin suivant le modèle unisexe) pour y voir son opposé, incommensurable (le modèle des deux sexes).²⁶

Pour Thomas Laqueur il n'y a pas à proprement parler de limite historique aux deux conceptions du système de compréhension des sexes. Il considère plutôt l'apparition de ces modèles dans un continuum historique où le premier a pu perdurer et coexister avec le second.

La première version donne une prédominance du genre sur le sexe dans une vision antique où les sexes n'étaient pas liés par la reproduction mais par une même anatomie. Ce n'est donc pas véritablement le sexe qui sert d'outil différenciateur de l'homme et de la femme mais plutôt les modèles culturels distribuant des fonctions comme celles, par exemple, du père et de la mère. Dans ce contexte, le contraste ne se trouve pas véritablement dans les limites du corps mais dans un apport culturel premier qui vient du coup lui-même illustrer le corps. Si le corps masculin reste une référence, il n'est finalement pas dans une obligation absolue de faire correspondre le modèle avec le sexe. Le genre est donc vu ici comme un outil différenciateur entre hommes et femmes culturellement construit qui arrive avant le sexe. Cela donne au genre, face au sexe, une possible renégociation au fil du temps que ne permettrait pas le second modèle après l'arrivée de la biologie : une version qui ne donne pas *l'anatomie comme destin*²⁷.

²⁵ Historien à l'université de Californie, Berkeley.

²⁶ Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe, essai sur le corps et le genre en occident*, Paris, Gallimard, 2002, p. 9

²⁷ Freud ayant repris cette formule de Napoléon.

L'apparition des pratiques biologistes redonne au sexe sa place première comme vecteur de différence réifiant ainsi les limites anatomiques et proposant une image fixe et naturalisée du corps. Le genre ne trouve plus à proprement parler de place sauf celle de recouper et de se superposer parfaitement à la différence sexuelle. Mais suivant Thomas Laqueur, la biologie reste productrice d'images qui ne peuvent échapper à la construction culturelle ; elle a donc pour effet de naturaliser les genres dans des limites corporelles justifiant les impératifs sociaux des « rôles » par le corps.

Dans cette perspective le genre n'est pas vraiment mort, il est simplement incorporé dans le sexe. On comprend pourquoi le féminisme des années 1960 articulait la plupart du temps son discours en faveur de la libération des femmes sur la base d'une déconstruction culturelle (*On ne naît pas femme*) dans une dualité éternelle entre hommes et femmes. On a bien deux genres culturellement construits mais prisonniers d'images corporelles fixes et dans lesquels les zones sexuelles sont parfaitement délimités définissant à leur tour un mode de sexualité précis.

Les années 1970 sont fortement marquées par les mouvements de libération des femmes sur lesquelles nous reviendront plus tard. Vers la fin de la décennie, Monique Wittig parmi plusieurs publications écrit *La pensée straight*, article qui comme un détonateur contribue à réorienter l'imagination et la recherche féministe :

Qu'est-ce que la femme ? [...]. Franchement c'est un problème que les lesbiennes n'ont pas, simple changement de perspective, et il serait impropre de dire que les lesbiennes vivent, s'associent, font l'amour avec des femmes car la femme n'a de sens que dans les systèmes de pensées et les systèmes économiques hétérosexuels. Les lesbiennes ne sont pas des femmes.²⁸

Il faut comprendre ici que les organes que sont le vagin et le pénis jouent comme un idéal de parité dans la reproduction de l'hétérosexualité et que, sorti de ce système, le genre n'est plus déterminé par les organes génitaux mais répond à autre chose, à une représentation corporelle qui ne dépend plus du sexe mais de multiples critères comme l'âge, la race, ou même la classe sociale. Finalement le genre excède le nombre de deux et apparaît plutôt comme un jeu social, où, pour reprendre la formule de Judith Butler *entre le sexe et le genre il y a du jeu*. Finalement le genre serait ce qui se construit dans un certain nombre de pratiques réitérées et ce qui peut excéder le sexuel dans une

²⁸ Monique Wittig, « La pensée straight », in *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 76

certaine forme d'écart dans la répétition de ces pratiques. Le genre est donc lié à un jeu de performance où la masculinité et la féminité se répètent au quotidien chez les êtres sans omettre un certain nombre de ratées productrices qui peuvent à leur tour subvertir le genre et en créer de nouveaux.

Se constitue ici une réarticulation du genre dans une visée plus large qui amène à le penser de façon multiple. Le genre n'est plus alors attaché à un sexe, il reste la construction sociale que les individus performant de façon conforme ou non. Du biopouvoir de Michel Foucault aux théoriciennes *queer* on comprend aisément pourquoi la superposition du genre et du sexe a été soulignée dans un système politique de reproduction de l'hétérosexualité, au centre d'une réinterprétation du discours sur le pouvoir. En effet, comme le souligne Beatriz Preciado, dans la revue *Multitudes*, un *mode de sexualité particulier investit des zones sexuelles délimitées engageant, pour le système hétérosexuel, deux genres ; c'est ainsi que des sexualités différentes engageant d'autres zones sexuelles sortent de ce système de genres binaires mettant ainsi en évidence le lien entre politique, pouvoir et hétérosexualité*²⁹.

Qu'en est-il alors maintenant de notre lien entre performance et genre ? Outre le fait que le genre comme le dit Judith Butler est quelque chose qui se performe dans un certain nombre de pratiques réitérées, on comprend qu'une réflexion sur le genre ne peut se faire qu'accompagnée d'une remise en cause d'un système politique précis. Voilà donc une première articulation qui se dessine entre les deux notions, celle de la préoccupation politique. Ensuite, la présence recentrée sur le corps qui peut apparaître comme une particularité de la performance artistique résonne comme un champ important dans l'expression du genre. La rupture avec le quotidien, que nous avons souligné comme une autre caractéristique, se présente également comme terrain privilégié dans ce qui peut permettre d'exprimer une autre forme d'expression du genre. Sortir de la performance quotidienne implique un autre espace de réflexion capable de s'infiltrer dans les failles qui font dérailler la « justement » performance du genre normé. Il nous semble donc que l'espace de la performance artistique reste un endroit idéal où peut se déployer la question des genres.

²⁹ Beatriz Preciado, « Multitude Queer », in *Multitudes*, Paris, Exils, Printemps 2003, p.22

Une chose encore avant de clore ce chapitre. Ce qui peut apparaître entre les performances artistiques et les études sur les genres dans notre présentation, c'est la formidable incohérence historique entre la réalité et les différentes notions employées. Nous aimerions d'abord mettre en avant que rien n'est jamais définitivement enfermable dans une époque et comme le soulignait Thomas Laqueur, alors que la notion de genre semblait totalement avoir perdu cours à partir du XVIIIème avec l'apparition de la biologie, elle n'a finalement jamais complètement disparu dans les pratiques et les interprétations populaires. Il note d'ailleurs à ce sujet des différences historiques dans l'acception des termes, que l'on se place dans un langage véhiculaire ou vernaculaire. Ensuite nous aimerions remarquer que depuis leur création les études sur les genres n'ont jamais cessé de réinterpréter des pratiques et des textes à la lumière de nouveaux outils théoriques dans une forme de réhistorisation, prenant en compte de nouvelles données sur les contextes politiques et culturels. C'est d'ailleurs un peu ici l'enjeu de ce travail, réussir à revisiter le champ artistique que nous avons balisé grâce à ces outils là où la pensée intellectuelle avait jusqu'alors définitivement banni de ses compétences toutes idées sur les genres comme quelque chose qui ne semble pas soluble dans la culture française. Existe-t-il ou a-t-il existé, en dehors des sentiers balisés de la pensée, des espaces de liberté plus grands, terreaux plus propices à la naissance de cette idée de genre ?

A.4 Trois décennies

Notre étude englobe une période de trente ans, des années 1970 à la fin des années 1990. Il sera plus facile pour nous et pour le lecteur de garder ce découpage arbitraire des trois grandes décennies tout en conservant une possibilité de circulation entre les thèmes non fermés sur des chiffres ronds et qui ne représentent pas des sanctuaires figés. Nous gardons bien-sûr en tête le découpage que proposait Arnaud Labelle Rojoux en trois grandes périodes comme par exemple la phase héroïque qui pour l'auteur va de 1977 à 1982, ne respectant pas ainsi le système des décennies. Néanmoins, le travail de contextualisation à la fois politique et culturelle se place lui aussi dans un autre découpage, nous amenant à présenter notre travail sur une base arbitraire des années 1970, 1980 et 1990. Nous envisageons de revisiter à la suite de cette introduction chaque décennie selon trois points de vues : celui du contexte politique global, celui de la question des sexes par le prisme du féminisme et des mouvements activistes des minorités sexuelles et enfin, celui du champ de la performance.

A.4.1 L'espace de la libération sexuelle - 1970

De nouveaux horizons et d'une situation politique globale

Mai 68 apparaît comme un marqueur historique indiquant l'avant et l'après. Dans ces conditions les années 1970 portent en elles tout ce que les événements de Mai ont rendu possible dans la faille béante qu'ils ont laissée, comme un espace en mouvement où toutes les propositions même les plus utopiques pouvaient s'imaginer. Une place à l'utopie donc comme la position de celui qui se dessine volontier hors du système pour le réfléchir ; chose quelque peu étrange maintenant, dans une période qui réclame le plus grand pragmatisme, de tenter d'esquisser le songe d'un moment où alternaient postures idéologiques et contestataires. Tout est structure et toute structure est ce qui oppresse et dont il faut s'affranchir pour échapper aux formes d'asservissement. C'est également l'essor total de la société de consommation, mais c'est encore l'époque où le parti communiste relève ses plus hauts scores tout en affichant une rupture avec les partis gauchistes qui lui reprochent sa complicité avec le système. D'une certaine façon on peut caractériser cette période floue comme se situant entre la naissance du Moi dans le collectif et la reprise de contrôle sur le corps qui apparaît alors comme la seule solution face à un système que l'on qualifie d'autonome, dominant l'homme et ne produisant que des sens-uniques. C'est peut être d'ailleurs toute la contradiction de cette époque qui voit la naissance de l'individu mais qui reste toujours baignée dans un univers théorique matérialiste qui conçoit des classes à l'intérieure desquelles l'individu-sujet n'existe pas dans sa particularité. Au-delà de la révolution des classes, il faut se déconstruire en retrouvant des fondamentaux dans un espace psychique qui est également corporel. En d'autres mots, la pensée étant structurée par le langage, (jusqu'à l'inconscient comme l'indique Lacan) il faut la retrouver dans la chair.

Dans une vision plus large, grosso modo, le contexte politique est complexe, puisqu'entre les revendications des groupuscules de gauche soutenus également par des intellectuels qui s'engagent et la représentation du pouvoir, l'écart est abyssal. Le pouvoir politique se situe plus ou moins dans une continuité. Le départ de Charles de Gaulle marquant la fin d'une certaine forme de monarchie républicaine, fait place à l'élection de Georges Pompidou en 1969 qui symbolise une sorte de retour à l'ordre et

qui donne comme explication à la crise qui suit Mai 68 la conséquence d'une société qui a vu son confort de vie se généraliser. Valéry Giscard d'Estaing promet en 1974 un changement pragmatique qui se traduit par quelques avancées sociales importantes mais qui pose surtout les premières bases de la libéralisation financière du pays. Les idées directement post-soixante-huitarde sont donc assez loin et, pour cause, la représentation politique électorale n'intègre pas vraiment d'acteurs directs des événements de Mai.

Si l'on veut dresser un portrait global des différentes lignes qui s'affrontent, il faut dissocier plusieurs facteurs. D'abord une représentation politique, finalement détachée des événements, qui tente d'adapter le pays aux réalités économiques et qui laisse penser à une non-révolution politique de Mai 68. Ensuite un mouvement sur le terrain qui mêle actions et engagements intellectuels qui va progressivement se scinder en deux mais qui, lui, laisse à penser que si la révolution politique n'a pas eu lieu, l'idéologie de Mai 68 va, pour son compte, bel et bien se déployer.

Les catalyseurs sont au départ une constellation de groupes gauchistes avec le V.L.R. (Vive La Révolution), la LCR (Ligue Communiste Révolutionnaire), la G.P. (la Gauche Prolétarienne), pour ne citer qu'eux. Ils se démarquent complètement des partis de gauche plus traditionnels, les accusant de collaboration. L'affrontement est même quelques fois violent comme lors des bagarres à Argenteuil entre la G.P. et le P.C. le 14 septembre 1969. Les revendications se lisent dans la publication de revues qui se portent bien comme *Vive la révolution* ou *la Cause du peuple* qui sera d'ailleurs dirigée par Jean-Paul Sartre en 1970. Ils sont tous plutôt d'influence Maoïste, Trotskyiste, ou Marxiste, affichant des divergences d'opinion tout en conservant une couleur commune : celle de la lutte des classes et de l'application des thèses matérialistes. La lutte s'organise généralement sur les questions du travail et au sein des milieux ouvriers. Pourtant, en 1970 plusieurs choses vont changer la mise sur la base d'ailleurs de la contradiction portée par le mouvement lui-même dès le début. Dans l'interprétation des événements de Mai 68, en parlant des analyses d'Alain Touraine, Jacques Capdevielle et René Muriaux expliquent par exemple que le mouvement de Mai s'applique mal aux idées de classe ou de conscience ouvrière :

Le mouvement de Mai est aussi une réaction à la contradiction qui opposait les réalités techniques et culturelles en formation et les héritages organisationnels et institutionnels du passé. Les problèmes de la société développée ont fait irruption de manière sauvage, sans théorie, sans parti, sans politique.³⁰

La notion de classe apparaît dans son interprétation historique comme non attachée à l'événement de Mai 68 qui n'entre pas dans une organisation mais se place plutôt en opposition à une ancienne organisation qui comprenait mieux le mécanisme des classes. Enfin, au sein des groupuscules gauchistes et plus particulièrement au sein du V.L.R., une nouvelle question se pose dès 1970, celle de la hiérarchisation à l'intérieur du groupe lui-même. C'est le début d'une nouvelle réflexion qui axe plus ses problématiques sur des questions hors-travail comme celles de la sexualité, des loisirs, du corps etc. Cette distorsion est en partie introduite au sein des mouvements par un nouveau paramètre : les femmes.

Questions de sexualités, le féminisme

L'époque reste colorée par ce que l'on appelle la libération sexuelle. Elle est en fait caractérisée par une prolifération des discours sur le sexe. Mouvement de libération des femmes (M.L.F.) ou front homosexuel d'action révolutionnaire (F.H.A.R.), on recherche partout le sexe qui a été volé.

Historiquement on a plusieurs étapes précédant la création et la diffusion des idées du M.L.F.. Quelques mouvements existent déjà comme le F.M.A., *Féminisme, Marxisme, Action* (et précédemment *Féminin, Masculin, Avenir*), ou le M.D.F d'Yvette Roudy, *Mouvement Démocratique Féminin*, ou bien encore *Les oreilles vertes*. Ces organisations restent des groupes assez minoritaires et éclectiques abordant les problèmes, pour les uns, suivant un axe marxiste ou, pour les autres, plutôt psychanalytique. On peut également situer, au-delà des discussions polémiques au sein des différents mouvements, un événement important comme la date du 26 août 1970 qui marque le début d'une préoccupation qui deviendra une nécessité : la renégociation de la place des femmes dans l'espace social.

³⁰ Jacques Capdevielle et René Mouriaux, *Mai 68, l'entre-deux de la modernité, histoire de trente ans*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1988, p. 208

Alors que des féministes fêtent l'anniversaire du droit de vote des femmes à New-York, neuf femmes dont Christine Delphy et Monique Wittig se réunissent à côté de l'Arc de Triomphe, arborant deux banderoles indiquant pour l'une « Une femme sur deux est un homme » et pour l'autre « Il y a plus inconnu que le soldat inconnu : sa femme ! ». Elles tentent de déposer une couronne dédiée « à la femme du soldat inconnu » non sans difficulté puisqu'elles finissent au poste de police. Cet événement dans son aspect spectaculaire marque une transition importante dans les revendications du moment comme la prise de conscience de la place laissée aux femmes dans la société. Ensuite les choses s'accélérent et le Mouvement de Libération des Femmes commence à exister médiatiquement en tenant sa première réunion qui deviendra bimensuelle à l'école des Beaux-Arts de Paris. Ce mouvement pose les bases de nouvelles perspectives comme celles du désir et de la subjectivité qui délitent et remettent en cause les classes premières du discours révolutionnaire dans lesquelles on se fonde et qui répondent à des nécessités historiques, laissant ainsi les portes ouvertes à d'autres minorités qui peuvent y trouver une cause commune et venir élargir le mouvement aux homosexuels par exemple. La question débattue se résume en somme à savoir ce que cache la classe première qui est celle du prolétariat, et plus encore, se joue l'entrée de la sphère privée dans la sphère publique des luttes qui concernaient avant le travail. C'est ainsi que la cible glisse du patronat vers le patriarcat dans une forme de posture qui tente d'agir avant tout sur le quotidien afin d'opérer des changements plus en phase avec la réalité :

Les pros n'ont pas l'exclusivité des tribunes, ils sont aussi à la base. Mais ceux-là pensent [...] que la révolution n'est pas conditionnée à une magique et soudaine 'sortie du système' ; qu'en agissant sur le vécu, le système subit, de façon moins spectaculaire, des déséquilibres plus révolutionnaires.³¹

La question du féminisme reste pourtant figée dans une forme discursive de matérialisme historique et révolutionnaire, même si au sein même du M.L.F. on observe plusieurs influences et notamment trois courants : celui des féministes révolutionnaires, celui plus intéressé par la psychanalyse et la politique mené par Antoinette Fouque, et enfin un courant ancré dans la lutte des classes. La problématique se pose finalement comme une dialectique entre homme et femme qui confère à l'homme une sorte d'autonomie surpuissante revenant à voir dans l'être physique de celui-ci un oppresseur et un conditionneur de la femme. On peut sans nul doute faire référence à Monique

³¹ Hervé Hamon et Patrick Rotman, *Génération, 2. Les années de poudre*, Paris, Éditions Seuil : Points, collection récit, 1988, p. 235

Wittig qui voit dans la lutte des classes une possibilité d'abolition de celles-ci tout en faisant un parallèle avec les catégories de sexe :

La lutte des classes est précisément ce qui permet de résoudre la contradiction entre deux classes opposées, en ce qu'elle les abolit au moment même où elle les constitue et les révèle en tant que classes. La lutte des classes entre les femmes et les hommes et qui devrait être entreprise par toutes les femmes, est ce qui résout les contradictions entre les sexes et les abolit au même moment où elle les rend compréhensibles. Il faut remarquer que les contradictions relèvent toujours de l'ordre matériel. L'idée qui m'importe ici, c'est qu'avant le conflit (la révolte, la lutte) il n'y a pas de catégories d'opposition mais des catégories de différences.³²

Voilà qui peut poser un décor. Mais on sent tout de même au travers des différentes influences du M.L.F. une rupture avec le matérialisme de base par l'éclatement des classes traditionnelles qui évolue vers une vision de structure plus complexe qui permet la remise en cause des catégories de sexe comme expression matérielle figée.

Le cadre qui se dessine dresse une idée de lutte par les contre-cultures, vision d'un combat au centre d'une toile politique globale dont les protagonistes font eux-mêmes partie en tentant de la subvertir. On remet en question un système politique hétérosexuel et ses aspects normatifs, comme l'annonce les quatre pages du magazine *Tout !* en 1971 consacré au F.H.A.R., défendant le droit à toutes les sexualités, qui titre « Y'en a plein le cul, libre disposition de nos corps. ». La position utopique reste et le marxisme est toujours de rigueur même si, dans la libération sexuelle, la place accordée au désir et à la psychanalyse structuraliste de Lacan, rendent les choses moins facilement superposables. La question du corps et du désir est de plus en plus fortement inspirée des écrits de Michel Foucault, avec par exemple *L'Histoire de la folie à l'âge classique* qui nourrit les thèses gauchistes et exprime le fonctionnement de la gestion et du « dressage » des corps, amenant ainsi vers un questionnement sur la reprise de contrôle de son propre désir hors de toute assignation. En somme, au travers des questions de sexualité, du féminisme, de l'homosexualité, c'est bien la question du corps pris dans un maillage physique et symbolique qui devient centrale et que l'on retrouvera directement dans les arts, nourrie de tous les apports théoriques de l'époque.

³² Monique Wittig, « La catégorie de sexe », in *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 43

De l'artistique...

Dans la sphère artistique, c'est le grand essor de l'art corporel. Après le Dadaïsme et les Nouveaux Réalistes avec Yves Klein, Piero Manzoni ou encore Joseph Beuys ; l'art corporel réécrit des manifestes avec François Pluchart où *le corps est le donné fondamental*³³. C'est bien ce dernier maintenant qui sert de matériau artistique en nourrissant à différents niveaux le travail de Gina Pane sur l'espace psychique féminin et les déterminismes collectifs, celui de Michel Journiac avec une interrogation sur les rituels et sur les déterminismes sociaux qui fondent, entre autres, les catégories de sexe, ou celui de Vito Acconci, Urs Lüthi... Une autre artiste, Orlan, traverse les trois décennies, avec à la fin des années 1970 les symposiums de l'art performance qui se tiennent à Lyon, coorganisés avec Hubert Besacier.

Le début de la décennie 1970 voit la création du magazine *Artitudes* qui devient ensuite *Artitudes international*. Il reste une publication phare de l'art corporel et laisse une trace de la situation des avant-gardes. On y lit la revendication des artistes à ne pas vouloir se laisser enfermer dans une catégorie et un mouvement précis ainsi que l'occupation d'une position subversive face au pouvoir institutionnel. Cette position est largement développée lors de l'organisation de la biennale de Paris, qui se proposait de dresser un état des lieux de la création artistique sous le titre de *La création artistique en France de 1962 à 1972*. Cent quarante artistes décident de ne pas y participer pour des raisons résumées par Gina Pane qui s'oppose à l'effet de réduction de sa pratique et à un enfermement amenant, pour reprendre ses propos, à une forme de censure :

Ils ne connaissaient absolument pas l'œuvre que je souhaitais présenter. Seulement il voulait que je manifeste mon propos artistique sous la dénomination d'une action, d'un geste, d'un comportement. Je leur ai dit que mon travail n'était pas présentable dans ces conditions car mon travail est codifié avec des documents, avec des constats. La même chose pour Journiac et Borgeaud, je crois.³⁴

Plus loin, dans le même numéro d'*Artitudes*, Michel Journiac confirme son opposition et explique ce qu'il y a d'antithétique entre l'exposition préparée en vue de la biennale de Paris et la subversion culturelle par le corps que réclame sa pratique artistique.

³³ Manifeste de l'art corporel in François Pluchart, *L'art corporel*, Paris, Limage éditions, 1983, p. 70

³⁴ Gina Pane [parlant de M. Pacquement, un des organisateurs de la biennale de Paris dans un entretien avec Julio Le Parc, Olivier Mosset, Ben Vautier et Hervé Télémaque], « Censure pour les artistes », *Artitudes*, N° 5, mars 1972, p. 6

L'impératif de partir du corps dans le déroulé de ses actions artistiques supprime toute esthétique liée à une culture dominante et impose un chemin qui va de la chair au verbe et non l'inverse. Selon son raisonnement, cette pratique ne peut être que subversive, et donc non institutionnalisable, car elle se propose de partir de la marginalité dans une sorte de lutte hors-parti. Il expose le sexe comme une variable incontournable mais élargit sa réflexion à des groupes sociaux plus réduits, comme la population arabe, constituant alors une réalité sociale française, et en somme à toutes les minorités qui pourraient sentir dans leur corps la déchirure qu'impose la culture dominante :

Aujourd'hui ils se présentent comme les arabes arrachés à eux-mêmes, enchaînés au code culturel de l'envahisseur. Ils sont les bicots, les ratons, les juifs, les nègres d'une culture qu'ils refusent et vomissent. Ce qu'ils veulent, c'est naître au monde qui les entoure et où l'objet et le mot sont les premières structures du corps. Partir du corps réifié, viande socialisée, objet-conscience se contestant lui-même, aliénation se refusant dans le surgissement de ce NON premier qu'est le sexe.³⁵

Ces propos illustrent le rapport qu'entretiennent les artistes corporels à l'institution et au corps. Le sexe et le corps réifiés se présentent comme les premiers chantiers permettant de retrouver une parole créatrice d'une culture différente. On comprend ici clairement le lien entre la création et les nouvelles données à l'intérieur des classes historiques, où le sexe comme catégorie et plus largement les minorités forment l'énergie vive exprimée également par les femmes du M.L.F.. Chaque artiste l'exploite suivant sa veine, Journiac s'intéresse aux rituels et au sacré, Gina Pane à l'univers psychique féminin en partant toujours du corps, Vito Acconci à l'endurance dans le corps qui dévie l'action et la rend hors de contrôle, Orlan se concentre sur la force symbolique des formes féminines extérieures du corps. En somme, le corps volé dans sa réification culturelle et institutionnelle, est au centre de leurs préoccupations. On a donc une première déconstruction du corps et du sexe pour Gina Pane, Michel Journiac et Orlan qui se cherche hors de l'ordre institutionnel que nous développerons.

Nous avons indiqué un peu avant qu'Arnaud Label Rojoux proposait la première partie de l'âge de la performance en France à partir de 1977 par la très célèbre performance d'Orlan, *Le baiser de l'artiste*. Orlan apparaît lors de la Fiac (Foire internationale d'art contemporain) de 1977 dans un carcan représentant un buste de femme. Il comprend une fente en haut qui permet d'obtenir un baiser de l'artiste en glissant une pièce de cinq

³⁵ Michel Journiac, « De la censure à la révolution culturelle », *Artitudes*, N° 5, mars 1972, p. 7

francs tombant ensuite dans une réserve triangulaire qui symbolise un sexe de femme. Orlan scande au public une invitation à faire fonctionner l'installation au centre de laquelle elle se situe : « approchez ! Approchez ! Cinq francs, cinq francs !! ». ³⁶ Elle réalise ainsi un parallèle entre la vie, l'art et la prostitution en partant du corps de la femme. On retrouve une sorte de rupture dans le propos visée par la performance, où le corps n'est plus une sorte de fondamental à retrouver afin de subvertir le discours socialisateur mais plutôt un corps, et plus particulièrement celui de la femme, comme sursignifié et qui s'inscrit dans une histoire sociale forte. La question n'est plus de savoir comment retrouver le fondamentale mais de savoir que faire avec ce corps libre qui a perdu ses racines et qui continue le long de lignes fragmentées à se présenter comme une somme de mythes attachés à lui. Orlan donne ainsi une image du corps ne parlant que de lui-même, pour lui-même, et dresse de surcroît le corps de la femme dans une forme d'historicité où l'on reconnaît toutes les figures psychanalytiques.

La fin de la décennie qui déborde sur la suivante s'annonce donc comme jouant sur les symboles en les faisant fluctuer sur le corps producteur de lui-même. Les années 1970 en France seront marquées, de l'art corporel à l'art performance, par une interrogation sur la représentation du corps dans sa chair comme discours *de viande à viande* (Michel Journiac) et dans ce qu'il produit et offre comme une première base à l'éclatement des limites corporelles et des catégories de sexe avec, entre autres, trois artistes français majeurs : Michel Journiac, Gina Pane et Orlan.

³⁶ Voir annexe I

A.4.2 L'adaptation, l'essoufflement - 1980

La gauche

La décennie 1980, s'ouvre d'abord sur une fin, celle de plusieurs décennies de gouvernements ancrés à droite. C'est d'ailleurs peut-être ici un premier paradoxe et une première rupture car c'est précisément à ce moment que les gouvernements anglais et américain connaissent des orientations néoconservatrices à travers les personnages de Margaret Thatcher, pour le Royaume-Uni et Ronald Reagan, pour les États-Unis. Ce phénomène n'est pas négligeable, parce qu'il symbolise finalement l'ancrage d'une certaine forme de particularité française qui n'a pas été sans poser sa marque dans l'univers artistique et notamment celui de la performance, nous le verrons plus tard. Schématiquement nous avons la fin du septennat de Valéry Giscard d'Estaing et l'investiture en 1981 de François Mitterrand portant ainsi le parti socialiste et l'union de la gauche au pouvoir.

Le contexte culturel global pourrait balancer, dans ses événements les plus marquants, entre l'apparition du sida qui va modifier globalement le rapport aux corps et à la sexualité, l'invention du minitel et la privatisation de la grande chaîne de télévision publique TF1 qui vont modifier et illustrer durablement notre rapport à la communication et peut-être aussi une modification des politiques culturelles menées par la personne emblématique de Jacq Lang qui nous amènera vers ce que l'on qualifie maintenant de démocratie culturelle. N'oublions pas non plus la formidable poussée dans la sphère intellectuelle des qualifiés Nouveaux Philosophes représentés principalement par les personnes d'André Glucksman et Bernard-Henri Lévy, qui vont marquer cette décennie et venir passablement supplanter les poststructuralistes et déconstructionnistes, représentés eux par Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Jacques Derrida, qui pour l'instant tenaient le devant de la sphère intellectuelle.

Outre les options et orientations prises dans les premiers temps de l'investiture de François Mitterrand, ce qui se passe dans les années 1980 sur le plan économique en France tient finalement d'une sorte de grand paradoxe. On a d'un côté l'apport d'un nombre considérable d'avancées sociales telles que la hausse du SMIC, la généralisation

du CDI, un début de nationalisation de géants industriels, finalement la consécration d'une forme de services publics (au moment où les réformes en sens inverse s'organisent au Royaume-Uni), et de l'autre côté l'adaptation du pays aux réalités néolibérales dans une forme d'intégration et de modification des idées de gauche à l'économie de marché qui étaient jusqu'alors plutôt dominées par les valeurs marxistes.

On assiste à une forme de planification généralisée de la marginalité autant du côté des minorités sociales que de celui de la culture, donnant à la république une image qui s'aplatit légèrement sur ses bords. Mais cette forme de gestion nécessite une adaptation aux nouvelles formes de communications, déjà institutionnalisées par Valéry Giscard d'Estaing avec ses *Rendez-vous au coin du feu* et peut-être symbolisée par la vente de TF1 à Francis Bouygues en 1987. Le pouvoir devient État-spectacle et gère une forme d'équation entre la culture et l'économie sous la forme d'une dynamisation du tissu culturel dans la création et la récupération de lieux marginaux ou dans la promotion des arts dits mineurs, avec en même temps, l'encouragement d'une forme de créativité qui pourrait s'apparenter à un véritable discours d'entreprise.

Une culture donc d'intégration, gérée dans une forme de réseaux, mais qui pose la question des contre-cultures. Question soulevée par l'apparition du sida par exemple qui, comme nous l'avons précisé, va transformer globalement le rapport au corps et mettre en avant les communautés homosexuelles. Cette question est encore posée par deux formes de visions différentes : doit-on, comme le pense Jack Lang, organiser et encourager la culture vue comme un ensemble de résistances ou privilégier les seules cultures clandestines, celles-ci mêmes qui se présentent comme non intégrables ? Ce paradoxe illustre assez bien la gestion des politiques culturelles des années 1980 en France.

Du côté des intellectuels, grosso modo dominant les nouveaux philosophes et leur vision qui va marquer la Nation dans une forme d'alliance de pensée contre l'ennemi soviétique. Il faut se battre contre toutes les formes d'idéologie, quitte à imposer la seule et unique, la leur, contre toute forme de concept. Ces concepts si chers à Gilles Deleuze, représentent, pour les Nouveaux Philosophes, la trace du travail sur la réalité qui ne peut mener qu'à l'expansion de tous les fascismes. On a donc avec ces nouveaux venus une

sorte de défense de la citoyenneté sous le chapeau de la république et une exaltation des idées de Tocqueville. Pas de cultures clandestines donc...

Un féminisme qui s'essouffle

Dans ce cadre posé le militantisme a bien du mal à trouver sa place, avec, pour le féminisme une sorte d'essoufflement dans une forme de dépolitisation généralisée à presque toute la société. Le féminisme des années 1970 émerge dans une critique des classes premières, celles-là mêmes des prolétaires ou des bourgeois, pour y voir une forme de hiérarchie cachée à commencer par une ligne de séparation entre les hommes et les femmes. Selon Monique Wittig donc, un nouvel affrontement entre la classe des hommes et la classe des femmes. Elle trace ainsi une ligne plutôt révolutionnaire et radicale contestée dès la deuxième moitié des années 1970 par une ligne plus réformiste, plus encline à intégrer le milieu institutionnel qui va bientôt s'ouvrir, mais aussi peut-être s'y perdre. Force est de constater que la lutte, changeant ainsi de terrain, va également modifier sa cible en se dirigeant vers des enjeux plus législatifs. Bataille de mots et multiplication des actions dans le cadre institutionnel où les enjeux du corps et du sexe hors cadre du pouvoir (au centre des préoccupations quelques années auparavant) s'éloignent, laissant ainsi la place à une forme de normalisation des corps qui prend pourtant place en plein dans une époque de libéralisation de l'image.

Encore un paradoxe apparent ici où l'on peut parler d'une société qui se représente dans ses écrans, avec une multiplication des images possibles, tout en créant l'écart nécessaire entre cette représentation et la réalité afin de mieux en déposséder les participants. L'écart se pose par exemple sur la gestion des corps et des comportements. On retrouve à la fois une exaltation du corps et une dépossession de celui-ci au travers d'une poussée en force des experts qui développent leurs théories axées sur le bien être et l'équilibre, refluant ainsi l'idée même de libération du corps et du sexe amorcée par les féministes des années 1970. Il n'est plus question maintenant de système de classes inscrit dans les corps mais d'une sorte de quadrillage du territoire dans une forme de schéma global qui liste des comportements, pour reprendre l'expression de François Cusset, sous forme de socio-types :

Au-delà, les sociotypologies ont pour fonction global, à l'échelle de la décennie et de la vision du monde qu'elle a imposée, de masquer les luttes sociales, d'effacer les marqueurs de classe et les inégalités de revenus. [...] Il s'agit d'accréditer l'idée d'une disparition des classes sociales, [...] et de substituer à leur modèle vertical une diversité horizontale de valeurs et de styles, sur fond de « moyennisation » de la société. [...] La moyenne, comme l'ont montré Pierre Bourdieu et Patrick Champagne, est précisément la fiction logique produite par ces enquêtes, qui atténuent les différences au profit de quelques traits commun strictement statistiques.³⁷

On peut d'ailleurs y voir, en faisant un parallèle le modèle d'une société de gestion et d'intégration, un moyen de quadriller l'ensemble du domaine social où le corps se normalise autant qu'il disparaît dans son potentiel subversif.

La bataille du corps adopte alors d'autres directions que celle de la libération sexuelle et en parallèle le féminisme s'institutionnalise avec la création du Ministère des droits de la femme d'Yvette Roudy en 1981. Ce dernier est plus à même d'articuler son discours avec *La Ligue des droits des femmes*, branche dissidente du M.L.F qui se crée dès 1974 sous l'impulsion d'Anne Zelensky et Simone de Beauvoir. La libération sexuelle devient alors lutte contre les discriminations et semble oublier en chemin le pouvoir politique du corps comme vecteur critique du pouvoir en place, toujours lui, politiquement masculin.

C'est ainsi qu'il n'est plus du tout question de féminisme en France à la fin des années 1980. Bien au contraire, il est remplacé par un discours antiféministe, dans une forme adéquate à la pensée qui s'oppose à toute forme d'utopie qui ne peut mener qu'au totalitarisme, et rejoint ainsi les idées des Nouveaux Philosophes dans une peinture globale de la décennie des années 1980 :

L'antiféminisme postmoderne le rejette [le féminisme], comme toutes les démarches collectives. L'idée qu'il existe des intérêts communs entre les femmes qu'elles pourraient se grouper pour les défendre, la croyance au progrès sont assimilés aux idéologies, aux utopies et finalement... au totalitarisme.³⁸

La pensée féministe déserte et Monique Wittig est partie aux États-Unis depuis 1976 tandis qu'Hélène Cixous continue cependant de diriger depuis la fin des années 1970 le Centre d'études féminines à l'université de Paris VIII, intéressée par la recherche et la création d'une nouvelle écriture féminine.

³⁷ François Cusset, *La décennie, le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 257-258

³⁸ Françoise Picq, *Libération des femmes, les années mouvements*, Paris, Seuil, 1993, p. 355

Globalement, on a comme une forme d'intégration par les outils institutionnels de la pensée féministe qui ne manque pas de se confondre avec les lignes du pouvoir en place : une gestion du milieu qui tout en exaltant un individualisme qui aurait pu être porteur de formes de différences n'en reste pas moins une injonction au bon ordre du corps. Ce dernier s'invisibilise alors dans une forme de canon, qui dans une gestion de la santé et de la sexualité saine, se retrouvera au centre des débats dans les communautés gay sur la gestion de cette maladie du corps : le sida. Le corps malade se cache.

Ruée sur le verbe et tentatives de résistance au corps

Du côté de la performance, ces années sont également plutôt creuses, ou tout au moins changent également de direction. Il semble que là aussi le corps soit devenu problématique et disparaisse partout au profit du verbe. La performance se veut plutôt sonore. Les années 1980 c'est aussi comme on l'a vu une volonté politique d'intégrer des formes de cultures dites marginales, d'où la disparition de bon nombre de lieux *underground* où pouvait se développer l'art performance :

Le chapitre ne fut cependant pas très long, l'histoire de ces lieux tournant court, absorbés ou rendus caducs par les structures officielles mises en place à partir de 1981 par le Ministère de la Culture dans le cadre de sa politique de décentralisation. Les « squats » et autres locaux industriels désaffectés investis par des artistes et groupes d'artistes n'ont pas générés en France une véritable culture « alternative ».³⁹

Les artistes portés sur la poésie action ou sur la voix se retrouvent avec Julien Blaine fondateur de la revue *Doc(k)s*. Julien Blaine met en performance son corps et sa voix comme charnelle, comme non dissociable l'un de l'autre et de l'espace. La parole est finalement traitée comme matière :

La performance / c'est un corps / dans un espace / et un son / dans un corps / ce son est celui de mon corps / ou celui de cet espace, / c'est un son de nature / voix, viande, etc.⁴⁰

³⁹ Arnaud Labelle Rojoux, « L'ère des substituts ou de l'idiotie face au spectaculaire généralisé », in *Art action 1958 1998*, mémoires du colloque organisé sur le thème de l'art action à Québec du 20 au 25 octobre 1998, Québec, Éditions Intervention, 2001, p. 403

⁴⁰ Julien Blaine, « La performance », *Bye-bye la perf.*, Romainville, Al Dante & Adriano Parise, 2006, non paginé

Cette importance accordée à la voix incarnée se retrouve chez d'autres artistes majeurs de cette décennie, et notamment chez Joël Hubaut, qui dans une forme d'art performance inclassable déstructure le langage pour le faire devenir épidémique. Il qualifie lui-même son œuvre de contagieuse en la plaçant toujours dans une forme de devenir, de cycle infini, qui passe du lisse à la souillure pour former des endroits de réalité. Joël Hubaut n'utilise pas seulement les mots comme matière, il déstructure le corps dans une forme de *sur-production* et de *sursignification*. On a souvent qualifié son œuvre de Rhizomique, proche des concepts de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Une partie de ses créations prennent place de 1978 à 1985 à Caen dans le cadre d'un lieu et d'un ensemble d'actions reconnues sous le nom de *Mixages*.

Julien Blaine comme Joël Hubaut retrouvent des signes dans le corps hors des structures des années 1980 beaucoup trop impliquées à le réduire comme nous avons pu l'évoquer. Le corps est un domaine de signifiants et de signifiés fluctuant qui ne se laissent pas saisir. On retrouve également ici les caractéristiques de travail d'Orlan qui reste présente dans cette décennie.

Les performances d'Orlan utilisent la technologie, le corps n'est finalement visible que dans une mise à distance par l'utilisation d'outils transitionnels. Orlan travaille sur le corps de la femme comme objet signifiant et signifié mais elle va plus loin en opérant la confusion entre le vêtement et la chair. Avant ou après par ce qu'elle nome le *carnal art*, le corps et la sexualité transparaissent dans le vêtement ou le vêtement dans le corps dans une habile indifférenciation en échos avec une réflexion sur les canons du corporel, et particulièrement ceux qui assignent les femmes et la mode, comme l'indique Kate Ince qui s'est intéressée à l'importance de la place des artistes femmes dans l'art contemporain des années 1980 et 1990 :

[...] *the dress and body in Orlan's work, both pre-surgical and surgical, offers prime illustrations of developments in dress and fashion in the 1980s and 1990s.*⁴¹

Étant peu nombreuses, les artistes femmes, et Orlan la première, nous intéresseront pour la singularité de leur travail sur la déconstruction des sexes en plein dans cette période de désertion du féminisme militant. Un mince intérêt leur est consacré comme par exemple en 1984 avec l'une des rares expositions consacrées aux femmes dans l'art

⁴¹ Kate Ince, *Orlan Millennial female*, Oxford, Berg, 2000, p. 28

contemporain des années Hubert Besacier 1980, au musée d'art moderne de Vitry, où le discours inaugural du Député-Maire de la ville n'oublie pas de mettre en avant l'intérêt artistique en indiquant qu'*il n'est pas question ici de féminisme*.⁴²

Les Symposiums de la performance créés par Orlan et au début des années 1980 à Lyon permettent une visibilité en France de créations étrangères. Nous aurons alors la possibilité de mettre en relief le travail de plusieurs femmes telles que Lydia Schouten, Rose Garrard ou Manon offrant ainsi une perspective différente du seul contexte français.

Au cœur d'une médiatisation du corps importante le travail de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki retiendra toute notre attention comme caractéristique d'une période qui porte la représentation du corps comme problématique. Les deux artistes utilisent la vidéo sous forme de dispositifs performatifs travaillant sur cette représentation du corps en tentant de la rendre productive par altération.

Reste encore Michel Journiac, qui s'inscrit dans une critique du corps médicalisé, le corps malade, le corps exclu, dans cette décennie où le sida s'impose comme une réalité. L'artiste continue à célébrer des rituels et s'intéresse un peu plus tard au sang contaminé et à la mort comme expérience limite du corps échappant à la science médicale :

Le procès du sang contaminé n'est pas le procès des médecins, c'est aussi le procès d'une structure libérale qui veut à tout prix rentabiliser le sang. [...] La mort remet en cause la médecine et la structure économique libérale.⁴³

L'affaire du sang contaminé éclate en 1991, sans vouloir mordre sur la décennie suivante, l'interrogation de Michel Journiac prend véritablement ses racines dans les années 1980, avec par exemple le rituel pour la mort de Pierre Nitka dit « Darek » en 1987 où l'artiste disperse ses cendres dans la Seine.

⁴² Jean Collet, « Un événement artistique », in *La part des femmes dans l'art contemporain*, [livret éponyme de l'exposition qui s'est tenue au Centre d'animation culturelle de Vitry-sur-Seine en mars 1984], Vitry-sur-Seine, Centre d'animation culturelle, 1984, p. 5

⁴³ Michel Journiac, *Étape 3, interrogatoire du jeu d'échec de l'art de la mort*, Nantes, École Régionale des Beaux-Arts de Nantes, 1996, non paginé

Dans cette décennie où le corps s'enfuit, peu d'artistes réussissent à trouver l'espace possible d'une non-récupération ou non-falsification de sa représentation. On le cherche alors à ses limites : limites de la mort, du Moi, limite de la chair, ou limite de sa matérialité véritablement physique par la voix incarnée. Au cœur de la multiplication des images sur le corps, ce qui échappe à la représentation finalement reste toujours le corps, un peu comme l'explique Daniel Sibony lors d'un colloque organisé sur Michel Journiac en 1987 :

J'avais intitulé mon avant-propos : 'L'enjeu de la représentation : l'irreprésentable : le corps'. On met du corps un peu partout et ce n'est pas pour autant qu'on atteint l'enjeu de la représentation. Quand-est-ce que le corps atteint l'enjeu de la représentation ? [...] C'est lorsque le créateur, l'artiste s'intéresse au corps de son Dieu ou au corps du Dieu qu'il est en train de devenir. [...] Je pousserai mon ami Journiac à aller plus en avant, ça dépasse complètement le champ de l'art, c'est complètement dans le champ de la culture et de la civilisation.⁴⁴

Ce petit noyau d'artistes constitue un groupe de résistance qui permettra sûrement une forme de lien, pour une possible résurgence de la question du corps sous d'autres termes qu'à ses limites, dans l'autre décennie.

⁴⁴ Daniel Sibony, « L'image du corps et le coup de force christique », in *L'enjeu de la représentation : le corps*, [Actes des colloques de 1987 et 1996 consacrés à Michel Journiac], Paris, Éditions du CERAP, 1998, p. 59

A.4.3 Une forme de renouveau - 1990

La fin de la politique

Plusieurs points de repère peuvent caractériser le climat sociopolitique de la France pendant la dernière décennie du siècle passé. Plusieurs événements d'abord qui marquent la réorganisation d'un monde. Que l'on pense à la chute du mur de Berlin en 1989, qui vient symboliser la fin déjà prévue du bloc soviétique, à la première guerre en Irak en 1991 ou à celle de la Tchétchénie en 1995, l'avènement d'un nouveau monde qui avait été pourtant esquissé à la fin des années 1980 semble s'annoncer plutôt perturbé, et finit par tuer toute sorte de visions progressistes des civilisations. Cette réorganisation violente marque en tout cas la sortie d'un certain isolationnisme de la France qui modifie les lignes traditionnelles de conduite des partis politiques et du même coup le rapport aux luttes sociales. Comment d'ailleurs imaginer un affrontement direct de revendications faisant face à des partis qui avouent de plus en plus leur impuissance face à un contexte international qui les dépasse ? Une exception pourtant, les grandes grèves de 1995 contre le plan de réforme de la sécurité sociale d'Alain Jupé et peut-être les dernières, puisqu'elles concernaient les dernières professions encore corporatistes de fonctionnaires ou d'agents du service public. La présidence passe de la gauche à la droite, de François Mitterrand jusqu'en 1995 à Jacques Chirac, sans esquisser de changements majeurs car l'esprit n'est plus aux grandes luttes qui passaient jusqu'à présent par les corps intermédiaires, pour les syndicats par exemple, et qui concernaient le monde du travail. Si les années 1980 se présentaient comme une période de latence du militantisme, celle des années 1990 semble se réveiller mais sous d'autres formes.

Si la politique n'en finit pas de mourir dans cette dernière décennie, impuissante à mener une gouvernance nationale indépendante du contexte international, lié à une économie de marché qui amène plus à une gestion qu'à de véritables prises de décisions politiques, certaines luttes abandonnent les schémas traditionnels pour se retrouver sur le local ne passant plus forcément par l'État. On passe ainsi, dans une vision qui pourrait s'étendre à beaucoup d'autres domaines, du politique à quelque chose qui pourrait plus s'inscrire dans la sphère du micro-politique. Cette dernière n'est pourtant

pas une notion nouvelle puisque l'on renoue ici avec les propos d'époque de Michel Foucault et de Gilles Deleuze, dès les années 1970, sur les rapports entre les luttes sociales et les savoirs critiques. Les années 1990, contrairement au titre de cette section, n'annoncent pas la mort de la politique mais une forme de repolitisation sur le local et un abandon des politiques globales. Il se renoue un lien entre l'identité, ou mieux les identités, idée plus contemporaine, et les luttes sociales. On assiste à une forme de poussée horizontale des combats, le plus souvent sur une base identitaire, qui se réconcilie avec la pensée des années 1970, mais avec cette particularité que le Un ne passe plus au Deux mais devient multiple ou plusieurs.

Quelques exemples s'imposent qui peuvent illustrer cet éclatement des luttes sociales accompagné d'une vision identitaire plurielle. Alors que beaucoup de penseurs français trouvaient aux États-Unis un intérêt pour leurs textes désertés en France, un certain nombre de ceux-ci reviennent dans la dernière décennie sous une forme de corpus renommé *French Theory* et avec eux d'autres formes de combats sociaux. On pense par exemple aux actions d'*Act-up* ou de l'association *Droit au logement (D.A.L.)*. Des formes d'actions coup de poing, la plupart du temps médiatiques, viennent caractériser un changement de position dans l'affrontement, délaissant ainsi les outils traditionnels et se rapprochant plus de « techniques américaines ». Ces événements se placent le plus souvent sur un terrain identitaire, les homosexuels pour *Act-up*, des populations culturellement diversifiées et marginalisées pour le D.A.L. proche des problématiques sur l'immigration. Ces mouvements s'appuient également sur une visibilité de plus en plus accrue de groupes sociaux plus réduits ou non réductibles à une identité globale qui pose le problème de l'identité française. On pense à la visibilité homosexuelle ou à l'arrivée d'une nouvelle problématique, celle des banlieues qui vont déclencher de grands débats de société. L'actualité de l'époque peut d'ailleurs éclairer le propos, que l'on pense au film *La Haine* de Mathieu Kassovitch ou au groupe de musique *NTM* avec les chanteurs Joey Starr et Koolhaan. À travers ces exemples on entrevoit la société française se redessiner hors d'un cadre historique institué qui ne correspond plus aux réalités. On entrevoit également une place donnée aux identités, et surtout à la représentation de celles-ci, qui va devenir centrale. Pour finir, se construit un questionnement sur la notion même de République « à la française » qui devra redéfinir son cadre de compétences en matière d'intégration. Une forme de société qui commence à intégrer la multiplicité ou plutôt à l'envisager...

Une arrivée timide de la question du genre

Éclatement des identités et visibilité des sexualités différentes au travers des mouvements homosexuels, amènent en surcroît une meilleure prise en compte de la limite même des sexes et donne naissance à un renouveau des questions féministes qui ne semblent pourtant pas vouloir se nommer comme telles puisque l'on parlera plus volontiers, et encore maintenant, de post-féminisme. Expression qui peut se comprendre en France après la traversée du désert des années 1980 mais qui se situe au bout du compte dans un continuum qui aurait trouvé sa ligne aux États-Unis avant de refaire un passage en France dans les années 1990.

C'est dans une vision qui se veut plus fragmentée sur les questions identitaires que la dialectique homme-femme attribuée à un genre unique va progressivement éclater pour laisser la place à un discours sur les genres de plus en plus pris en compte. Mais nous parlerons plutôt de féminisme, plus que du post-féminisme qui vient s'inscrire dans une époque qui n'arrive pas à se nommer et qui voit une prolifération du suffixe comme le passage obligatoire à un *après* qui ne permet pas de faire le lien.

Ce changement, accompagné de résistances, se comprend dans une double problématique qui vient caractériser la société française des années 1990. Cette double problématique peut se résumer par une tension entre la réalité du tissu social de cette époque proche et la traduction que peut en faire l'esprit républicain. La France des années 1980 s'est finalement construite en marge d'un modèle américain. Du point de vue du féminisme on s'est beaucoup réfugié dans la sphère institutionnelle pour y traiter de questions non directement liées à la sexualité, mais plus proches de la condition des femmes, dans la représentation ou dans les violences, replongeant ainsi vers la sphère privée les sexualités qui dans les années 1970 avaient alors émergé dans le domaine public. La politisation des sexualités semblait alors caractériser un modèle outre-Atlantique :

[...] On considérait alors volontiers que l'obsession de la sexualité frappait uniquement « l'Amérique », victime tout à la fois de son féminisme présent et de son passé puritain. L'identification rhétorique du féminisme au puritanisme est d'ailleurs révélatrice : en France, on considérait cette politisation sexuelle comme un moralisme « à

l'américaine », étranger à notre culture que nous aimons croire plus « sophistiquée ». L'antiaméricanisme alimentait l'antiféminisme.⁴⁵

Pourtant les années 1990 voient l'avènement en France d'un certain nombre de questions d'ordre social qui viennent reposer le débat de la politisation des sexualités et introduire les notions de genre sur fond identitaire (au moins dans la sphère intellectuelle et féministe pour le genre).

Un premier événement significatif se produit en France en septembre 1989 : le proviseur du collège Gabriel-Havez de Creil interdit l'entrée de l'établissement à trois jeunes filles qui refusent de retirer leur voile. Cette première histoire, qui se pose plus tard en deux volets, concentrera d'une certaine façon toutes les crispations et les contradictions de la société de ce début des années 1990 en agissant en somme comme un révélateur articulant des notions jusqu'alors séparées telles que le racisme et le sexisme. Elle attire, en outre, notre attention sur la transformation du tissu social et sur l'importance d'un changement de repère dans les outils alors utilisés afin de mieux en comprendre la complexité.

Les féministes apparaissent partagées sur la question du voile et généralement la valeur refuge qui a été mise en avant, tout droit sortie des socles de la culture française, reste la laïcité qui permet d'éluder les problématiques féministes ou racistes et donne de surcroît la possibilité de rester au centre des principes républicains. Cependant, si les féministes de l'époque ont affiché des propos discordant sur la résolution de cet événement, c'est également parce qu'il expose une hiérarchisation « oppresseur-opprimé » plus complexe que celle prise en compte jusqu'alors. Il faut noter que la question du voile désigne directement des femmes musulmanes la plupart du temps désignées comme arabes. L'interdiction du voile, comme le concevaient une partie des féministes en voyant celui-ci comme le symbole de l'oppression masculine, stigmatise pourtant une partie de la population dite arabe et devient alors une position raciste. Le problème qui est soulevé alors réside dans le passage du féminisme au racisme et met en avant l'absence totale de prise en compte de la spécificité des rapports sociaux qui structurent la société française des années 1990. Apparaît ici une autre forme de hiérarchie entre les femmes elles-mêmes qui oblige, dans le débat tel qu'il est posé, à tenir compte de la race comprise comme un facteur culturel. Le voile ne se place pas forcément comme un problème

⁴⁵ Clarisse Fabre et Éric Fassin, *Liberté, égalité, sexualités*, Paris, 10-18, 2003, pp. 21-22

religieux, mais comme un paramètre culturel jusqu'ici négligé. La séparation homme-femme ne s'écroule pas de fait mais laisse place à une autre considération de hiérarchisation plus complexe qui dépasse les idées de sexes attribués pour laisser une timide place aux genres et aux identités différentes qui sera confirmée quelques années après par le vote du Pacs en 1998.

C'est d'ailleurs dans la deuxième moitié des années 1990 qu'arrive en France la théorie *queer* ou *queer theory* accompagnée par un regain d'intérêt pour les théories de Gilles Deleuze, Michel Foucault ou Jacques Derrida (pour ne citer qu'eux) alors revues et réappropriées par plusieurs théoriciens américains. Le féminisme prend une nouvelle figure beaucoup plus proche des mouvements homosexuels ou *queer*, axé sur la question du genre qui permet maintenant une analyse à la fois plus en adéquation avec la fragmentation des identités et impliquant une réflexion à paramètres multiples, associant le sexe, la race, ou l'origine sociale du sujet. Une position également plus pragmatique qui invite à résister au cœur d'un système complexe et non plus d'un groupe contre un autre dans une opposition homme-femme. Le sexe semble timidement déconstruit et ne plus être totalement attaché à un corps et naturalisé dans un modèle fixe. Mais cette vision n'est pas sans déclencher de véritables polémiques identitaires car il contient un potentiel subversif certain face à l'identité citoyenne et républicaine française qui garde une place importante à l'égalité et à l'universalité et qui se contente de renvoyer la ligne de séparation inégalitaire homme-femme dans la sphère privée.

Mais peu à peu, sous les quolibets des uns et les sermons universalistes des autres, [...] les questions de la discrimination minoritaire, de la présence des minorités ethniques dans les médias, de l'homoparentalité, ou encore les stratégies de détournement de la pop-culture dans certaines communautés, se trouvent ici et là prises au sérieux en France, où elles acquièrent finalement droit de cité.⁴⁶

Le féminisme s'attache davantage à cette place vide qu'est le sujet et à ses multiples identifications. C'est ainsi que la deuxième moitié des années 1990 laisse la place en France à la traduction et à la publication des ouvrages de Judith Butler qui pose sa théorie sur le sujet comme ne pouvant plus être totalement identique à soi. Elle dépasse ainsi la division sexuelle, engendrant à son tour des émules chez les théoriciens français ou de langue française. La place du genre est un peu plus considérée, que l'on pense à Marie-Hélène Bourcier ou à Beatriz Preciado, dans une interrogation sur le système

⁴⁶ François Cusset, *French Theory*, Paris, La Découverte, 2003, p. 336

républicain et l'expression des nouvelles identités, articulée à la prise en compte du système *hétéronormé* garant de la reproduction de l'identité de genre conforme à l'identité sexuelle. D'une certaine façon, on passe d'un combat féministe à une prise en compte plus large où le féminisme n'est plus qu'une partie d'une articulation de multiples combats identitaires.

De nouveau le corps et ses territoires

Du côté de la performance la question de la place libre laissée au sujet dans une profusion des signes sociaux est également réinvestie. Dans ce domaine c'est la frontière entre pratiques et discours sur l'art qui se réduit pour quelques fois se confondre. On a ici une importance accordée aux concepts dans ce que l'on pourrait nommer une sorte de forme *néoconceptuelle*.

Aux États-Unis, dès les années 1980, se dessine un courant que l'on peut nommer néoconceptuel et qui se place dans une critique du fonctionnement même du monde de l'art comme pris dans des enclaves ainsi que l'explique François Cusset :

C'est d'un côté une critique d'art paramarxiste établie dont les stratégies leur semblent [les artistes néoconceptuels] obsolète face à la révolution conservatrice reaganienne, et de l'autre le cynisme cupide et festif d'un art entièrement commercial.⁴⁷

On dépeint le monde de l'art dans toutes ses complicités avec le système dans une recherche critique du fonctionnement des signes sociaux (on peut penser par exemple au travail de Cindy Sherman) et on associe le plus souvent au travail artistique l'apport des nouvelles technologies en matière de vidéo ou de photographie. Ce travail n'est pas sans rappeler, en France, celui d'Orlan ou de Joël Hubaut déjà dans les années 1980, quoique pour le cas de Joël Hubaut la dérision est poussée à de telles limites qu'il rend la mise en relief du concept difficile sur l'œuvre même, prise séparément de l'ensemble. On peut citer les projets CLOM, comme des événements fonctionnant sur *l'envahissement et la contamination de l'espace par prolifération des genres*.⁴⁸

⁴⁷ *Ibidem*, p. 252

⁴⁸ Joël Hubaut, *Re-mix épидémik, esthétique de la dispersion*, Dijon, les Presses du Réel, 2006, p. 41

Cette tendance est complètement caractérisable dans *l'Ère des substituts* comme l'indiquait Arnaud Labelle-Rojoux, prise dans un monde de médias, de nouvelles technologies où *l'art révèle en revanche une pensée critique agissante de la culture*⁴⁹.

C'est au milieu d'une culture fragmentée et mise à distance par les images que se dessine d'autres formes de réalités avec ici le monde de la simulation qui se substitue au monde de la représentation. Cette posture de la simulation avait d'ailleurs aux États-Unis calqué sa pratique sur les théories de Jean Baudrillard, prenant parti également de la *French Theory*. Dans un monde de simulacres, la simulation de simulacres en art devrait faire disparaître son potentiel critique et c'est pour cette raison que l'enjeu de la pratique de bon nombre d'artistes de cette décennie en France résidera dans la recherche du surplus qui continue à lutter contre la réalité normative.

À cet endroit se développe la création de plusieurs artistes qui retiendront notre attention. En effet, le surplus de réalité se caractérise selon différents vecteurs exploités par les créateurs allant du fragment à la prolifération des données corporelles selon plusieurs médiums. Orlan, avec ses opérations de chirurgies esthétiques construites comme des performances au début des années 1990 expose un corps reconstruit selon des fragments bien définis. Les *Micros-événements* de Tsuneko Taniuchi, en écho à une unité historique brisée propose des parcours individuels complexes en utilisant sa propre histoire, elle-même partagée entre plusieurs cultures. Toujours dans une vision du fragment, Alain Buffard, dans sa performance *Good Boy* en 1998 met le corps en relation avec des objets qui le construisent partiellement. Par ailleurs, d'autres artistes misent sur la prolifération du corps, qu'elle soit technologique, à travers des outils de diffusion pour Fabrice Hybert ou Pierrick Sorin, où très concrètement sur le corps lui-même pour Olivier Dollinger avec *The Tears Builder* en 1998. Enfin quelques artistes exploitent l'idée de minorités sexuelles afin de mettre en avant des expressions culturelles identitaires. On retrouve ici Alberto Sorbelli et encore une fois Michel Journiac qui reprend en 1993 une performance des années 1980, *Marquage au fer rouge*.

Dans l'actualité institutionnelle, un lieu concernant la performance reste important : La Ménagerie de Verre. Cet établissement ouvre ses portes dès 1983, en marge d'un

⁴⁹ Arnaud Labelle-Rojoux, « L'ère des substituts ou de l'idiotie face au spectaculaire généralisé », *op. cit.*, p 401

système institutionnalisé, où les impératifs de la décentralisation n'ont pas toujours favorisé la création artistique. On y trouve un espace plutôt sensible à la danse, sans exclusive, et qui voit à partir de 1993 l'avènement d'une jeune danse française plus conceptuelle avec des artistes comme Alain Buffard, Christian Rizzo, Boris Charmatz, Jérôme Bell ou Xavier Leroy. Marie Thérèse Allier voit à ce moment, à la Ménagerie de Verre, un lieu de rupture avec les anciennes pratiques artistiques :

Les modes artistiques diffèrent en cela largement des modèles historiques des années 60 et 70 essentiellement conçus sur le registre de collaboration interdisciplinaires, fruit de rapport étroits entre les arts. Aujourd'hui priment davantage des singularités excédant les genres, dans un état d'esprit moins destiné à le subvertir qu'à libérer de nouvelles potentialités, en faisant rentrer dans la sphère du travail des éléments exogènes.⁵⁰

On a également ici les conditions réunies d'un lieu propice à la performance. On est, pour toute une partie du travail proposé, dans une interrogation sur les différents modes de subjectivisation où le « moi » prend une place importante. Essai de déconstruction du corps, rapport aux objets, travail autobiographique, vont ponctuer les créations finalement au centre de la question du genre.

La décennie 1990 reste donc en France, pour le domaine de la performance, une période de transformation, en partie inspirée de l'actualité, comme un mouvement nécessaire qui permet une bouffée d'oxygène importante et interroge une nouvelle donne sociale apportant peut-être l'exploration de nouveaux territoires propices à l'utilisation de ce nouvel outil que représente le genre.

Trois époques donc, trois décennies, trois contextes qui voient différentes évolutions dans le monde de la performance. On peut comprendre ici comment le contexte spécifique français a pu influencer ou orienter la création. L'art performance reste avant tout une zone mal délimitée, en recherche d'autres territoires que ceux mis à sa disposition et

⁵⁰ Marie-Thérèse Allier citée par Patricia Brignone, *Ménagerie de Verre, nouvelles pratiques du corps scénique*, Romainville, Al Dante, 2006, p. 23

garantit toujours la possible existence d'un en-plus sûrement garant d'une autre circulation de la réflexion sur le corps.

B LES ANNÉES 1970

En 1969, Michel Journiac offre à la galerie Daniel Templon, à Paris, une cérémonie particulièrement déroutante : *Messe pour un corps*. Il y est question de prises de sang avec lequel on fabrique du boudin humain pour ensuite l'inscrire au menu proposé aux spectateurs présents ce jour là. Mais le public n'est pas trompé sur la marchandise car la recette est fournie avec l'assiette : *Prendre 90 cm³ de sang humain liquide (le contenu de trois seringues grand modèle), 90 g de gras animal, 90 g d'oignons crus, un boyau salé, ramolli à l'eau froide puis épongé, 8 g de sel, 5 g de « quatre-épices », 2 g d'aromates et de sucre en poudre*. Toutes les précisions sont donc apportées pour que cette manifestation inédite, soit parfaitement réussie. Il y avait bien un peu auparavant les Actionnistes Viennois qui avaient travaillé aussi sur la charge symbolique du sang mais la performance de Michel Journiac porte sur le corps un discours particulier, une relecture de la création, où le corps du christ serait remplacé par le sang de l'artiste. Le corps de Michel Journiac se pose comme la matière travaillée de la création artistique. Encore un peu avant, on peut penser aux Nouveaux Réalistes qui se servaient du corps comme œuvre d'art ou comme support de peinture avec les *Vagina Painting* orchestrés par Yves Klein, ou les sculptures vivantes de Piero Manzoni. On pense également à la

Mierda d'artista de ce dernier, conditionnée en boîtes de conserve, mais ici encore la performance de Journiac se pose en marge. L'artiste ne cherche pas de nouveaux supports de représentation sur son corps, non plus à tenir un discours extérieur sur celui-ci, qui soit subversif ou non, mais plutôt à communier avec le public dans un discours sans mots, de corps à corps. Le corps est au centre, et précisément celui de l'artiste, et c'est sûrement ici que réside la différence, dans une expérimentation qui engage le corps en temps réel non plus comme un médium de la réflexion mais comme réflexion lui-même. Il y a bien violence mais qui ne porte plus exactement sur l'expression qui pouvait être mise en avant par les Actionistes Viennois :

- *La violence expressionniste des Viennois, le sadomasochiste, la provocation ont trouvé un prolongement dans l'œuvre de Michel Journiac, qui a créé l'art corporel.*⁵¹

Un prolongement donc sous forme de rupture dans l'enjeu et la création d'un mouvement qui cadre également avec le contexte sociologique et philosophique de l'époque où la question du corps est alors centrale. Très vite cette nouvelle forme trouve un support de réflexion et de communication dans la revue mensuelle *arTitudes* créée par le critique d'art François Pluchart qui signe pratiquement tous les articles du premier numéro paru en octobre 1971. Plusieurs noms y trouvent leur place et c'est ainsi que l'on peut y découvrir le travail de Gina Pane, Vito Acconci, Michel Journiac ou Ben, tous assimilés à des acteurs de l'art corporel. Les numéros se succédant, la revue commence à prendre de l'importance et avec elle le mouvement de l'art corporel à gagner une plus grande influence.

L'art corporel, c'est presque reprendre tout le problème à l'envers pour trouver dans le corps un fondamental qui permette une transformation sous forme de re-médiation avec le réel. C'est une expérience sur le corps et par le corps avec pour question centrale celle de la sexualité comme inhérente aux soucis corporels. Dans une interview entre Hélène Chouteau, Rodolphe Stadler et Stefano Polastri, au sujet d'une exposition sur l'art corporel en 1975 à la galerie Stadler, on comprend dans les propos de Polastri le lien suspect que les visiteurs eux-mêmes effectuaient intuitivement entre le corps et le sexe :

[...] mais les gens n'achetaient pas le catalogue. Pour eux l'art corporel avait des liens avec le sexe.⁵²

⁵¹ François Pluchart, *L'art corporel*, Paris, Limage éditions, 1983, p. 16

Le public ne s'y trompait sûrement pas, et on le comprendra dans le travail des artistes, puisque aborder la question de la fabrique du corps dans le cadre des préoccupations de la société comme elles étaient posées alors revient à réfléchir la fabrique de la sexualité pareille à un élément central du processus global. C'est aussi le propos de François Pluchart qui explique alors que l'art corporel *exalte toute forme de pratiques sexuelles pour elles-mêmes en insistant sur le fait que la sexualité n'est pas que le génital mais diffuse dans tout le corps*.⁵³ On fait d'ailleurs le lien ici entre les préoccupations de l'art et celles d'un contexte social plus large, qui comme nous l'avons évoqué un peu plus haut, se pose comme priorité une libération du corps et de la sexualité et un début de réflexion sur la condition féminine et du pouvoir masculin comme une rupture dans la pensée comparable à la position de l'art corporel qui, toujours selon François Pluchart, *n'est pas dans l'histoire de l'art mais se pose comme sociologique et critique*.⁵⁴

On a donc ici une forme artistique qui se propose de retrouver ses racines les plus proches possible de la vie, partageant ainsi les questionnements sociaux de l'après mai 68, dans une nouvelle prise de conscience par le corps. On retrouve d'ailleurs dans les réflexions de Michel Journiac les tâtonnements de l'époque sur la différence sexuelle, qui comme nous l'avons évoqué, conçoit l'homme dans une sorte de position invulnérable, responsable oppresseur de la femme, mais qui pose problème par sa position immuable :

La tenue féminine détermine beaucoup plus la condition de la femme que le costume masculin celle de l'homme. [...] On ne voit pas d'hommes se travestir en femme pour plaire aux femmes. [...] Vous connaissez la phrase de Genet : 'Un mot venu du fond du monde abolira le bel ordre'. L'homme, c'est le verbe avec un grand V. C'est Dieu fait pouvoir. La femme, c'est la chair.⁵⁵

La question n'est pas encore véritablement orientée vers la déconstruction masculine mais plutôt vers la libération de la femme comme pouvaient l'entrevoir les femmes du M.L.F. Le corps, du reste, ne porte pas encore cette possible autonomie de représentation qui est mise en scène après l'art corporel. François Pluchart le souligne

⁵² Stefano Polastri, [interviewé par Hélène Chouteau en 1975], *Journiac : 24H. de la vie d'une femme ordinaire* [journal édité à l'occasion de l'exposition *Michel Journiac* du 8 mars au 14 avril 2001 à La Galerie de Noisy-le-Sec], Seine-Saint-Denis, Galerie de Noisy-le-Sec, 2001, p. 49

⁵³ François Pluchart, *L'art corporel*, *op. cit.*, p. 46

⁵⁴ *Ibidem*, « Premier manifeste de l'art corporel », p. 60

⁵⁵ Michel Journiac, [dans une interview donnée pour *Marie-Claire* qui n'est jamais parue et issue des archives de Jacques Miège, reprise dans le catalogue de l'exposition *Michel Journiac* du 8 mars au 14 avril 2001 à La Galerie de Noisy-le-Sec], *Journiac : 24H. de la vie d'une femme ordinaire*, *op. cit.*, p. 44

lui-même, lorsqu'il précise toujours dans le même ouvrage que *l'art corporel n'utilise qu'un matériel technique rudimentaire afin d'établir des constats*⁵⁶, que l'on retrouve comme signature des actions chez Gina Pane ou Michel Journiac, par exemple : des constats sous forme de traces pour retrouver dans le corps une forme de vérité première. Mais le corps n'est-il pas lui-même falsifié, entièrement pris dans une libre représentation fluctuante ? Possède-t-il véritablement en lui une forme de vérité profonde ?

C'est ici que se dessine une autre étape de l'après art corporel qui s'attache davantage à l'immatérialité du corps, à ses capacités de fuite contre toute tentative d'y retrouver quelques réalités premières ; pareil à une forme de deuil de ce dernier comme il était conçu par l'art corporel. C'est d'ailleurs sur un deuil que s'achève la publication de la revue *arTitudes*, devenue entre temps *arTitudes international*, celui de Joël Delouche, proche de François Pluchart, travaillant pour la revue, et mort en décembre 1975. Le dernier numéro est consacré à la sentimentalité, un peu comme ce qui reste quand quelque chose se termine.

Un autre rapport au corps émerge, dans la deuxième moitié des années 1970, qui travaillera plus à y faire circuler et s'y confronter des mythes, constituants spectaculaires d'une surface libre et malléable, espace où s'entrechoquent des images symboliques : celle de la mère du père, de la femme ou de la prostituée, un espace de désir... Un mode de représentation plus proche de la notion de performance que ne pouvaient l'être les actions précédentes, car propice à générer de nouveaux modes de travail sur le corps qui passent cette fois plus par l'image, comme une compréhension du corps au centre de ses territoires et d'une certaine façon plus médiatisé.

C'est également vers cette fin des années 1970, l'apparition de nouveaux lieux de recherche et de diffusion pour ces pratiques qu'Arnaud Labelle Rojoux qualifie d'art performance, avec *Mixage* à Caen ou *Le Frigo* à Lyon, qui prennent naissance dans un contexte culturel particulier :

C'est encore l'année de publication des oiseaux de John Cage, de Fragment d'un discours amoureux de Roland Barthes, de Ma Philosophie de A à B de Andy Warhol. La revue arTitudes [...] va bientôt cesser de paraître. A Paris est inauguré le Centre

⁵⁶ François Pluchart, *op. cit.* p. 52

Georges Pompidou ; sa première exposition : une rétrospective de l'œuvre de Marcel Duchamp. [...] Personne n'échappe au cimetière. Ou au musée. Les issues annoncées : destruction, amour ou cynisme.⁵⁷

Une époque qui s'annonce noire, sous forme de déception, au seuil de la mort de quelque chose, peut-être celle programmée de la fin de l'utopie, annonçant celle de la vérité du corps ?

Toujours est-il qu'en ce début des années 1970, le corps devient le point de départ de toutes réflexions, et même la mesure qui doit repenser la société. À travers l'art corporel ou par des groupes d'artistes plus indépendants, on tente de repartir du corps pour redessiner tout le reste. Ce dernier se présente alors comme une donnée fondamentale.

⁵⁷ Arnaud Labelle Rojoux, *op. cit.*, p. 403

B.1 Le corps, donnée fondamentale

B.1.1 Le corps comme outil de mesure

Il y avait au départ les gravures de Léonard de Vinci, celles-ci mêmes qui inscrivent le corps humain (masculin, pourrions-nous remarquer ?) dans une sorte d'idéal, au centre de formes géométriques, un cercle, un carré, laissant présager que tout se tient et que la géométrie n'est finalement que l'expression de la nature. Le corps est parfait, il tire sa perfection de la géométrie, et rend la géométrie parfaite en retour, qui elle-même donne sa perfection à l'architecture qui dessine nos villes, nous offre des espaces de circulation et d'une certaine manière façonne notre quotidien. Dans cet équilibre délicat on entend déjà se profiler le *panopticon* de Bentham évoqué par Michel Foucault avec ce rapport étroit et implacable entre la fabrique du corps et ses territoires environnant de contrôle et de marquage des enveloppes corporelles. Dans ce lien direct réalisé entre l'architecture et le corps apparaît une forme de vol de ce dernier au profit d'outils de contrôle. A travers l'étude des institutions et de la répartition de l'espace physique, Michel Foucault met l'accent sur les différents procédés propres à l'organisation du corps à l'intérieur du corps social lui-même qui le rend docile :

La discipline fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps 'dociles'. [...] elle dissocie le pouvoir du corps et en fait d'une part une 'aptitude', une 'capacité', qu'elle cherche à augmenter ; et elle inverse d'autre part l'énergie, la puissance qui pourrait en résulter, et elle en fait un rapport de sujétion stricte. [...] La modalité enfin : elle implique une coercition ininterrompue, constante, qui veille sur les processus de l'activité plutôt que sur le résultat et elle s'exerce selon une codification qui quadrille au plus près le temps, l'espace, les mouvements.⁵⁸

Un vol du corps donc, de son énergie première, dans une habile répartition sous forme de sujétion et un dispositif de contrôle à la fois temporel, spatial et porté sur les mouvements. L'architecture vient ici apporter son concours et se comprend comme un élément structurant important. Si les formes de contrôle du corps se trouvent contestées dans ce début des années 1970, il est intéressant de remarquer que la révolte de Mai 1968 s'est attaquée en premier lieu à l'organisation de l'espace urbain et du fonctionnement des institutions : on pense aux pavés, aux barricades ou à la remise en cause de la séparation fille/garçon de l'internat de Nanterre qui avait agit à l'époque

⁵⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Tel : Gallimard, 2004, pp. 160-161

comme un détonateur. On assaille en premier les structures d'oppression et finalement c'est le corps qui se cherche d'autres fonctionnalités et explore ainsi des modes de désobéissance.

B.1.1.1 Le corps comme point de départ et rupture

C'est un peu la démarche d'Orlan qui dès les années 1960 opère une relation entre l'organisation des rythmes des corps et de l'espace urbain. *Les marches au ralenti*⁵⁹ viennent illustrer cette interrogation, où l'on peut découvrir Orlan dans les rues de Saint-Etienne (sa ville natale) parcourir dans une forme de *marche-mesure* l'un des circuits utilisés au quotidien par les Stéphanois. Un quotidien tellement banal qu'il pourrait en faire oublier la relation directe que le corps peut entretenir avec son environnement sous forme d'interaction au moins bivalente qui pousse à se poser la question du sens de la dépendance.

En effet le ralenti pose la base du temps et plus largement de la temporalité. Il s'agit de partir de soi afin d'interroger, si l'on peut s'exprimer ainsi, la relation en sens inverse. Partir de l'architecture environnementale oblige à recourir toujours à l'axe vertical de l'histoire, celui même sur lequel se sont construites les fondations, au fur et à mesure du temps qui passe et qui pose son emprunte régulière sur les outils du quotidien et donne aux corps cette innocence, cette irresponsabilité passive liée à une histoire commune. Le sujet peut ainsi se reposer sur cette justification de la structure progressiste. Partir de son corps, de soi, selon Orlan, en changeant les règles de la temporalité c'est d'une certaine façon redistribuer les responsabilités, sortir de ce carcan innocent, et mettre à jour un possible subversif du corps. *Les marches au ralenti*, et plus exactement les *actions Or-lent* se caractérisent comme des ruptures doubles, dans le temps et dans l'espace. Deux dimensions sur lesquelles s'appuie l'histoire, et avec elle l'histoire des corps mais aussi celle du savoir, et en synthèse celle du savoir des corps, formant ainsi une sorte de point de départ pour Orlan sur la base d'une discontinuité. On retrouve d'ailleurs cette discontinuité mise en avant par Michel Foucault lors de la sortie de son ouvrage *L'archéologie du savoir* en 1969 qui regroupe les spécificités de sa méthode de réflexion. Dans une grande interrogation sur l'histoire des savoirs, l'auteur met l'accent

⁵⁹ *Voir annexe II

sur la possibilité d'analyse d'un objet, d'un énoncé, prenant la forme d'un travail de l'intérieur qui ne serait plus en lien avec une continuité interprétative mais pris dans une résille plus immédiate qui forme la relation entre l'objet et son environnement contraignant. On comprend ici le sens de l'archéologie comme procédé utilisé par l'auteur :

D'un mot cet ouvrage, comme ceux qui l'ont précédé, ne s'inscrit pas – du moins directement ni en première instance – dans le débat de la structure (confrontée à la genèse, à l'histoire, au devenir) ; mais dans ce champ où se manifestent, se croisent, s'enchevêtrent, et se spécifient les questions de l'être humain, de la conscience, de l'origine, et du sujet. Mais sans doute n'aurait-on pas tort de dire que c'est là aussi que se pose le problème de la structure.⁶⁰

Orlan débute l'archéologie de son corps et de ses déterminations dans cette période précoce des années 1960. La discontinuité est temporelle, elle sort ainsi d'un rythme, focalisant l'attention sur son corps, elle réinterroge et pose ainsi le problème de la structure. Elle sort du coup de cette forme d'innocence où (et comme l'indique Michel Foucault) le sujet pouvait se reposer dans sa fabrication. Aucun geste n'est neutre, surtout pas celui des marches publiques qui sont des instruments de revendications politiques, sociales et économiques, et pour Orlan l'enjeu reste de faire de son corps un outil de connaissance, qui pour sortir de toute interprétations surdéterminées, doit se poser sous forme de rupture dans le continuum et prendre le corps comme point de départ. C'est de cette façon qu'il devient outil de mesure, remplaçant ainsi les outils classiques de mesure du corps.

Partir du soi dans la création artistique oblige par ailleurs à articuler l'œuvre et le roman subjectif de l'artiste dans cette vision spécifique de l'histoire et de la temporalité. L'action Or-lent peut apparaître comme une pièce supplémentaire de la vie d'Orlan, artiste militante qui s'engage pour l'avortement par exemple et qui est familière des manifestations publiques. Le roman de l'action est un éclairage au roman du personnage Orlan qui vient s'imbriquer dans un engagement politique. On retrouve ici la frontière floue entre le privé et le public dans cet élan, qui caractérise l'artiste, de faire de sa vie une pratique artistique. Avec un peu d'avance donc on discerne ce qui deviendra un phénomène important du début des années 1970, l'arrivée des préoccupations de la sphère privée dans la sphère publique que nous avons évoquée dans notre introduction.

⁶⁰ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Bibliothèque des sciences humaines : Gallimard, 2005, p. 26

Les marches au ralenti sont le début d'un élan à rebours, allégorisant une forme de résistance en germe dans la place du corps qui se déploie dans les années 1970, sûrement illustrée d'ailleurs par la présence du sens interdit dans le cadre de la prise de vue de la performance de l'artiste. Orlan emprunte les passages interdits.

Elle continuera dans cette voie, et *l'action Or-lent* n'est que le début d'une autre série de performances qu'elle mettra en place à plusieurs reprises intitulées *mesurage d'institutions*⁶¹. La démarche décrite par l'artiste est généralement toujours la même :

J'enfile une robe de drap, toujours la même. Je mesure le lieu à l'aide de mon corps en m'allongeant au sol et en traçant un trait à la craie derrière ma tête. Je comptabilise avec un ou deux témoins le nombre d'Orlan-corps contenu dans cet espace. Je fais le constat. Je quête de l'eau. J'ôte ma robe, je la lave en public. Je fais des prélèvements de cette eau sale. Prélèvements qui seront ensuite étiquetés, numérotés, cachetés à la cire. Je présente dans les galeries ces prélèvements, les constats, les photos ou la bande vidéo concrétisant le travail.⁶²

Dans cette performance qui a pu être découverte à la Maison de la Culture de Saint-Etienne, lors des Symposiums d'art contemporain de Lyon mais aussi au Centre Georges Pompidou à Paris ou encore sur la place Saint-Pierre de Rome, Orlan fait de son corps un étalon de mesure. L'action peut se caractériser suivant différents découpages mais ce qui peut être intéressant de remarquer c'est qu'il est toujours question d'espace et de temps dans cette action où le corps va se suffire à lui-même et imposer ensuite ses propres règles.

Le corps devient au départ un outil de mesure principal, la référence donnée comme première à toute compréhension de l'architecture. Les lieux ne sont pas pour autant choisis au hasard. On garde en tête les architectures classiques qui donnent le *la*, comme une donnée première de la vision elle-même classique du corps, ou celle plus récente comme le Centre Georges Pompidou, symbole d'un débat toujours ouvert sur l'institutionnalisation de l'art. De l'architecture classique au Centre Georges Pompidou se pose encore une fois ici la question de la continuité. Font-ils partie d'une même histoire, entraînant ainsi le corps dans une suite cohérente et auto-justifiée ? Orlan se sert de ce dernier pour faire le grand écart entre les siècles et forme un duo entre la géométrie et le charnel en tirant ainsi une puissance symbolique qu'elle consigne par

⁶¹ Annexe III

⁶² Déroulement des Mesurages d'institution expliqués par Orlan, Gladys Fabre, *al.*, *Orlan, de l'art charnel au Baiser de l'artiste*, Paris, Jean-Michel Place et fils, 1997, p. 27

des constats cachetés à la cire, extraits d'elle, ou plutôt de ce qui flotte sur son corps et qui le constitue. La mesure prend un tour particulier, celui du corps-femme, donnée qui s'affiche ici avec toute son importance.

Il y a l'institution, et l'histoire de l'institution, il y a le corps d'Orlan et l'histoire du corps d'Orlan, il y a également l'architecture du corps d'Orlan et l'architecture de l'institution. La mesure des institutions par l'étalon-corps et le produit final sous forme de constat se placent, comme l'indique Michel Foucault dans son travail sur l'archéologie des savoirs, hors de la structure mais en posent cependant la question. Finalement, le constat de fin de la performance et la démarche qui amène à ce constat rompent avec toute question d'espace temporel construit. Dans ce sens, Orlan dessine une sorte d'espace charnel qui tient tout en un et qui se débarrasse des anciennes contingences. Il y a ici une sorte de recherche fondamentale du corps et une tentative d'en retirer les scories de la construction sociale. Dans un premier mouvement le corps donne des règles, de nouvelles bases qui ne sont plus en corrélation avec la géométrie mais dictées par le corps comme objet de référence et à l'intérieur desquelles il pourra ensuite se déployer. Dans un deuxième mouvement, la lessive arrive comme un travail de deuil, un nettoyage qui permettra à Orlan de pouvoir repartir de l'espace blanc où elle se trouve. Le travail d'Orlan s'il n'est pas une œuvre, comme elle aime à le rappeler, tient dans une forme de cohérence puisque la robe qu'elle utilise à chaque *Mesurage d'institution* est constituée des morceaux *des draps du trousseau, souillures* d'Orlan, création légèrement antérieure à la première action de mesurage, et qui amène l'en-plus symbolique, corolaire de l'espace social, celui-là même dont elle se lave.

Le trousseau, partie importante du contrat de mariage, est pour Orlan souillé de taches de sperme. Il constitue ainsi le parallèle de Fourier entre contrat de prostitution et contrat de mariage, retraçant par là une forme de contrat de sexualité, et plus précisément celui auquel est soumis la femme puisqu'il s'agit bien ici du trousseau, partie féminine de l'échange contractuel. Le symbolique mis en jeu se donne comme celui du sexuel domestiqué, des énergies canalisées et réemployées à des fins économiques ou reproductives, comme ce qui pèse sur le corps des femmes et empêche la libre circulation du désir. Ce même désir qui chez Gilles Deleuze et Félix Guattari se caractérise comme producteur de la constitution de nouveaux agencements. Orlan

retrouve ainsi un corps libre de produire qui pose lui-même face à l'espace ses propres règles. Il se'expose comme premier étalon d'une nouvelle série.

Les mesurages d'institution posent plusieurs questions contingentes, chacune en fonction du lieu choisi : l'histoire du corps, l'histoire du corps de la femme, ou pour l'action qui prend place au centre Georges Pompidou, celui de la femme artiste. Orlan se déleste des valeurs symboliques prêtées au corps féminin en les matérialisant dans des bouches cachetés constitués d'un mélange de sécrétions corporelles et de poussières de lieux institutionnels. Ces flacons deviennent témoins d'un système complexe en prenant au piège les flux masculins, partie prenante du désir de la femme, qui circulent dans les institutions et en forment la valeur symbolique. L'action de mesurage dessine ainsi l'étape préliminaire à la reprise en compte de la valeur corps et du désir qui lui est inhérent en dehors des interprétations masculines, comme une action de rupture avec le vieil axe vertical qui lie tout désir à la contingence de celui du phallus et rend ce dernier mesure de tout :

Si paradoxale que puisse sembler cette formulation, nous disons que c'est pour être le phallus, c'est-à-dire le signifiant du désir de l'Autre, que la femme va rejeter une part essentiel de la féminité, nommément tous ses attributs dans la mascarade. C'est pour ce qu'elle n'est pas qu'elle entend être désirée en même temps qu'aimée. Mais son désir à elle, elle en trouve le signifiant dans le corps de celui à qui s'adresse sa demande d'amour.⁶³

L'illustration de Lacan n'est pas prise au hasard puisque c'est également au tournant des années 1970 qu'une partie des théoriciennes féministes essaient de déjouer l'influence de la psychanalyse sur la construction du désir féminin. Plus exactement, c'est le plus souvent sur les théories de Lacan que vont se poser celles des féministes qui caractériseront le désir de la femme comme contingent à celui de l'homme et donc comme non existant dans la structure complexe donnée. Les femmes dans ces conditions se déterminent comme des non-individus produits d'une construction uniquement masculine. On retrouve ces théories dans les écrits de Luce Irigaray lorsqu'elle évoque *Ce sexe qui n'en est pas un*⁶⁴, et chez la féministe américaine MacKinnon dont les analyses sont remises en cause par Donna Haraway, professeur d'histoire de la conscience à l'Université de Californie, lorsqu'elle met en avant l'effet réducteur et victimisant de ces théories qui ont à fois dénaturé et re-naturalisé le corps

⁶³ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 694

⁶⁴ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 226 pages

des femmes. Donna Haraway tente de démonter ce mode de pensée à la fois psychanalytique et matérialiste qui, selon l'auteur, ne reconnaît pas la responsabilité des femmes dans la construction des relations sociales. Elle pose alors ces théories dans un ordre matérialiste-humaniste et universel occidental, qui, remplaçant les catégories de classes par des catégories de sexe, doivent sans cesse se référer à un originel qui pose une ontologie (calquée sur celle du travail pour les classes) et glisse fatalement vers des formes d'essentialisme :

L'« ontologie » de MacKinnon construit un non-sujet, un non-être. Quelle ironie ! Dans cette optique être 'femme' n'est pas le résultat d'un effort conscient, et donc d'un travail, mais du désir de l'autre. Dans sa théorie de la conscience, ce qui « compte » en tant qu'expérience « des femmes » c'est en fait ce qui a trait au viol, et le sexe lui-même. La pratique féministe devient la construction de cette forme de conscience, c'est-à-dire une idée de soi en non-soi.⁶⁵

La critique de MacKinnon par Donna Haraway se concentre sur la situation des féministes socialistes aux États-Unis de la fin du XXème siècle mais reste particulièrement instructive et pertinente concernant les positions en France dans les années 1970. On se souvient des écrits de Monique Wittig qui font malgré tout la rupture par son célèbre *les lesbiennes ne sont pas des femmes*, et des positions et interrogations du Mouvement de Libération des Femmes. Des femmes ou de la femme... L'effet totalisant et la compréhension dans une catégorie, celle de « la » femme, posait déjà problème à ce moment de l'histoire.

Pour revenir à Orlan, il est intéressant de remarquer la position active qu'elle endosse dans sa performance. L'Orlan-corps comporte déjà la position volontaire du « soi » de l'artiste qui entre dans une histoire, celle d'Orlan féministe, engagée dans la lutte pour l'avortement par exemple, produit d'une histoire également plus large. Mais Orlan sort de la structure verticale dans son action et particulièrement lors du lavage de la robe. Repositionnant ainsi l'Orlan-corps au centre, elle pose les conditions d'une nouvelle structure qui part de lui. Nouvel étalon, il ne sera pas non plus la mesure du corps de toutes les femmes dans une vision totalisante en gardant son nom et sa singularité. Les critiques de Donna Haraway se situent dans une vision partielle des contraintes agissantes sur l'être en dehors de toute ontologie initiale, celle là même dont Orlan se débarrasse symboliquement lors de la lessive de sa robe. Cependant la question qui

⁶⁵ Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils essais, 2007, p. 45

émerge alors se pose sur une ambiguïté : doit-on considérer le corps d'Orlan (performance achevée) comme libre de tout déterminisme, formulant ainsi une sorte de fondamental du corps, ou se pose-t-il comme outil détaché de la structure verticale et réalisant ainsi les conditions nécessaires à une possible analyse partielle, comme objet soumis à différentes contraintes qui ne passent plus forcément par des contrôles de type institutionnels (comme on peut le retrouver dans les théories du biopouvoir de Michel Foucault) mais circulent plutôt dans une forme d'organisation qui échappe à l'État et qui se réfléchissent plutôt dans un système de réseau d'organisation plus horizontale ? Cette dernière vision serait alors davantage en adéquation avec la théorie *cyborgienne* de Donna Araway qu'elle développe dans son *Manifeste cyborg*. L'être *cyborg*, corps moderne refaçonné et résistant, est en effet pris dans un maillage de technologies et de sciences, il en accepte le donné, mais tente de subvertir le réseau au centre duquel il se trouve dans la renégociation constante des différentes alliances envisageables :

Le cyborg est résolument du côté de la partialité, de l'ironie, de l'intimité et de la perversité. Il est dans l'opposition, dans l'utopie et ne possède pas la moindre innocence. Parce qu'il n'est plus structuré par la polarité du public et du privé, le cyborg définit une cité technologique en partie basée sur une révolution des relations sociales au sein de l'oïkos, du foyer. Nature et culture sont refaçonnées ; l'une ne peut plus être la ressource que l'autre s'approprie et assimile. Les relations, y compris celles de polarité et de domination hiérarchique, qui permettent avec des parties de former des « tous » sont à l'ordre du jour dans le monde cyborgien.⁶⁶

La question reste en suspend pour l'instant mais si l'on se réfère à la suite du travail d'Orlan, que l'on pense aux opérations de chirurgie qu'elle entreprendra sur son visage, au centre de son travail artistique, ou aux *hybridations*, ayant recours pour chacune aux nouvelles technologies, et aux nouveaux modes de communication, la deuxième proposition semblerait plus probante.

Le contexte des années 1970 s'offre d'abord comme une rupture avec la tradition, une forme d'envie d'invention d'un nouveau type de citoyenneté qui parte de soi. Pourtant, si rupture il y a, les nouvelles bases ne sont pas encore posées, il reste encore l'envergure du mouvement, et les outils technologiques et de communication ne sont pas encore pensés sous forme de réseaux alternatifs comme il est possible de le faire maintenant. Il convient donc d'envisager la performance d'Orlan comme le point de départ d'un futur envisageable et d'en conserver l'idée de rupture avec l'axe vertical, la

⁶⁶ Donna Haraway, *ibidem*, p.33

fin du mythe du jardin d'Eden et de l'originel. Gardons également en tête que la mesure que propose Orlan garde le nom d'Orlan-corps et qu'elle ne se départit pas totalement de sa construction, gardant ainsi sa singularité, elle ouvre la place à de possibles visions partielles et n'émerge plus dans une forme de continuité. Rupture avec le temps, avec l'histoire continue, et donc à l'image de la rupture historique qu'a pu représenter Mai 68.

B.1.1.2 Discontinuité historique et corps essentiel

C'est ainsi qu'Orlan n'est pas la seule sur le terrain et que d'autres groupes d'artistes vont envisager le corps en outil de mesure, repartant de lui, comme par exemple le groupe Untel, compris tel un groupe d'individus anonymes. Il est cependant constitué des identités de Jean-Paul Albinet, Pierre Cazalet, Alain Snyers puis à partir de 1978 de Wilfrid Roof. Le groupe d'artistes⁶⁷ intervient la plupart du temps à l'intérieur même de l'espace public, réalisant ainsi des performances en plein air ou en intérieur et occupant un territoire souvent frontière, à la fois lieux de passage, et proches d'institutions artistiques. Le thème central de leur recherche se concentre sur la vie quotidienne et plus spécifiquement en milieu urbain. Untel n'est composé que d'hommes, ce qui peut a priori influencer la grille de lecture appliquée à leur pratique dans le cadre de ce travail, à commencer par leur première performance, *Le déjeuner sur l'herbe* d'après Manet et en hommage au salon des refusés.

La performance prend place au Grand Palais à Paris en 1975 et plus exactement au salon des artistes français. La peinture de Manet est réactualisée sous forme d'un tableau vivant composé de trois personnages : deux hommes et une femme. La nature morte au premier plan qui était constituée chez Manet d'un pain et d'une corbeille de fruits est maintenant remplacée par des objets de consommation courante et disposés de façon désordonnée autour des personnages. On y voit de la nourriture, des journaux, une radio ou bien encore des paquets de cigarettes entamés. Comme pour la représentation de Manet les deux hommes sont habillés, cette fois dans une mode correspondant aux

⁶⁷ Untel se situe plutôt en marge de l'art corporel, leur travail est cependant intéressant ici dans la confrontation qu'il propose du corps et de l'environnement

années 1970, tandis que la femme revêt une sorte de drapé qui expose un personnage quasiment nu.

La référence à Manet pourrait nous plonger immédiatement dans une continuité historique, une inscription dans un déroulé qui concerne l'histoire de l'art et qui trouve un lien dans une œuvre plus ancienne. Mais l'histoire même du tableau de l'artiste et les circonstances choisies par le groupe Untel nous amène plutôt à y envisager une continuité historique de la ligne brisée, une sorte de réinscription historique de la rupture où encore une fois le corps va servir de mesure temporelle.

Dans son cadre historique, l'œuvre de Manet se pose comme un objet caractéristique tant dans ses influences que dans son style. On lui a d'ailleurs prêté différentes origines, qu'elles soient de Titien ou d'Antoine Watteau, nous amenant ainsi à penser que le tableau se situe déjà dans une forme de réagencement historique sous forme de fragments. Si Manet s'inspire de Titien, il donne à ses personnages, au moins pour les deux hommes, une allure plus contemporaine de son époque dans leur appareil vestimentaire ; il donne également à son style une autre direction que celle académique de son époque. La toile dans un premier temps refusée par le jury d'académiciens pour l'exposition annuelle de 1863, trouvera finalement une place dans une autre exposition décidée par Napoléon III dans le cadre d'une exposition regroupant une partie des œuvres recalées de la première et qui prendra pour titre *le salon des refusés*, visible alors au Palais de l'Industrie qui précède dans le temps le Grand Palais.

D'une œuvre à l'autre, les résonances historiques sont donc multiples et se prêtent à l'interprétation. L'action du groupe Untel, choisissant le même lieu, rendant même hommage au salon des refusés, réinscrivant les personnages masculins dans leur époque comme Manet a pu le faire dans son tableau et reprenant la composition de l'œuvre, est faite d'échos et de variations. Elle utilise le lien historique pour mettre l'accent sur la rupture et l'aspect du quotidien modifié. Pourtant une donnée semble inchangée et projetée ainsi dans une sorte d'éternel, celle du corps de la femme, davantage encore, l'aspect du drapé ne peut que dénoter d'une référence encore plus ancienne, sortie de l'antiquité, plongeant la femme dans une continuité invariable depuis des siècles, comme tout droit sortie du jardin d'Eden.

La critique d'Émile Zola à propos du tableau de Manet peut d'ailleurs éclairer la vision de ce corps féminin, repris par le groupe Untel, un peu plus d'un siècle plus tard :

Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair. Ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, avec ses vigueurs et ses finesses, avec ses premiers plans si larges, si solides, et ses fonds d'une délicatesse si légère ; c'est cette chair ferme modelée à grands pans de lumière, ces étoffes souples et fortes, et surtout cette délicieuse silhouette de femme en chemise qui fait dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes, c'est enfin cet ensemble vaste.⁶⁸

Avant toute interprétation, la lecture du passage de la critique d'Émile Zola laisse un premier sentiment qui ne peut que traduire la présence de la parole masculine satisfaite. En effet, le discours masculin se dessine clairement au détour de la représentation d'un morceau de chair. S'il n'était qu'un prétexte, il aurait été parfaitement possible de dénuder le corps des hommes. Pourtant l'habillement du corps masculin juxtaposé au nu du corps féminin ne peut pas être une option innocente : il traduit clairement la volonté de l'artiste de peindre une chair féminine et, qui plus est, de la mettre en scène aux côtés de deux hommes eux complètement vêtus. L'interprétation prend donc un caractère sexué et mène directement à se questionner sur le rôle de l'artiste masculin dans la création du corps et du sujet féminin.

La toile suspecte se resserre d'autre part dans le parallèle que Zola établit entre le corps de la femme et le paysage. Voir dans le corps de la femme un paysage tient du lieu commun, plutôt masculin du reste, mais il y a ici, dans l'analyse même, une assimilation de cette chair avec le paysage naturel environnant qui laisse une impression naturaliste et éternelle, donnant au corps féminin cette invariabilité qui le porte au niveau de la nature morte qui se dessine au premier plan : des pommes ou un corps de femme, deux objets qui se prêtent au désir de consommation, alimentaire ou charnel...

En reprenant ce corps féminin inchangé côtoyant deux hommes dans leur temps, le groupe Untel opère un croisement de continuités historiques décalées où le pendant féminin trouve son origine dans l'antiquité, période modèle du classicisme, et en même temps souligne la responsabilité de l'artiste masculin dans sa création. Le corps féminin apparaît alors comme la mesure invariable insufflée par l'artiste masculin.

⁶⁸ Émile Zola, *Le déjeuner sur l'herbe*, www.fr.wikipedia.org, consulté le 30 novembre 2007

La place et la responsabilité de la masculinité dans la création est d'autre part débattue dans les années 1970, au même titre que celle du patriarcat. Nous l'avons évoqué pour la performance d'Orlan au Centre Georges Pompidou et on retrouve cette problématique dans les propos de Vito Acconci, performeur américain, qui explique le questionnement de cette génération d'artistes et son lien avec les problématiques féministes de l'époque :

À la fin des années 60, l'art et les artistes représentaient autant de figure d'autorité. Il s'agissait de s'attaquer à ce système de valeur, [...], s'attaquer au patriarcat, ou au système marchant régissant le circuit des galeries d'art. Autant de piédestaux qu'il s'agissait de voir tomber, et qui nécessitaient pour cela d'être démystifiés. Il fallait montrer qu'il n'y avait là rien de divin, de magique ou d'exceptionnel. C'est ce qui s'est passé de plus important à la fin des années 60 pour moi. Et c'est l'époque où j'ai lu les premiers écrits féministes.⁶⁹

Le pouvoir masculin se débusque partout, non seulement au sein de la famille, des institutions mais aussi chez l'artiste masculin créateur également de la représentation du corps de la femme. De nouveau ici on a une mesure corps, mais contrairement à la performance d'Orlan, elle se présente sous la forme d'un étalon absolu qui cependant se discrédite par son incongruité au cœur d'un décalage historique et par le contraste qu'elle induit.

L'action du groupe Untel indique alors un écart historique mais également spatial, puisque la performance prend place au sein d'une exposition où trois individus vont reproduire la scène d'un *Déjeuner sur l'herbe* « modernisé ». Le corps de la femme se dessine dans une forme figée, réifiée, au centre d'un décor culturellement construit, un espace artistique, où la valeur masculine de l'art se projette sur la représentation du féminin. On peut donc parler d'une mesure par le corps relative et plus encore différentielle, où plusieurs échelles spatiotemporelles se superposent de façon fragmentaire. L'antiquité, la toile de Manet, l'espace artistique contemporain du Grand Palais, tout nous indique un fil conducteur diffracté, qui circule cependant sur une ligne symbolique du pouvoir masculin, prenant possession des différentes époques et en tirant sa justification dans l'art ou au sein des institutions artistiques pour contempler finalement son œuvre, elle inchangée, et qui sert de socle naturalisé. On a presque ici un cercle vertueux qui ne serait pas mis en péril sans la charge d'ironie qui transparait par

⁶⁹ Citation de Vito Acconci reprise dans l'article de Elvan Zabunyan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du genre : Genre, féminisme et valeur de l'art*, Paris, L'Harmattan, N° 43, 2007, p. 178

le décalage visible des corps. Le mythe se fragilise et se déconstruit en somme comme peut l'expliquer Roland Barthes dans son ouvrage *Mythologies* : sous forme d'un vol :

Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe ? Il suffira d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe.⁷⁰

Le second mythe dont parle Roland Barthes est caractérisé, dans l'exemple de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, par le regard et le discours naïfs que les deux personnages entretiennent avec les mythes fabriqués par la science et qu'ils déconstruisent, du coup malgré eux. Dans la performance du groupe Untel, la position du regard naïf peut être effectuée par le public qui va contempler cette scène étrange et cet écart entre les corps masculins et celui de la femme atemporalisé. Le vol du langage de Roland Barthes est bien ici vol du corps féminin, mais celui-ci est dans une telle position incongrue qu'il se prête aussitôt à une déconstruction qui lui enlève sa valeur mesure.

Le groupe Untel continue par la suite à mesurer le corps à l'échelle urbaine. Le but étant généralement de rendre ce dernier visible comme élément central retiré du tout de l'architecture. C'est ainsi que l'on retrouve plusieurs performances comme *Détournement d'un lieu par la prise de possession de son espace*, *Être conditionné*, *Appréhension du sol urbain* ou encore *Canon de proportion*. Quasiment à chaque fois le corps est rendu « premier » par discernement et oblige à réfléchir l'environnement en repartant de lui, conditions qui créent pour le spectateur le recul nécessaire et le décalage suffisant pour remettre l'ensemble en question.

B.1.1.3 Corps-conscience et espace naturel

Si le groupe Untel pose son travail la plupart du temps dans un ensemble urbain, Gina Pane à poursuivit cette réflexion par son corps, comme point de départ du parcours de ses actions, mais cette fois-ci au sein un environnement naturel, proche des pratiques du Land-art. À la fin des années 1960 et au tout début des années 1970, Gina Pane partage principalement son travail entre l'Italie et la France. Elle pose ainsi un certain nombre d'installations et d'actions en pleine nature. On en retrouve quelques-unes en France dont *Situation idéale : artiste-terre-ciel* à Écos dans l'Eure, en 1969, ou *Acqua Alta*, en

⁷⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points : Seuil, 2001, p. 209

1970 sous forme de constats photographique à la galerie Rive Droite à Paris, ou encore la même année *Continuation d'un chemin de bois* à Ury en Île-de-France.

Si l'on part de l'action *Situation idéale : artiste-terre-ciel*⁷¹, où l'on peut voir grâce à la trace photographique le corps de Gina Pane former une ligne droite perpendiculaire à un horizon formé de la ligne de séparation entre la terre et le ciel, on peut comprendre les préoccupations de l'artiste comme la recherche d'un idéal inatteignable et perdu. Elle reproduit des situations basiques, propres à former un point de départ à une réflexion qui amène son corps à se découper dans l'espace naturel en dehors des déterminismes sociaux.

La forme et le contexte de l'action donnent à son corps une définition à la fois singulière et globale. Le corps de l'artiste se pose debout sur la ligne d'horizon, au sommet d'une crête, il semble indiquer à la fois le point de départ et l'éloignement. Il se projette déjà vers le haut, pieds sur le sol qui se projette indéfiniment à l'horizontal. Le corps devient alors ce qui n'appartient plus à la nature, ce qui s'en éloigne, mais également ce qui s'y repose. Gina Pane se situe sur l'espace plan de l'horizon, elle donne à voir son corps dans un découpage parfait comme n'appartenant pas au territoire, comme ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari pourraient alors désigner de déterritorialisé, celui qui se présente comme premier d'une future chaîne. Encore une fois ici on reprend le problème à l'envers, car si une forme et une substance gardent de toute évidence un lien étroit avec le territoire qui le constitue et qu'il constitue, l'action de Gina Pane rompt le lien entre le corps et le territoire. Il y a la forme codée qui se caractérise par son corps et puis il y a la substance qui a pris forme. Si l'on suit les propos de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* on comprend que l'un n'est pas indépendant de l'autre :

Si les formes renvoient à des codes, à des processus de codage et de décodage dans les parastrates, les substances comme matière formées renvoient à des territorialités, à des mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation sur les épistrates. Et à dire vrai, les épistrates ne sont pas plus séparables de ces mouvements qui les constituent, que les parastrates de ces processus.⁷²

⁷¹ Annexe IV

⁷² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 70

Dans ces conditions Gina Pane sort son corps de la *parastrate*, celle des populations, des formes codées. Elle reste consciente du produit social qui structure la forme corporelle, mais elle réunit les conditions de recouvrement de la substance sur cette dernière propre à se re-territorialiser, et opérant un processus de désubjectivation. Elle présente ainsi son corps hors des catégories, et n'est plus ni femme ni homme, ni même Gina pane, mais espèce humaine. Si le corps reste, selon l'artiste, par essence social, il s'agit d'en retrouver une substance désindividualisée, une façon de sortir du moi subjectif investi par la structure sociale qui le plonge dans une illusion de liberté :

Mes « expériences corporelles » démontrent que le corps est investi et façonné par la société. Elles ont pour but de démystifier l'image commune du corps ressentie comme bastion de notre individualité pour le projeter dans sa réalité essentielle de fonction de médiation sociale. 'Le langage corps' dévoile la fonction véritable du corps, dénonçant le corps : NOSTALGIQUE/MANIERISTE/RÉACTIONNAIRE et la récupération du corps par la société laquelle donne l'illusion à l'individu de le libérer en manipulant sa libido en valeur marchande, métamorphosant son érotisme en pornographie.⁷³

Puisque Gina Pane affirme que le corps est social par essence, elle garde comme objectif une déconstruction obligatoire et préalable à un nouveau langage sociologique, indiquant par là la recherche d'un fondamental sous forme d'une prise de conscience. Elle réalise d'ailleurs cette possible désindividualisation en fermant son action au public, en s'extrayant seule de l'espace social et en y refusant dans un premier temps toute médiation préalable. C'est parce que l'on peut distinguer au départ une recherche de re-médiation hors de l'espace social que l'on peut comprendre la quête de Gina Pane comme celle d'un fait premier, proche des énergies terriennes, d'un fondamental, celui du langage possible du corps qui sera ensuite apte à réinventer de nouveaux rapports sociaux. Le corps ici sert d'outil de mesure premier comme le conçoit l'art corporel.

L'exploration de Gina Pane garde la possibilité d'existence d'une vérité première du corps pris et de celle d'un en-dehors des déterminismes sociaux, comme une posture utopique qui se réclame d'un point de départ imaginaire et gomme toutes catégories préexistantes. La question restant en suspend tient à se demander si cette vérité première ne serait pas à son tour susceptible de recréer une nouvelle norme contraignante. En effet, l'artiste propose finalement une image du corps naïf et innocent et amène à

⁷³ Texte de Gina Pane tiré du catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Reconnaître Gina Pane* présentée aux Beaux Arts de Nancy du 18 mai au 19 août 2002, in Blandine Chavanne *et al.*, *Reconnaître Gina Pane*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 12

s'interroger sur la possible existence de cette même image qui ne soit pas soumise à un autre système de contraintes.

Poser le corps dans l'espace naturel donne au travail de Gina Pane une direction relativement différente de celle prise par le travail d'Orlan. Le dispositif implique la recherche d'une position fondamentale qui amène à penser le corps hors des catégories, posant la question des termes d'une possible renégociation de l'espace social par la suite.

Gina Pane introduit cette action, où elle se représente seule, comme un préalable puisque la renégociation de l'espace social, pour reprendre ses mots, ne peut se faire ensuite que dans le « nous ». De la même façon, toute tentative de réinscription sous forme de recherche de vérité ne peut se faire de manière isolée. On a alors ici la forme d'un corps outil de mesure qui se situe plus dans une promesse que dans une forme accomplie. Notons cependant que cet outil, ou promesse d'outil, passe par le gommage de tous les marqueurs sociaux préétablis et avec eux la tentative d'effacement de la différence sexuelle qui nous amène à réfléchir le corps dans une forme d'innocence du début et de non compromission mais qui n'a pas de valeur détaché du reste.

Le corps n'existe pas seul. Il doit au contraire se départir de ses déterminants, et en admettant l'idée que l'identité n'est pas fixe, il s'agit avant tout pour Gina Pane d'un voyage qui n'a ni début ni fin. On retrouve d'ailleurs cette idée dans l'action *continuation d'un chemin de bois* où l'artiste trace une ligne de parcours qui ne prend ni origine et qui ne se termine pas précisément. L'image du corps que propose l'artiste n'est donc pas fixe mais elle est le point de départ d'une prise de conscience. Le corps comme elle le propose s'offre d'abord comme mesure de la conscience-corps. Pour cela elle le pose sur l'espace plan, récupérant l'énergie terrestre, elle se détache de la trame des anciens récits et tente de transformer son corps en substance libre pouvant se prêter ensuite à une réorganisation dans le social. Elle forme ainsi un préalable à la construction d'une nouvelle identité qui prendra place dans un ensemble. L'artiste permet de cette façon l'émergence de la conscience qui laisse la place à un devenir autre :

Mon corps dans sa forme actuelle est sans doute à chercher dans un avenir qui n'a rien d'évasif si je m'obstine à refuser de comprendre : mon être-au-monde. Être embarquée et me réveiller en plein voyage, pour rencontrer l'imprévisible nouveauté...⁷⁴

La prise de conscience doit alors venir du corps qui lui-même doit se départir, tel un préalable, du monde social qui le façonne et c'est ainsi que la position de l'artiste sur la ligne d'horizon vient allégoriser le réveil en plein voyage.

Des premières *Marches au ralenti* ou des *Mesurages d'institutions* d'Orlan, en passant par *Le déjeuner sur l'herbe* du groupe Untel, jusqu'aux actions de Gina Pane en milieu naturel, se joue toujours la mise en critique du corps socialement façonné, structuré dans sa chair et privé de libre arbitre. En juste écho de l'époque les artistes tentent de déconstruire leur corps en repartant de lui. Ils le voient comme la base fondamentale qui permet l'invention de nouveaux rapports sociaux, ou tout au moins, met en échec la fabrique du corps-sujet. On assiste généralement à une projection de ce dernier soit en dehors de son milieu habituel soit aux endroits mêmes qui lui donnent une position incongrue, le tout étant de mettre en échec la relation entre la structure-corps et ses fonctions attribuées. Il s'agit par là de dénaturer le mythe corporel pour ensuite retrouver la possibilité de parler le corps par lui-même.

Le caractère le plus prégnant de chaque performance se place au centre de la division sexuelle qui apparaît alors comme une étape incontournable, ou plutôt comme le facteur irréductible sur lequel se centre toute la problématique lorsqu'il s'agit de repartir du corps comme outil de mesure. Le corps comme point de départ reste-t-il féminin ou masculin ? Et puisque la matière de création et l'artiste se superposent et se confondent dans la performance, alors le problème de la division sexuelle se repose directement sur l'artiste créateur.

Orlan se départit de la valeur symbolique qui façonne son corps sexué mais reste Orlan. Elle garde la catégorie de son sexe qui peut laisser entrevoir une autre construction du soi qui se portera à d'autres formes de compromission dans l'espace de contraintes

⁷⁴ Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Écrits d'artistes, 2004, p. 27

sociales. Gina Pane de son côté retrouve une autre forme d'innocence, celle d'avant les catégories ; en conservant son statut humain elle tente de trouver une position qui ne soit plus définie par la séparation des sexes, donnant ainsi à l'artiste un engagement, dans l'espace naturel, qui ne soit plus déterminé par le sexe social. Le groupe Untel pose sur le corps de la femme une valeur essentialiste et naturalisée sous forme d'une falsification où la responsabilité de l'artiste masculin est directement pointée. La question fondamentale qui se pose au final lors de la considération du corps comme mesure reste celle de la vérité des sexes, dépassable ou non, restructurable ou non sous d'autres termes.

On a ici l'une des problématiques principales de l'époque où la femme émerge dans une absence avec comme critère principal l'importance de repartir de soi. Il y a une sorte d'obligation à considérer la catégorie « femme » avec en parallèle l'obligation de la déconstruire. Toute la question réside ensuite sur la re-fabrication d'un nouveau « roman » féminin et sur les termes mêmes de sa constitution pris entre existence et déconstruction d'une catégorie qui efface les différences. On retrouve cette préoccupation directement chez les femmes du M.L.F, à savoir si le sexe féminin reste catégorisable et comment cette catégorie peut se transformer ou évoluer vers d'autres catégories plus complexes :

Pour les femmes et avec toutes les femmes. Ce n'était pas évident pour tout le monde non plus. Certaines disaient qu'il n'y avait pas de 'nous' des femmes, et pourtant c'était bien en tant que femmes qu'elles étaient réunies. Elles excluaient les bourgeoises des femmes opprimées, et pourtant elles se disaient bourgeoises. « Nous », on sentait bien qu'il y avait un « nous » des femmes, que « femme » était notre première identité avant prolétaires et bourgeoises. Mieux, nous sentions que jusque dans leurs identités de classes différentes les femmes avaient un point commun : c'était de les avoir à travers un homme (le père ou le mari).⁷⁵

Si le point commun qui forme cette catégorie des femmes est bien défini par la structure masculine verticale, la déconstruction oblige par la suite à la suppression de ce point commun. Est-ce véritablement réalisable et quels réagencements restent possible ensuite ?

⁷⁵ Anonyme, « féministes révolutionnaires », *Le torchon brûle*, N° 2, juillet 1971, non paginé

B.1.2 L'objet, matière en mouvement

Le premier travail de conceptualisation du corps comme mesure, revient à le poser au centre d'un territoire dont il composera le médium principal, comme un travail préparatoire qui permet d'envisager la construction de la maison autour de ses habitants. Doit-on se pencher pour franchir une porte ou bien construire une porte qui dépasse légèrement la taille de l'individu ? Toutes les scories tombent lorsque l'on repart du corps comme point de départ, jusqu'à la plus petite catégorie, mais la chair semble résister au sexe. Dût-on aller jusqu'au squelette qu'il semblerait encore conserver certains de ses attributs. C'est d'ailleurs ce que proposait Michel Journiac dans son *Contrat pour un corps* en 1972, à la galerie Stadler à Paris, où le volontaire avait le choix entre trois formes de contrat suivant ses préférences, qu'elles soient pari sur la peinture, sur l'objet ou sur le fait sociologique. Le bénéficiaire du contrat repartait alors avec la promesse de voir son squelette transformé en œuvre d'art, laqué blanc pour le premier choix, habillé pour le deuxième et doré pour le troisième. Il n'y avait donc pas plus de vérité ici, même lorsque l'on avait tout retiré, il fallait encore y ajouter des choses, comme un en-plus sous forme d'une valorisation sociale. Et puis il n'y avait plus de vie, puisque la close deuxième stipulait que le signataire du contrat devait mourir après avoir légué son corps à l'artiste. Cependant, il pouvait rester tout de même ce que Michel Journiac aurait pu appeler une « ambigüité sociologique » sous forme d'objet décalé, qui pose une critique. L'objet corps-mort et donc squelette, voit son signifiant légèrement déplacé, laqué blanc, habillé ou doré, il semble vouloir exprimer l'impossibilité de se passer d'une forme qui garde des significations sociales. C'est ainsi que pour conserver le vocabulaire de Michel Journiac, l'objet-squelette apparaît dans une image « piégée » à la fois réalité sociale et mensongère, *une saisie critique du réel*⁷⁶ :

L'origine de ma démarche c'est le corps viande et sang, conscience de lui-même, et les moyens sont le corps-objet et l'objet visant le NON, c'est donc une tentative critique s'orientant vers le fait sociologique où surgissent le corps et l'objet [...]. Le corps est premier, il apparaît avec le sang et ses vêtements. Le vêtement est la forme dans le sens où c'est le moyen, ce par quoi on rencontre quelqu'un indépendamment du visage ou des membres, prêts au-delà de la caresse et du moulage, à la putréfaction d'où ne résisteront provisoirement que les os.⁷⁷

⁷⁶ Michel Journiac, « L'objet du corps et le corps de l'objet », *arTitudes international*, N° 6 à 8, décembre 1973 à mars 1974, p. 19

⁷⁷ *Ibidem*

Même si la vérité se situe dans la chair, lieu de la vie, toute démarche critique ne peut s'inscrire que dans un fait sociologique véhiculé dans un objet qui prend forme.

B.1.2.1 Du solide...

La viande et le sexe, pour reprendre les termes mêmes utilisés par Michel Journiac, le propos doit se retrouver à cet endroit. Mais cette viande et ce sexe ne peuvent se comprendre que dans une forme elle-même donnée comme sociologique et donc frelatée. Le corps apparaît dans l'objet qui lui-même prend la dimension du vêtement dans lequel on ne trouve plus la vérité du corps. On sent bien que l'on tourne en rond, un peu comme dans l'énoncé que propose Michel Journiac dans une interview donnée dans *arTitudes* en 1972 : « L'objet du corps et le corps de l'objet ». En d'autres termes, comment retrouver le corps dans l'objet lorsque celui-ci en propose une image fautive ? La première approche de Journiac pourrait se préciser dans une optique de non fixité. Disons que si le corps ne peut se saisir que dans un objet, il faudra en éviter toute tentative d'enfermement définitif tout en se servant tout de même de la forme comme d'un médium indispensable à l'inscription d'un nouveau langage sur le corps. Un des principes récurrent utilisé par l'artiste lors de ses expositions-performances se caractérise par des *pièges* de la réalité de l'objet :

[À propos de *Piège pour un travesti*] C'est pour moi l'aspect du piège qui par son 'esthétique aberrante' met en scène cette mise en question et en tente le dépassement par le 'baroque' ; parodie androgyne d'une vierge sulpicienne, il est à la fois la dérision d'un sacré sexuel : la virginité, l'Homme, la Femme, le Couple, mais aussi par la médiation de ce dérisoire, une tentative de constat affirmant que le travesti est, au-delà d'un rire qui n'est qu'un vomissement, du domaine du sacré. Même si ce mot est trop usé, il me semble rendre compte à l'homme viande chair et sexe, autre chose peut-être proposé qu'une morale sociale ne survivant qu'à l'aide de la police.⁷⁸

C'est ainsi que l'on pouvait découvrir à Paris, *Piège pour un voyeur* en 1969 à la galerie Martin Malburet et *Piège pour un travesti* en 1972 à la galerie Stadler⁷⁹.

Dans la première installation le piège est doublement signifié. On pouvait découvrir une cage faite de néons lumineux et emprisonnant le corps d'un homme nu allongé sur une

⁷⁸ Michel Journiac, « entretien avec Michel Journiac », *arTitudes*, N° 8-9, juillet 1972 à septembre 1972, p. 28

⁷⁹ Voir annexe V et VI

sorte de cote de travail blanche sur laquelle était inscrit le nom de Journiac. Le public pouvait alors circuler librement autour de la construction afin d'observer le détenu sous tous les angles. Journiac pose à ce moment les bases de son travail « piège de la réalité » de façon directement allégorique. Pour reprendre son expression, le corps est ici piégé comme un objet sous forme d'un constat critique. Cependant, face à l'image, la réflexion est double car on peut toujours se demander qui de l'homme enfermé ou du spectateur, lui-même pris dans une vision reconnaissable du corps de l'homme, est le plus prisonnier de cette forme fixe. L'installation joue effectivement comme un miroir, d'autant plus qu'elle était accompagnée d'une autre proposition pour le visiteur, celle de participer à un *Portrait-Piège*. En effet l'annonce de l'événement à la galerie Martin Malburet comprenait la photo d'un portant sur lequel étaient disposés des vêtements blancs et qui comportait la légende : « avec votre corps, avec vos vêtements, Portrait-Piège à la demande ». Une installation venait également s'ajouter à l'ensemble dans une autre pièce, intitulée la pièce des *Substituts*, elle pouvait rappeler les installations de fête foraines présentant sur un panneau des corps sans tête attendant, en se glissant derrière, celles des participants. Il était question pendant l'exposition du corps d'un homme et d'une femme côte à côte, tous les deux nus.

La deuxième performance multiplie les images et les formes en plusieurs constats. L'un d'eux, *Arletty*, présentait quatre panneaux, alignés comme des vignettes de bande dessinée, constitués, pour le premier de la photo d'un homme habillé en costume cravate et cartable de travail, pour le deuxième de ce même homme nu, pour le troisième toujours de ce même homme cette fois travesti et, pour le quatrième, d'un miroir qui se prêtait à refléter l'image de celui qui regarde et qui viendra compléter la série, avec le nom d'Arletty posé en sous-titre. Les autres, construits sur le même modèle, portaient les noms de Rita Hayworth ou Greta Garbo. Un show accompagnait l'exposition au cours duquel un travesti de chez Michou (Jean-Paul Casanova dit Zuzy Gribitch) est apparu en Sarah Leander.⁸⁰

Ce que l'artiste pose dans un constat critique tient dans ce qu'il appelle lui-même l'irreprésentable : le corps, qui reste pourtant l'enjeu central de toute forme de représentation. Et comme l'art corporel demeure un art sociologique et critique, comme

⁸⁰ Voir annexe VII

le souligne par ailleurs François Pluchart, on repère, de la première performance à la deuxième, une sorte de tracé pédagogique et une réflexion sur ce que l'on donne à voir. En d'autres mots, nous pourrions dire qu'il y a une circulation de la réflexion qui suit celle des formes successives que va revêtir l'objet-corps. C'est d'ailleurs au centre de ce mouvement que nous apparaît la docilité culturelle des différentes images et postures corporelles qui s'exposent comme des pièges de matière-chair. La réflexion se poursuit donc par contraste et comparaison, juxtapositions et impossibles superpositions, qui rendent le corps à une réalité qui n'est pas donnée à voir mais qui se situe plutôt dans le principe de fonctionnement des images qui se succèdent. L'œuvre en soi n'est pas fixe mais se constitue au fur et à mesure des actions entraînant du coup la réflexion qui se place aux interstices et qui se découpe finalement dans une forme d'immatérialité ou de non fixité de l'image. Propos que l'on retrouve exposé par Philippe Tancelin lors du colloque organisé en 1987 en hommage à Michel Journiac afin d'exposer le difficile travail de ce qu'est *l'irreprésentable... dans cet enjeu de la représentation : le corps*⁸¹ :

Mais il voudrait INTERPRETER (notre propos), c'est-à-dire circuler, se déplacer, être en mouvement entre les points de suspension et faire jouer leur intervalle, le faire se dilater, se contracter jusqu'à la destruction – dissolution des points et leur cris pour retrouver cette fluidité de la ligne contre la rigidité de la droite du tir : quand la chose c'est voir et non mettre des choses en vue.⁸²

Le travail de Michel Journiac se caractérise donc par une circulation, un mouvement qui d'une forme à l'autre donne à la matière-chair cette fluidité qui lui permet d'inscrire un nouveau langage qui passerait au-delà de l'objet fixe, falsifié. Il permet ainsi dans cet entre-deux des formes d'envisager le moteur fondamental de ces différents passages.

Trouver une fluidité des formes dans le passage successif de l'une à l'autre implique plusieurs enjeux directement inscrits dans le contexte et les préoccupations débattues au moment de l'exposition. Le public est bien-sûr visé. Il n'est plus question de pratiquer un art tourné sur lui-même qui pourra être ensuite commenté par des artistes mais d'impliquer immédiatement les spectateurs dans le processus de création. L'œuvre est donc partie prenante d'une situation bien concrète qui laisse affleurer la gêne du public face à l'exposition d'une intimité qui devrait normalement rester cachée, enfouie peut-être sous le vêtement et la chair. Le dévoilement s'effectue par le miroir autant signifié

⁸¹ Philippe Tancelin, « De l'irreprésentable », *L'enjeu de la représentation : le corps*, [Actes des colloques de 1987 et 1996 consacrés à Michel Journiac], Paris, Éditions du CERAP, 1998, p. 123

⁸² *Ibidem*, p. 125

dans *Piège pour un voyeur* que concrètement présent dans *Piège pour un travesti*. Le corps nu dans le premier cas, rarement exposé de manière si directe jusqu'à présent, agit comme un révélateur brutal. On a ici la première rupture dans le continuum du visiteur ainsi positionné face à lui, et une volonté de présenter l'installation comme sociologique, voire quasi anthropologique. Il était d'ailleurs explicitement proposé au public d'aller jusqu'au bout du piège en se déshabillant et en remplaçant de fait le modèle dans la cage. La gêne trop importante impliquée par ce dévoilement brutal et cette participation par trop active a empêché les personnes présentes de se prêter à la proposition :

Bien-sûr, personne ne se risqua à se dévêtir pour relayer le nu de la cage. Mais à chaque fois que quelqu'un s'approchait d'elle, la lumière violente et acide du néon le mettait en pleine lumière.⁸³

Par contre, la participation plus facile aux *Substituts*, où il s'agissait de passer son corps derrière un panneau figurant le corps d'une femme et d'un homme nus, permettant ainsi de se montrer dénudé à moindre frais tout en ayant la possibilité de changer de sexe, fut beaucoup plus courue. Il faudrait sûrement s'arrêter ici quelques instants afin de mieux saisir les enjeux suscités par l'ensemble de cette installation.

Pour reprendre les propos de Philippe Tancelin nous pourrions dire que le travail de Michel Journiac se comprend comme une façon de mettre des choses en vues afin de mieux les voir, comme une possibilité de déjouer les pièges de la forme. Il est donc bien ici question du point de vue et de la vision comme ce qui va permettre de situer dans l'acte même de « situer par une forme » ou une autre. Georges Bataille, lui-même, avait su montrer dans une œuvre métaphorique la relation entre la vision et le pouvoir, celui du « pouvoir situer ». Il déconstruit dans *L'Histoire de l'œil* la vision extérieure au corps afin de reprendre un parallèle entre l'œil et le plaisir et d'en faire une vision incorporée qui n'est plus celle dictée de l'extérieur mais celle vécue par le corps. L'œil se donne alors comme plaisir de voir et dans son lien direct avec le plaisir corporel perd son caractère extérieur. C'est également ici l'objectif de l'installation proposée par Michel Journiac qui par un jeu de réfléchissement oblige le spectateur à ne plus percevoir qu'une vision extérieure aux choses et notamment au corps. Le public, directement

⁸³ Martin Malburet, « Piège pour un voyeur, galerie Martin Malburet, 1969 », *Michel Journiac* [catalogue de l'exposition organisée au musée d'art contemporain de la ville de Strasbourg du 19 février au 9 mai 2004], Strasbourg, Éditions musées de Strasbourg et École Nationale des Beaux-Arts de Paris, 2004, p. 80

impliqué dans le processus, se retire, trop proche des potentialités de plaisir-désir sous-jacentes au système qu'il forme avec le corps nu et emprisonné. Les regardants sont donc englobés dans un système complexe d'où se dégage également l'image de la cage comme une expression de pouvoir que Martin Malburet définit de sadomasochiste :

Avec le corps nu dans la cage de néon, dont la préoccupation sadomasochiste n'échappe plus aujourd'hui, Journiac affirmait d'une manière incroyable son homosexualité tout en restant dans l'énoncé le plus générique et le plus universel.⁸⁴

Michel Journiac déconstruit dans cette installation un système de vision extérieure au corps qui implique une certaine forme de pouvoir, de communication, voire une épistémologie particulière appliquée à l'image du corps. Le caractère sadomasochiste de la cage est important puisqu'il rend compte de l'effet dominant du regard extérieur et du même coup, dans un deuxième temps, dévoile également la perte de cette position privilégiée dans l'ambivalence du reflet.

Il faudrait comprendre l'acte de dévoiler son homosexualité, comme l'indiquait Martin Malburet, dans le fait de déconstruire le regard extérieur à l'image de celui qui reste dominant, masculin, et donc dans un fonctionnement, une épistémologie hétérosexuelle. Mais si l'on veut positionner cette critique en dehors d'un système binaire homo/hétéro on peut penser que Michel Journiac mettait en critique le système dominant hétérosexuel avant d'exposer sa propre homosexualité.

Le regard extérieur et masculin était juste à propos mis en critique par les féministes des années 1970 à l'instar de ce qui fabrique l'enveloppe plus large du système oppressif et masculin, et à fortiori le corps de la femme. On retrouve d'ailleurs cette mise en perspective (même si celle-ci sera complétée et cherchera des solutions là où les féministes des années 1970 se donnaient pour l'heure comme tâche de déconstruire le système masculin et oppresseur) dans les propos de Donna Haraway, plusieurs années après, dans une réflexion sur le système sensoriel de la vue :

Je voudrais insister sur le caractère incorporé de toute vision, et ainsi reconquérir le système sensoriel qui a servi à signifier un saut hors du corps marqué vers un regard dominateur émanant de nulle part. C'est le regard qui inscrit mythiquement tous les corps marqués, qui permet à la catégorie non marquée de revendiquer le pouvoir de voir sans être vue, de représenter en

⁸⁴ *Ibidem*

échappant à la représentation. Ce regard exprime la position non marquée d'Homme et de Blanc, une des nombreuses tonalités déplaisantes du mot objectivité pour les oreilles féministes [...].⁸⁵

Pour Michel Journiac la construction découlant du regard extérieur concerne donc autant les hommes que les femmes ; ce qui n'empêche pas le regard de se situer dans une économie à la fois masculine et hétérosexuelle. Il retire alors au spectateur la possibilité de se placer dans ce que Dona Haraway décrit comme la position de celui qui voit sans être vu. L'artiste remplace l'image du corps fixe par une mise en tension soudaine d'une énergie sexuelle qui peut porter sur le corps une forme de communication différente et une autre épistémologie que celle imposée par la forme fixe et soumise, elle, au regard *décorporé*.

Il est donc maintenant plus aisé de comprendre pourquoi la pièce des *Substituts* a posé moins de problèmes au public qui s'est plus facilement prêté au jeu dans une atmosphère beaucoup plus détendue et ludique. En effet l'image photographique du panneau n'agit que comme un ajout, un en-plus du corps qui va dérober le premier au profit du second. Le but de ce dispositif, que l'on voit généralement dans les fêtes foraines, se révèle dans la prise photographique qui permettra d'apprécier le résultat dans un deuxième temps. L'effet reste donc indirect et n'induit pas pour le spectateur de sensation de gêne. Un facteur supplémentaire vient cristalliser l'ensemble de l'installation : l'image de l'homme et de la femme nus, sans tête, pris dans une pose neutre qui pourrait rappeler une planche anthropologiste. Pour le public, ce facteur ne réduit pas le caractère ludique et il peut à son gré se dévêtir et changer de sexe suivant le corps qu'il choisira pour y assembler sa tête. Cependant pour mieux comprendre les enjeux de cet assemblage, il faudrait sûrement s'arrêter sur les caractéristiques propres du type de photographie utilisé afin de voir à quel point elle participe ici à une forme de naturalisation du corps.

Donna Haraway, toujours dans le même recueil d'essais, développe une théorie intéressante dans un rapport établi entre la photographie et le fusil du collectionneur naturaliste. C'est après un retour sur l'histoire de l'*American Museum History*, situé dans Central Park à New-York, et celle de Carl Akeley, taxidermiste et chasseur de

⁸⁵ Donna Haraway, « savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, p. 115

gorilles africains de la première moitié du XX^{ème} siècle, que Donna Haraway voit dans les pratiques des naturalistes de cette période une modification qui permet de passer de l'activité de la chasse à celle de la photographie. C'est en évoquant l'invention de la caméra-fusil d'Akeley, qu'elle explique le changement de posture face à la nature, vue comme ce dont il faut se protéger au départ, puis comme ce qu'il faut protéger ensuite. En reprenant une phrase de Susan Sontag, elle attribue l'appareil photo aux nostalgiques et indique que l'activité du naturaliste photographe répond à la peur de voir disparaître son monde. Se dessine alors un courant esthétique qui prend ses bases dans le réalisme. Il créait alors de toute pièce une histoire naturelle qui possédait du coup son propre canon au travers d'une fixité de l'image :

La science « à l'œil nu » que préconisait le Muséum convenait parfaitement à la caméra, finalement si supérieure au fusil pour assurer la possession, la production, la préservation, la consommation, la surveillance, l'estimation et le contrôle de la nature. L'idéologie esthétique du réalisme, prônée par Akeley, participait de son effort pour combler les brèches béantes dans l'être en danger. Donner une image réelle doit garantir contre la disparition, cannibaliser la vie jusqu'à ce qu'elle soit, en toute sécurité et permanence, une image spéculaire, un fantôme. L'image mettait fin à la décadence.⁸⁶

À la lumière des outils théoriques posés par Donna Haraway dans le cadre des représentations de l'histoire naturelle, on retrouve sous forme d'échos la configuration de l'installation de Michel Journiac qui circule de la cage aux planches photographiques. On comprend d'ailleurs la construction de l'histoire de la figuration du corps de l'homme et de la femme à travers la mise en place du jeu de fête foraine. En mettant sa tête derrière ces planches, on entre le plus souvent, soi-même, temporairement dans l'histoire de la silhouette figurée, d'un homme du moyen-âge ou d'une Marie-Antoinette. Le jeu est le même ici en permettant aux participants d'entrer dans l'histoire représentée des deux sexes. La cage semble finalement contenir la bête capturée puis ensuite, représentée, fixée, contrôlée dans ses formes, sur les panneaux photographiques.

Si Michel Journiac dévoile son homosexualité dans cet événement, il pose en tout cas de façon brutale la question de la forme et à travers cette dernière celle de la naturalisation des sexes, et de leur réalité. Il semble en tout cas indiquer le parcours de fabrication d'une histoire qui, faisant de la réalité une esthétique, camouffle sa propre construction idéologique. On comprend également qu'il n'y a reconnaissance que dans la forme, qui

⁸⁶ Donna Haraway, « Le patriarcat de Teddy Bear », *ibidem*, p. 182

se veut finalement mise à distance, comme le figurent les panneaux, et que lorsque cette mise à distance s'estompe, dans le cas de la cage, on assiste à la déconstruction de tout un système. C'est donc sur la forme que Michel Journiac concentre son travail et en explore les différentes composantes à travers le corps-objet.

C'est ainsi que la performance *Piège pour un travesti* prend un caractère particulier, dans la poursuite de cette réflexion sur le corps, quelques années plus tard. Michel Journiac apporte la figure du travesti dans son l'art, et élargit le travestissement à l'ensemble du corps social en y associant le public qui était alors englobé dans l'installation qui lui renvoyait son image par le dernier panneau constitué d'un miroir :

Les quatre grands panneaux étaient d'une grande force perturbatrice, non seulement par la présence du corps nus au centre des « travestissements » masculin et féminin, mais surtout à cause du miroir placé en bout de ligne, dans lequel le public en se reflétant découvrait son propre travestissement.⁸⁷

Le travestissement ne reste pensé que du point de vue masculin, puisque le modèle qui apparaît nu entre chaque panneau travesti en homme ou en femme est sur chacune des œuvres le même homme. L'élément important de cet assemblage apparaît dans la figure finale formée par le miroir, et donc par l'image du spectateur, qui porte les noms de figures connues, sortes d'icônes populaires : Rita Hayworth, Arletty ou Greta Garbo.

Michel Journiac met ainsi en évidence le mécanisme qui va de l'image à la construction de l'identité. Travail sur la forme ou travail sur l'image, tout le parcours de l'exposition semble indiquer une forme de circulation où l'identité se diffracte, s'agence à nouveau par la réorganisation même du vêtement, du maquillage, des prothèses du corps et donc, selon Journiac, du corps lui-même. Encore une fois ici l'artiste tant à dénaturer les sexes en les rangeant, avec celui des travestis, dans la même catégorie, celle du culturellement construit, reconduisant sans cesse le discours de l'aspect sociologique du corps et de la forme. Cependant le caractère spécifique de l'œuvre tient sans doute dans le caractère populaire des icônes ainsi représentées et par leur capacité à construire des formes d'identités à la fois inscrites dans le troisième panneau (l'homme travesti en l'icône) mais finalement inscrites surtout sur le miroir, et par là, dans les identités

⁸⁷ Rodolphe Stadler et Stefano Polastri, « Piège pour un travesti, galerie Stadler, 1972 », in catalogue de l'exposition *Michel Journiac* organisée au Musée d'Art Contemporain de la ville de Strasbourg, Ibid., p. 129

propres des spectateurs. Michel Journiac, par l'exposition de pratiques minoritaires, comme celle du travestissement, explore plusieurs pistes ayant attiré à la construction de différentes identités. Il leur donne pour chacune une dimension spectaculaire et finalement performative. Il se forme ainsi une interrogation sur la capacité à mettre en image et à « imager » dans la représentation de soi. Les figures populaires agissent comme des sources de récits, finalement partagés par tout le monde, qui seront ensuite incorporés dans le personnage figuré dans l'installation, puis suggérée chez le public, comme faisant également partie de lui, au travers du titre sur le miroir.

Teresa de Lauretis voit dans ces formes populaires des sortes de fantômes publics, réservoir d'images et de récits qui vont permettre aux sujets d'exprimer leur univers érotiques :

Les formes culturelles populaires font l'effet de quelque-chose de profondément senti et vécu, et pourtant il s'agit de représentation fictionnelles. Je voudrais suggérer qu'elles exercent dans l'espace public et au niveau sociétal une fonction similaire à celle des fantômes privés, des rêves tout éveillés et des rêveries grâce auxquels les sujets individuels imaginent ou mettent en image leur aspirations érotiques ou destructrices et leurs ambitions.⁸⁸

En prenant ensuite l'exemple de *M. Butterfly* du réalisateur David Cronenberg, elle montre ainsi comment des fictions construisent des subjectivités désirantes. Elle poursuit donc son analyse autour du personnage principal, *Song*, en concluant sur une forme de dilemme du désir, à la fois interne et ne pouvant cependant circuler vers son objet que par des circuits, s'ils restent partiels, au moins préexistants. Elle y voit une forme de paradoxe du désir homosexuel fixé dans un monde hétéronormatif comme *être aimé dans un scénario dans lequel votre rôle est écrit par l'autre et être aimé en tant que femme sans en être une*.⁸⁹

L'installation de Michel Journiac dessine un univers érotique homosexuel fortement chargé, peut-être dès le départ, par la présence de l'homme nu sur chacun des panneaux. Ensuite, parce que les différentes créatures endossées par le personnage apparaissent réellement comme des fantômes mis en scène à la fois comme des représentations sociales communes et comme des autoreprésentations. La figure prend d'ailleurs

⁸⁸ Teresa de Lauretis, *Théories queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p. 125

⁸⁹ *Ibidem.*, p. 181

directement prise dans la réalité puisque la deuxième partie de l'installation à la galerie Stadler met en scène le show d'un travesti qui apparaissait en Sarah Leander, elle aussi, icône cinématographique.

L'imaginaire des travestis donne à la forme un univers baroque, dont Michel Journiac se sert afin d'apporter à son œuvre un aspect critique dans ce qu'il appelle un constat-piège. Il reste alors prêt des préoccupations du départ, portant sur le corps une autre forme de discours dans une profusion baroque. En organisant sa transgression et en multipliant les images, il reconnaît le caractère indépassable de la forme, comme phénomène de compréhension. Au même moment il met en scène des subjectivités désirantes qui façonnent la chair et la fait passer d'une forme à une autre. Il donne lui-même au travesti un caractère sacré, sorte de figure populaire qui transcende les sexes. Il y a pourtant une imitation de figures connues, elles-mêmes sexuées, mais décalées dans la répétition, et amenant ainsi l'incarnation de nouvelles fictions.

Michel Journiac est à la recherche d'une vérité corporelle, il sait qu'il ne peut pas se passer de la forme alors il en organise la profusion, évitant ainsi tout enfermement. Il donne, par le travestissement, un scénario dénaturalisé de la féminité et de la masculinité, les projetant d'ailleurs comme des scénarii « possibles » parmi d'autres. On est alors très proche d'expressions de genres tels que peut les mettre en avant Judith Butler où sexe et genre deviennent deux notions plus tout à fait superposables.

En s'appuyant sur plusieurs auteurs américains ou de la *French Théory* dont Michel Foucault, Judith Butler tente de démonter progressivement la mécanique qui rend le sexe et le genre si semblables. Ses analyses portent à faire du genre le caractère stylistique du corps qui sous forme d'actes répétés finit par donner *l'illusion de la substance*⁹⁰. C'est donc dans le cadre historique d'un système de contraintes hétérosexuel que va se dessiner progressivement le rapport du sexe au genre, indiquant premièrement des catégories de sexes figés assurant le fonctionnement et la reproduction du système pour ensuite donner à ces mêmes catégories des valeurs pré-culturelles, naturalisées. Le genre dans ces conditions exprime le sexe qui lui-même implique des pratiques sexuelles premières. Judith Butler établit donc un lien de

⁹⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, p. 110

causalité entre le sexe, le genre et le désir ayant comme origine la reproduction du système hétérosexuel. Ensuite, réfléchissant hors d'un cadre hétéronormé et prenant exemple sur les analyses de Michel Foucault à propos de l'hermaphrodite *Herculine Barbin dite Alexina B.*, qui laisse à penser que les origines de la sexualité ne seraient pas les sexes, l'auteur conclue sur une séparation entre le genre et les attributs des sexes, donnant au genre un caractère performatif :

[...] En ce sens le genre n'est pas un nom, pas plus qu'il n'est un ensemble d'attributs flottants, car nous avons vu que dans le cas du genre l'effet de substance est produit par la forme performative des pratiques régulant la cohérence du genre. En conséquence, dans la tradition héritée de la métaphysique de la substance, le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être – Ainsi le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire.⁹¹

La présence du corps médian, nu, au centre de chaque panneau de *Piège pour un travesti*, entouré de la performance masculine et féminine semble indiquer le détachement du genre et du corps sexué. Le corps dénudé apparaît alors comme non identitaire, vide de toute implication sexuelle ou sociale. L'artiste opère de cette façon un renversement du sexe et du genre dans la ligne de réflexion de Judith Butler. Le sexe se produit sur un habit et une posture (particulièrement marquée pour la performance féminine) et non plus sur un attribut corporel masculin ou féminin. On assiste d'ailleurs, par un mouvement présent dans chaque panneau, plus à une pratique qu'à une image fixe, renforcée par le contraste de la silhouette neutre du milieu et par le show du travesti qui, d'une certaine façon, semble sortir de l'installation. Par un chemin de pensée qui apparaît de façon similaire à celui emprunté par la logique des genres, Michel Journiac crée une identité de genre qui ne repose que sur elle-même, auto-justifiée, prenant sa source dans le social mais détachée de tout retour naturalisant du genre sur le sexe biologique, laissant planer un doute sur la position première des catégories de sexe. La relation de causalité entre le sexe, le genre et le désir ainsi brisée, l'univers homosexuel s'explique alors, laissant apparaître la critique de l'hétérosexualité obligatoire et, avec elle, tout un système social qui rappelle le vomissement dont nous parlait Journiac à propos du rire des travestis.

⁹¹ *Ibidem*, p. 96

Cependant, quelque chose résiste dans cette installation, facteur qui semble entrer en incohérence avec la critique des genres. On observe une sorte de position masculine de l'artiste sur son œuvre qui semble garder un parti-pris sur l'ensemble. Cette position masculine irréductible marque également l'œuvre dans son temps à l'image des théories féministes qui lui sont contemporaines. On peut d'ailleurs retrouver cette idée dans les écrits de Monique Wittig un peu plus tard. Si la marque du féminin semble évidente, elle reste la plupart du temps inexistante pour les hommes qui se présentent comme les marqueurs et donc comme miraculeusement non marqués :

La catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle qui fait de la moitié de la population des êtres sexuels en ce que le sexe est une catégorie de laquelle les femmes ne peuvent pas sortir. Où qu'elles soient, quoiqu'elles fassent [...] elles sont vues (et rendues) sexuellement disponible pour les hommes [...]. Elles doivent arborer leur étoile jaune, leur éternelle sourire jour et nuit. [...] Il n'y a qu'elles qui ne sont que sexe, le sexe, et sexe elles ont été faites dans leur esprit, leur corps, [...] ⁹²

Les hommes semblent échapper à cette réduction complète au domaine du sexe. Ce qui reste en partie l'un des domaines de l'installation puisque le modèle, même s'il est montré dans une pose neutre, est de toute façon lisible comme biologiquement masculin, performant la masculinité puis la féminité de façon beaucoup plus marquée (comme nous l'avions remarqué un peu plus haut). Même si Michel Journiac semble déstabiliser un modèle hétérosexuel (et donc des pratiques de plaisir) en dénaturant les sexes et faisant ainsi apparaître l'indépendance du genre, il semble également conserver une sorte d'à priori masculin qui resterait le point de vue de départ.

Néanmoins, dans l'exposition du corps par Michel Journiac, à travers le travail sur l'objet et la forme, c'est bien le sujet qui est remis en cause (et ce malgré une sorte de position masculine initiale) : il est montré comme socialement construit, en tout cas ne disposant pas d'une autonomie première et indépendante du genre, mais formé en même temps que ce dernier. Pourtant, pour reprendre la ligne de pensée de l'artiste, la recherche réside dans une vérité première du corps. Or, si le concept caché derrière le corps n'est plus le sujet il reste alors toujours mystérieux, sûrement non formalisable, et comme l'artiste nous en montre le chemin, sûrement à découvrir dans une forme d'énergie qui circule dans le corps, à travers le sang ou les différents flux du désir. On peut d'ailleurs se poser la question de la pertinence de ce fondamental et chercher à

⁹² Monique Wittig, « La catégorie de sexe », *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 48

savoir si son existence reste possible ou si le discours posé sur le corps à ce moment ne tourne pas en rond, pris dans une impossibilité de sortir des systèmes binaires, homo-hétéro, homme-femme... Sans répondre trop rapidement à une interrogation formulée assurément trop tôt, force est de constater que la recherche artistique sur le corps se concentre également, au-delà de l'objet, au domaine des fluides du corps, réels ou symboliques, caractérisant ainsi une approche tentant d'explorer par-delà la représentation formelle.

B.1.2.2 ... au liquide

En ce qui concerne le corps, Il faut se demander ici ce que peuvent porter les fluides et plus particulièrement le sang en charge symboliques, en potentiels unificateurs ou en érotisme. On pense par exemple à l'association du sang au champ du sexuel. On parle de sang menstruel ou de sa présence dans les représentations de bacchantes antiques. On peut également penser à ses possibilités de figurer autant la vie que la mort dans une forme de continuité qui efface les particularités de l'être, comme pouvait le remarquer Georges Bataille⁹³, effectuant un pont entre sacrifice antique et érotique. Ces capacités de continuité figurent également la possibilité de passer au-delà du formel comme une première interrogation sur le corps. Le sang peut en tout cas avoir ce potentiel à faire surgir sur la forme une charge symbolique garante d'une modification de la perception du réel. Il est également porteur de la circulation d'énergies et de flux au sein du corps, amenant ainsi une sorte d'image d'universel, car constituant un liquide commun et partagé par tous les êtres.

Partie intérieure du corps, l'utilisation du sang pour Gina Pane, passe par la blessure, acte contenant une charge de violence qui lui permet une connexion avec l'autre dans une forme de langage différente :

La blessure : par sa mise en relation avec l'autre comme réceptacle de son environnement sociopolitique, culturel, mais jamais d'une façon illustrative ou narrative qui n'aurait qu'un effet de rebondissement ; mais dans l'intention d'une ouverture sur un langage nouveau [...].⁹⁴

⁹³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 100

⁹⁴ Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004, p. 102

L'utilisation du sang tient donc toujours de la recherche d'une autre forme de communication cette fois encore non linguistique. Dans la même optique, on peut citer *Messe pour un corps* de Michel Journiac, évoqué un peu plus haut, avec cette fois une importance apportée au rituel. On comprend par exemple le besoin de sortir de l'objet, forme de compréhension imposée par l'espace social :

[...] le problème que je me pose est à la fois du corps et de l'objet puisque je crois que c'est d'une certaine manière ce que tente d'éliminer ou de détruire la société dans laquelle nous sommes, soit en nous recouvrant d'objet et en détruisant les corps, soit en exaltant certaines parties du corps et en éliminant la totalité de ce qu'est l'individu, qui est d'une certaine manière le désir.⁹⁵

Les lignes sont donc tracées : recherche d'un nouveau langage corporel, renégociation du désir qui circule dans le corps, et sortie de l'objet marqué par l'espace social.

Ainsi Gina Pane coupe dans sa chair pour en faire sortir le précieux liquide. Des blessures appliquées sur son corps que l'on peut voir lors de multiples actions. La première fut présentée en 1970, dans son atelier : *Blessure Théorique*⁹⁶. Grâce à un constat photographique, on constate que la performance se déroule en trois temps : à l'aide d'une lame de rasoir elle pratique des entailles dans une feuille de papier puis dans un carré de tissu et enfin sur le bout de son doigt. Par la suite rares seront les actions où la blessure n'est pas présente ; on la retrouve dans *Escalade non anesthésiée*⁹⁷ en 1971 où Gina Pane grimpe le long d'une sorte d'échelle dont les barreaux sont garnis de pics, ou même au cours d'*Azione sentimentale*⁹⁸ en 1973 où après une série de d'actions réalisées en accord avec une partition bien établie, l'artiste entaille légèrement son poignet.

Dans la première action Gina Pane traite son corps, ici représenté par son doigt, comme n'importe quel objet naturel, n'importe quelle autre matière ; elle entaille son doigt comme elle coupe une feuille de papier. À ceci près que cet objet possède une chair irrigué par du sang, il reste donc de la matière vivante. Comme nous l'indique Anne Tronche, son action est réfléchie, véritablement pensée, rappelant qu'il était important pour l'artiste de préciser qu'elle se blessait mais ne se mutilait jamais. C'est donc de

⁹⁵ Michel Journiac, « Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique », *arTitudes international*, N° 6 à N° 8, décembre 1973 à mars 1974, p. 5

⁹⁶ Voir annexe VIII

⁹⁷ Voir annexe IX

⁹⁸ Voir annexe X

façon réfléchi, à l'image des croquis et esquisses qu'elle réalise avant chaque action, que Gina Pane tente de *visualiser la pensée avant de la concrétiser dans l'action*⁹⁹. L'artiste fait jaillir sa pensée au cœur de la matière vivante et le sang vient ici s'écouler sur l'objet formel comme pour restituer une forme de continuum.

Continuité et discontinuité

L'Azione sentimentale créée en 1973 à la galerie *Diagramma* de Milan¹⁰⁰ est un exemple assez intéressant de l'utilisation du sang, de la blessure, et de l'exploration de l'érotisme et de la vie psychique à travers le corps. L'action se déroule en trois phases et reste assez complexe dans son déroulé. Elle est entièrement décrite dans l'ouvrage d'Anne Tronche consacré aux actions de Gina Pane :

Dans la première pièce, le sol est couvert de velours noir dans le centre duquel est cousue une rose blanche, aux murs trois photographies d'une rose dans un vase d'argent, chacune ayant été dédiée à une femme par une femme. Dans la deuxième salle, une projection représente l'artiste au dessous de la taille tenant un bouquet de roses rouges. Dans la dernière pièce où l'action va avoir lieu, des cercles ont été tracés au sol à la craie, à l'intérieur desquels est inscrit : DONNA. Face aux spectatrices qui ont pris place dans les cercles, successivement debout, penchée vers l'avant, allongée au sol, Gina Pane réalise avec un bouquet de roses rouges des gestes mécaniques de va-et-vient. Cette série de changement se termine par une attitude fœtale [...]. A la suite de ces changements de positions, elle a sur son bras gauche tendu vers l'assistance féminine, enfoncées l'une après l'autre les épines d'une rose, et a pratiqué à l'aide d'une lame de rasoir une incision à l'intérieur de sa main de manière à reconstituer une rose. Le bras devenu la tige d'une fleur sanglante, d'une fleur transformée en 'symbole d'un amour qui passe de main en main', a offert ce sang à la communauté de femmes réunies. [...]. Simultanément, deux voix de femmes lisaient une correspondance échangée entre deux femmes en langue française et italienne. Puis, cette fois avec un bouquet de roses blanches, l'artiste a répété les changements de positions et les gestes pratiqués dans la première phase. [...]. Durant ce temps, dans la deuxième pièce, un enregistrement de Frank Sinatra, « Strangers in the night » était diffusé.¹⁰¹

Il s'agit bien sûr d'une performance complexe que nous aurons l'occasion de parcourir à nouveau ultérieurement mais il nous semble que la valeur attribuée à la blessure et au sang exprime particulièrement l'idée de continuum et à travers lui l'idée du désir dévolu ici au sexe féminin. Il est d'ailleurs fortement symbolisé par le passage de main en main du liquide comme un partage de ce dernier qui passe indifféremment d'individu en

⁹⁹ Anne Tronche, *Gina Pane, actions*, Paris, Fall Éditions, 1997, p. 78

¹⁰⁰ L'action s'est déroulée pour la première fois à Milan mais elle a été reprise et largement commentée dans la revue *arTitudes* et dans différents ouvrages d'Anne Tronche.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 82-83

individu tel un substrat commun à tous et se posant au-delà de la différence et de la forme. Avec le sang la communication entre femmes s'exécute en dehors d'une subjectivité marquée par l'espace social (même si le public était choisi en rapport à son sexe), en dehors du genre socialement reconnaissable. La position finalement recherchée par Gina Pane est une position de l'en dehors de la forme et de l'en dehors de l'espace social signifié par l'objet en surface.

La continuité s'exprime de femme en femme par le touché de la main et par la présence du sang. Elle dépasse ainsi l'être fini et se présente également comme continuité entre la vie et la mort. On retrouve cette notion dans celle du sacrifice rituel évoqué par Georges Bataille comme la possibilité pour le spectateur d'être mis en présence de la mort (ici symbolisée par le sang) et donc de participer à quelque chose qui tient du sacré que Georges Bataille définit comme tel :

Le sacré est justement la continuité de l'être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu.¹⁰²

La charge symbolique du sang comme révélateur de la mort, la précision de la performance artistique inscrite comme un rituel dans le passage de la blessure ou dans les gestes répétés par l'artiste, semblent nous indiquer une importance accordée au sens et à la production du sacré. La communication établie par le passage du sang de main en main se prête à une tentative de dépassement de l'être discontinu. Comme l'envisageait Gina Pane, l'échange n'est plus pratiqué par l'intermédiaire du discours, de la parole interface, mais circule directement de l'artiste aux spectatrices en créant une même continuité corporelle. Le corps en apparence, le corps formel, s'efface alors pour laisser place au corps substance qui s'élargit et déborde ses frontières. Mais cette recherche de continuité dans la communication corporelle, par delà la forme et à travers le sang, n'est pourtant pas synonyme d'universalité puisqu'elle garde un caractère sexué : le protocole de la performance reste avant tout une histoire de femmes, entre femmes. Dans ces conditions, le sang garde-t-il son sexe ? Gina Pane confère-t-elle à la division sexuelle un repère excédant les parties génitales, et retrouvable par delà la forme, au centre d'une matière fluide ?

¹⁰² Georges Bataille, *L'Erotisme*, op. cit., p. 92

L'histoire du sang porteur de valeur universelle est assez ancienne ; utilisé comme substrat de nombreuses théories antiracistes, dans un fort potentiel symbolique garant de données humanistes, il porte une sorte de sacré dans la valeur du même. Le sang serait le facteur commun réunificateur, effaçant toutes les différences visibles, il aurait cette capacité à réunir par delà les couleurs de peau et la diversité culturelle. Il reste donc une valeur qui échappe à la discrimination culturelle et biologique permettant ainsi une énonciation universelle du récit humain. Mais ce récit humaniste ou plus précisément *le visage donné à l'Humanité* pour reprendre les termes de Donna Haraway¹⁰³, ne serait-il pas celui de l'homme dans l'ordre du grand récit moderne ? Donna Haraway tente d'expliquer dans son développement que le discours scientifique associé aux notions d'homme, de femme, de race, se voulant le plus objectif possible dans une valeur universelle, cache mal son implication culturelle qui laisse à l'universalité une couleur partisane de celui qui énonce le discours ou la représentation scientifique. Elle propose alors quelques pistes de réflexion qui pourraient permettre au discours féministe d'échapper aux écueils universalisants :

Le visage d'une humanité féministe doit revêtir d'autres formes, d'autres gestuelles, et je crois que nous devons nous doter d'une représentation féministe de l'humanité. Mais celle-ci ne peut être un « homme » ou une « femme » ; elle ne peut être cet humain que le grand récit moderne a mis en scène comme un universel. Les figures féministes ne peuvent avoir de nom. Elles ne peuvent pas être originelles. L'humanité féministe doit à la fois résister à la représentation, à la figuration trop littérale et doit faire surgir de puissants tropes, de nouvelles figures de discours, de nouvelles voies de l'Histoire.¹⁰⁴

La démarche artistique de Gina Pane, particulièrement dans la performance *Azione sentimentale*, garde ce caractère d'interrogation sur le féminin. Elle semble être justement dans cette recherche de communication non discursive et avec la sélection du public par le sexe dans une forme d'isolement de l'univers féminin, occupant ainsi une position qui permette d'échapper à l'universel masculin. La sortie du champ du discursif permet d'évacuer une épistémologie du discours sur soi qui garde les outils des lois dominantes, finalement faussement objectives et derrière lesquelles on retrouve le sujet masculin. Gina Pane est en quête d'une appréhension du féminin par lui-même. La communication par le sang effectue une sortie de l'objet d'étude scientifique, borné et limité, pour donner lieu à une expérience bien plus immatérielle de l'espace psychique ainsi partagé. On a ici la volonté de sortir de la construction du féminin comme objet en

¹⁰³ Donna Haraway, « Ecce Homo, 'Ne suis-je pas une femme ?' et autres inapproprié/es : de l'humain dans un paysage post-humaniste », *op. cit.*, p. 221

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 222

creux, œuvre masculine, et d'aboutir une réflexion de l'intérieur qui puisse emmener les participants vers une autre forme de compréhension, et peut-être de construction de la féminité.

Intérieur-extérieur

Le corps tel qu'il est mis en scène par l'artiste dans cette performance est présenté sur ses frontières. On y descelle une interrogation qui oscille entre la surface et la profondeur. Il est possible de discerner dans la première partie de la performance une critique du masque et de la performativité physique comme une symbolique et une gestuelle de la féminité vue de l'extérieur. À l'inverse, la partie concernant la blessure et l'échange du sang semble se rassembler davantage sur la profondeur du corps et de la chair.

En effet, la première partie concentre un univers symbolique très fort autour d'objets réunis tels que les roses, des couleurs qui oscillent entre le blanc et le rouge ou encore des mouvements répétitifs. Cette première partie, comme la deuxième ou même la totalité des actions de Gina Pane, est entièrement pensée et consignée bien avant le déroulé définitif sous forme de multiples notes et de croquis¹⁰⁵. La distribution de la force symbolique tout au long de la performance est donc méticuleusement réfléchie au préalable et ne laisse aucune place au hasard. Les couleurs rouge et blanche, la position fœtale qui clôt la partition des mouvements répétitifs, les roses, connotent une lecture et une volonté de représentation forte du féminin sur le thème de la relation femme-mère. La rose est souvent utilisée pour évoquer ou figurer le sexe de la femme, la couleur blanche évoque la virginité, quant à la position fœtale elle rappelle la maternité ou plus précisément le lien de la mère à l'enfant et toutes les transmissions qui peuvent s'exercer dans ce lien. Gina Pane s'explique d'ailleurs sur l'univers qu'elle a voulu poser dans l'action précisément au centre de ce monde fermé, constitué de ce système femme-mère:

Dans cette action, la mère était symbole de mort. Parce que la relation entre la mère et l'enfant est une relation très renfermée et tout à fait unique qui exclut pratiquement tout le reste de l'entourage. [...]. C'était vraiment un espace miroir où toutes les femmes qui

¹⁰⁵ Voir annexe XI

ont participé à l'action ont revécu leurs propres problèmes, soit avec leur mère, soit avec leurs enfants, leurs problèmes affectifs de femmes.¹⁰⁶

Cet espace ainsi symbolisé est de fait fortement marqué par l'enfermement et la répétition d'un certain nombre de codes transmis de la mère à l'enfant, de la mère à la femme en devenir de mère, et finalement par la fabrique de la féminité. Les gestes répétitifs de Gina Pane semblent allégoriser les contraintes s'exerçant sur son corps qui tente de trouver d'autres expressions, d'autres modes d'existence et laissent à penser que si l'enfermement évoqué reste affectif et psychique il est représenté comme circulant sur la zone visible d'un territoire et sur les images qui le caractérisent. L'espace de contraintes est représenté sur ses extérieurs, sur les limites du corps, renforcé d'ailleurs par l'effet miroir évoqué par l'artiste elle-même, créant une circulation entre les femmes spectatrices et la femme artiste. L'affection se porte sur un objet, une forme, une image, chacun délimité, terminé sur ses cotés, et lorsque Gina Pane *ouvre son corps* et en fait jaillir le sang, elle tente d'ouvrir un univers affectif collectif capable de dépasser les limites fixées par le rapport d'objet à objet. Par ce mouvement d'ouverture Gina Pane projette à l'extérieur, de corps à corps, une sorte de vérité du sexe qui échappe à la représentation externe et prédéterminée. Elle s'explique d'ailleurs au sujet du rôle de la blessure d'une part et d'autre part sur le vol de la représentation du réel par le système dominant qui, si l'on suit sa réflexion, semble être pointé comme bourgeois et potentiellement masculin :

La classe dominante du capitalisme qui est la bourgeoisie impose aux classes qu'elle domine ses propres images du réel : le corps prométhéen et tout le système d'images qui en découlent [...]. Ces images, que la bourgeoisie manie, ont leur temps propre car elles se succèdent à l'intérieur d'un champ spécifiquement culturel [...]. [à propos de la blessure] Elle est l'irruption du cri au centre du discours. Le déficit de la fente saignante-sexe féminin [à propos de l'action « Autoportrait(s) réalisée en 1973 à la galerie Stadler à Paris] porte en elle-même un potentiel de révolte de la classe opprimée : 'Je suis porteuse de la blessure sociale'¹⁰⁷

La blessure sociale est doublement représentée : comme l'assignation à un réel qui appartient à la classe dominante (alors masculine) et dans la possibilité de signifier autre chose en créant une ouverture vers l'intérieur. L'extension apportée à l'action par cette blessure et cette *ouverture* semble privilégier l'intériorité du corps sur son extériorité. Dans l'expression de la féminité, et plus particulièrement du sexe féminin (puisqu'il est

¹⁰⁶ Gina Pane citée par Anne Tronche, *Gina Pane, actions, op. cit.*, p 83

¹⁰⁷ Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004, pp. 24-26

symbolisé par les roses) Gina Pane marque clairement une préférence qui a travers l'interrogation sur l'affect se porte sur une recherche de vérité interne, fixée dans la chair, le sang... Elle se détourne ainsi d'une résolution performative et théâtrale, située aux limites du corps et articulant formes et conduites sociales. L'artiste nous parle donc du sexe sans faire apparaître de séparations entre l'expression de ce dernier, qui pourraient être liées au genre comme expression sociale, et sa réalité biologique. Cependant, il est intéressant de mettre en avant l'expression qu'elle propose du sexe féminin et l'endroit où l'artiste semble le retrouver, finalement bien éloigné du génital.

Il faut d'ailleurs peut-être comprendre ici toute la différence entre une « action » et une « performance » comme pouvait l'expliquer Gina Pane qui s'est défendue à plusieurs reprises de faire de ses actions des actes performatifs en posant la différence sur la théâtralité. Ici alors l'expression du genre se retrouve non plus dans une performance mais dans une recherche interne liée aux fluides, et en tout état de cause, hors de la forme. Alors que Gina Pane cherche au début des années 1970 un terrain pour exprimer la féminité hors d'une épistémologie dominante (et on peut remarquer ici une préoccupation toujours contemporaine) se plaçant dans un savoir proche du vécu, de l'expérience des femmes et de ce que l'on pourrait appeler une épistémologie du ressenti « minoritaire », la notion de genre comme détachée du sexe biologique n'a encore jamais été évoquée. On retrouve pourtant dans sa performance une interrogation très présente sur le genre qui oscille entre le corps dans sa concrétisation extérieure et le corps fait de chair et de sang.

Les genres tels que les a conceptualisés Judith Butler aux États-Unis dans son ouvrage *Gender trouble* sont plutôt définis dans un déroulé performatif. Elle avait alors posé sa recherche en partie sur le jeu des Drag Queens en édifiant un parallèle entre identité de genre et performance du genre :

Si l'anatomie de l'acteur ou l'actrice de la performance est déjà distincte de son genre, et si l'anatomie et le genre de cette personne sont tous deux distincts du genre de la performance, alors celle-ci implique une dissonance non seulement entre le sexe et le genre, mais aussi entre le genre et la performance. Puis plus loin : En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence.¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 261

Voilà qui pose l'expression du genre et le genre lui-même dans une forme de fiction théâtrale où la répétition d'un certain nombre d'actes permettrait de faire exister la masculinité ou la féminité dans une imitation. On joue son rôle. Mais concrètement ce raisonnement est souvent attaqué et remis en cause par des minorités trans qui refusent de comprendre l'expression du genre comme un simple jeu théâtral et tentent de réfléchir sur cette notion d'intériorité, formulant par là que leur transformation ne peut pas se résumer au port d'un masque ou à une simple mascarade. Dans ce cas l'accent est mis sur compréhension du genre dans un fonctionnement plus interne, dans une forme de matérialité qui prendrait en compte le biologique et qui est souvent largement mis de côté par beaucoup de théoriciens *queer*. On retrouve cette interrogation dans le chapitre que Jay Prosser consacre à Judith Butler et à la théorie des genres dans *Second skins, the body narratives of transsexuality* :

In the case of transsexuality there are substantive features that is trajectory often seeks out that queer has made its purpose to renounce: that is, not only reconciliation between sexed materiality and gendered identification but also assimilation, belonging in the body and in the world.¹⁰⁹

L'exploration de la féminité ici est donc assez éloignée du travesti de Michel Journiac apparaissant dans *Piège pour un travesti*. L'expression du sexe explorée par Gina Pane semble au contraire détachée du génital mais ne se retrouve pas forcément dans une performance du genre, au contraire, elle s'approche peut-être un peu de la réconciliation évoquée par Jay Prosser entre le corps sexué et l'identité de genre. Dans le même temps elle ne s'accorde pas à trouver une vérité du sexe dans une performance de surface mais cherche ce qui ne se nomme pas encore le genre dans la chair sexuée à travers le sang qui figure aussi une forme de fonctionnement biologique.

Affecte, désir et épistémologie féminine

Pour Gina Pane c'est aussi dans la matière du corps que se place l'affectif, le langage préféré à celui des mots, le linguistique qui permet une circulation de flux entre femmes. Ce lien est symbolisé par le passage du sang de main en main, lui-même symbolisant la

¹⁰⁹ Jay Prosser, *Second skins, the body narratives of transsexuality*, New-York, Columbia University Press, 1998, p. 59

« Il y a des caractéristiques substantielles dans un parcours transsexuelle que le *queer* ne prend pas en compte : non seulement une réconciliation entre la matière sexuée et l'identification de genre mais une assimilation, appartenant au corps et au monde. » (traduit par moi)

rose qui elle-même symbolise le sexe de la femme. On assiste alors à une sorte de communion de femmes ou l'objet qui est partagé se matérialise par le symbole du sexe féminin qui a quitté son emplacement génital pour se retrouver dans l'ensemble du corps et sur le corps par la présence du sang qui se répand sur le poignet. Ainsi qu'évoqué précédemment, le sang porte bien sûr une charge symbolique liée à la sexualité et au désir. Si l'intention de Gina Pane ne semble pas être au premier abord de vouloir travailler autour du thème de l'homosexualité féminine, l'exclusion du genre masculin de la performance, qui porte autour de l'affecte, peut révéler quelque chose de l'ordre de la compréhension entre femmes qui lui semble lié. On peut penser que l'exclusion des hommes appelle à considérer au moins le désir hors de la matrice hétérosexuelle. Il s'agirait donc de pouvoir parler d'un désir, par ce sang partagé, au-delà des contingences masculines, elles-mêmes à l'origine de la constitution du désir féminin.

La position est donc radicale et reste à l'image des mouvements féministes des années 1970 qui fonctionnaient souvent sur cette modalité de non-mixité. Il s'agissait de rassemblements de femmes ou d'hommes féministes plus minoritaires mais la tendance générale n'était pas obligatoirement au pragmatisme. À une époque où l'urgence de réfléchir aux questions féministes nécessitait une ligne de séparation, le désir, pour certaines, ne pouvait s'imaginer qu'homosexuel sous peine d'être considéré tel un travail de collaboration avec l'ennemi. En fait, ce que cache mal la réunion des femmes des différents groupes de travail du M.L.F. dans les années 1970, c'est une autre ligne de séparation à l'intérieur même du mouvement entre hétérosexualité et homosexualité.

Une réunion du mouvement sur le n°7 de *Questions féministes* révèle l'ampleur du fossé. Le lesbianisme, disent les unes n'est pas une « sexualité différente », c'est une position politique, la seule cohérente avec l'engagement féministe. Les autres refusent de faire de l'homosexualité un impératif et de considérer les hétérosexuelles comme traîtres à la cause. Les plus jeunes demandent des éclaircissements sur les anciens conflits gardés sous silence : « pourquoi une tendance lesbienne politique n'a-t-elle pas émergée en France comme dans les autres pays ? ». ¹¹⁰

Cette réalité se précise d'ailleurs, comme l'indique Françoise Picq, vers la fin de la décennie et se concrétise totalement par la création au début des années 1980 du Front Radical Lesbien. Plus généralement, l'opposition au départ beaucoup plus floue, indiquait tout au moins que les questions d'homosexualité ne pouvaient pas être

¹¹⁰ Françoise Picq, *Libération des femmes, Les années mouvement*, Paris, Seuil, 1993, p. 307

séparées des questions féministes. Autrement dit, que la problématique féministe posait la question de la construction de la féminité dans un fonctionnement hétérosexuel.

Les conditions créées par Gina Pane dans *Azione sentimentale*, pose de façon expérimentale cette séparation et questionnent la circulation d'un affect entre femmes. Plus largement l'artiste s'interroge sur la possible autonomie de ce même affecte dans une communication « homosexuelle » et corporelle. On apprend dans l'ouvrage d'Anne Tronche, *Actions*, à propos d'*Azione sentimentale*, au détour de la reprise d'un entretien de 1975, que l'artiste donnait à la mère *un symbole de mort*¹¹¹. Comme nous l'avions évoqué, cette relation mère-enfant situe la problématique dans une forme d'enfermement, une répétition qui peut être également celle de la réplique de la construction de la féminité. L'affecte primaire qui lie et enferme la relation de l'enfant avec la mère enfin évacué, Gina Pane peut placer le problème différemment. Elle transpose l'image symbolique de la rose sur son corps, transforme son bras en rose, ouvre sa chair au milieu du poignet puis échange le sang, qui colore sa paume, de main en main. L'action force alors à reconnaître une possibilité de circulation d'un affecte et d'un désir nouveaux qui puissent être renégociés dans l'espace féminin et propose ainsi une possibilité d'existence à ce *sexe qui n'existe pas*, comme l'écrivait Luce Irigaray, qui ne soit plus le négatif du sexe masculin.

Le sexe est en effet évoqué comme en dehors de la forme socialement reconnaissable mais également comme diffusé dans tout le corps par le sang qui circule. Il se fond d'ailleurs avec la masse corporelle puisque l'image du symbole, qui est donnée par la rose, se fond dans un bras qui devient bras-rose-sexe dans une métamorphose qui ne permet plus de détacher le bras comme organe par lui-même. Deux choses s'envolent ici dans la fluidité ambiante proposée par l'artiste : la forme et les mots qui permettent de désigner cette dernière. Le contexte ainsi restitué donne à l'action présentée la possibilité d'évoquer d'autres espaces épistémologiques : des épistémologies qui soient de l'ordre du ressenti, d'un savoir du corps qui se déconstruit pour se reconstruire différemment mais qui tente de ne plus s'accrocher sur le rapport ambivalent de la forme et du langage discursif.

¹¹¹ *Op. cit.*

On retrouve les problématiques d'épistémologie féminine dans les théories développées par la psychanalyste Luce Irigaray qui place d'abord le sexe de la femme dans une construction en creux n'existant que dans une absence, tel un miroir inversé du phallus. Cependant, le sexe ainsi délimité serait également riche d'un potentiel qui ne peut s'exprimer, laissant planer un doute sur le possible déploiement d'un désir féminin qui ne soit pas contingent de la masculinité. L'auteur exprime ce que pourraient être les différentes formes d'un désir féminin autonome dans une esquisse qui ne puisse jamais se clore sur elle-même et figurer quelque chose de fermé. Luce Irigaray manipule et interroge le système unitaire et autosuffisant que représente la loi symbolique du phallus. Elle en imagine les différentes facettes à la fois hors de la maternité – dans une explication psychanalytique qui substitue l'enfant au phallus et place la femme dans une relation la plus repliée et la plus fermée sur elle-même – et hors du sujet unitaire et clos. En ce sens, s'il est un espace qui puisse tracer le déploiement du désir féminin, il ne pourrait être qu'en expansion, cherchant ainsi à échapper à la loi de l'un, celle du phallus, comme manque ou avoir, pareil à l'objet toujours en jeu dans l'explication psychanalytique la plus hégémonique :

Se (re)trouver pour une femme ne pourrait donc signifier que la possibilité de ne sacrifier aucun de ses plaisirs à un autre, de ne s'identifier à aucun en particulier, de n'être jamais simplement une. Sorte d'univers en expansion auquel nulles limites ne pourraient être fixées et qui ne serait par pour autant incohérence. Ni cette perversion polymorphe de l'enfant dans laquelle les zones érogènes seraient en attente de leur regroupement sous le primat du phallus.¹¹²

Luce Irigaray formule clairement sa théorie à la fin de *Retour sur la théorie psychanalytique* en voyant dans le phallus ainsi expliqué *l'actuelle figure d'un dieu jaloux de ses prérogatives, de prétendre à ce titre, être le sens dernier de tout discours, l'étalon de la vérité et de la propriété, notamment du sexe, le signifiant et/ou le signifié ultime de tout désir, outre que, emblème et agent du système patriarcal, il continuerait à couvrir le crédit du nom du père (du Père)*¹¹³.

L'espace créé par Gina Pane dans *Azione sentimentale* se situe précisément dans l'espace évoqué par Luce Irigaray. D'abord en essayant d'échapper à l'enfermement de la femme-mère au centre du couple mère-enfant qui ne se présente que comme un substitut. On retrouve également au centre de l'action cette volonté de dépasser

¹¹² Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 30

¹¹³ *Op. cit.*, p. 63

l'univers clos et d'ouvrir l'espace à l'intérieur duquel se déploie le possible désir féminin dans l'optique, pour reprendre les termes de Luce Irigaray, de n'être jamais simplement une. On garde aussi en mémoire le besoin de Gina Pane de placer son action dans une relation ouverte et non replier sur elle-même.

Afin d'échapper à toute tentative contradictoire qui pourrait poser la forme dans son inverse et réitérer le discours dominant, l'artiste n'expose pas de forme en creux (de phallus retourné) ; Gina Pane n'est pas dans la monstration d'un vide, d'un manque ou d'un corps problématique. Au contraire, elle se place, comme nous l'avons développé un peu plus haut, hors de la forme, et plus encore, hors du langage.

Le sang qui coule l'ouvre vers l'extérieur, déborde de son corps pour en subvertir la forme et y inscrire un langage hors-mots. Voilà donc ici un essai, un barrage au travail secret du symbolique qui se réduit toujours *au même* unitaire et masculin. Le bras de Gina Pane perd sa fonction de départ dans un double travail où le symbolique subvertit la forme en laissant la forme le subvertir à son tour. Plus rien ne se nome véritablement dans une expérience où seul le ressenti compte et où la matière s'offre dans un mouvement qui ne semble pas prendre de forme définitive

Gina Pane offre à voir un désir qui ne se fixe pas sur un objet précis. Il est toujours en deçà ou au-delà de la forme fixe et accomplie. Elle donne à voir dans cette action, par l'entremise de la blessure et de la présence du sang, un espace de circulation fluide qui cherche à ne pas se replier dans une totalité fermée. La valeur symbolique du sang vient offrir cet espace d'ouverture et donne une direction qui s'ancre de l'intérieur vers l'extérieur posant ainsi la question du genre en dehors de la performativité et comme inscrite dans un fonctionnement corporel. La position occupée par Gina Pane peut se donner comme radicale car elle refuse toutes les compromissions : celles de la forme, celles du verbe et plus généralement celles du masculin illustrées par le choix du public. Cette position raisonne avec l'interrogation posée plus ou moins au même moment par Luce Irigaray qui met du même coup en doute sa viabilité :

Comment cet objet de transaction [la femme] peut-il revendiquer un droit au plaisir sans sortir du commerce établi ? [...]. Comment la matière pourrait-elle jouir d'elle-même sans provoquer chez le consommateur l'angoisse de la disparition du sol nourricier ? Comment cet échange en rien qui se puisse définir en termes 'propres' du désir de la

femme n'apparaîtrait-il pas comme pur leurre, folie, trop vite recouvrables par un discours plus sensé et un système de valeurs apparemment plus tangibles ?¹¹⁴

Sortir de la forme, poser sur la matière cette fluidité même qui puisse lui permettre de se redéfinir sans cesse et ne pas s'enfermer dans un système fixe semble revêtir les caractères d'une position utopique. Cependant, l'action permet de poser la question du sexe et donc du genre (puisqu'il cherche à se définir autrement, il n'est pas attaché à une forme fixe) comme enraciné également *dans* la matière du corps.

L'art corporel ouvre la place à l'irreprésentable : le corps qui ne peut plus être une forme fixe, trop sujet au vol du sens, trop socialisé ou faussement universalisé. Les artistes corporels posent le problème de la science et de son impartialité dans leur recherche d'un langage qui ne soit plus celui des mots. Ils cherchent à se positionner hors de l'espace d'inscription de la loi, celle du père symbolique comme récupération du patriarcat qui continue à se lover dans l'objet, celui-là même qui prend forme par le corps. Au bout du compte, les artistes corporels tentent de rompre avec l'histoire qui lie les mots aux choses. La substance prend forme dans la matière organisée, mais les artistes sont là pour en organiser le désordre. Profusions et formes qui s'entrechoquent pour les actions de Michel Journiac, recourt à une intériorité et aux fluides corporels pour *Azione sentimentale* de Gina Pane, chacun explore l'en dehors d'une épistémologie et se veut radical, non basé sur la forme toujours matière discriminée par l'œil, trop propice à masculiniser et à re-signifier la loi. Cependant il semble que la question qui se présente, elle, se pose sur les possibles endroits d'attaches d'une nouvelle connaissance du corps. Si pour Gina Pane, la réponse est intérieure, fluide, présente dans un flux de désir plus que sur un objet du désir, elle ne semble pas éviter l'écueil d'une construction féminine en « non-sujet ». En refusant toutes les compromissions dans l'espace social Gina Pane prend le risque de se placer dans un impossible endroit utopique. La question reste toujours posée même si les ressources corporelles internes auxquelles Gina Pane

¹¹⁴ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit., p. 31

fait appel posent la question du genre au-delà du masque performatif et ouvrent ainsi d'autres dimensions.

Les actions de Gina Pane et de Michel Journiac travaillent sur la matière corporelle ; elles se placent à la fois en échos avec une partie de l'actualité politiques des années 1970 tout en exploitant des territoires alors toujours investis par les études *queer*, féministes, transsexuels ou transgenres, toutes plus tardives et elles-mêmes engagées dans un développement d'« épistémologies minoritaires » découlant de pratiques et d'engagements corporels.

La question d'une spécificité de la création des femmes en tant que culture minoritaire pouvait d'ailleurs se poser au moment où Gina Pane effectuait ses performances. C'est ainsi que l'on retrouve cette interrogation dans *Les Cahiers du GRIF* de 1975, rare publication articulant questions féministes et création artistique dans un numéro consacré à cette problématique :

La question de la spécificité de la création féminine entraîne celle, plus large, du langage féminin (Julia Kristeva) et, au-delà encore, de la culture, sub-culture ou sous-culture (Éliane Boucquet) féminine. Qu'il y ait une culture féminine est indéniable si par culture on entend non seulement l'élaboration, le façonnement des choses mais aussi un certain mode de rapports humains, des rapports de force entre les humains, la constitution de certains circuits où s'organisent ces rapports.¹¹⁵

Mais se pencher sur le travail d'Éliane Boucquet ou sur l'interview de Julia Kristeva qui suivent cet article, ne nous permet pas de sortir de l'impasse qui semble se profiler dans la possible existence d'un langage ou d'une culture féminine qui ne soient pas marqués par le masculin. Au centre du système où fonctionnent les rapports de forces, la reprise du pouvoir par les femmes dans leur spécificité a du mal à se profiler. Les femmes sont généralement projetées dans une situation intenable, l'injonction de faire un choix impossible entre assimilation ou relégation vers une position infantilisée alors condamnées à une revendication jamais satisfaite. Dans un sens comme dans l'autre on retrouve toujours les dangers de la position utopique qui ne permet pas de s'imaginer à l'extérieur ou qui laisse comme l'indique Éliane Boucquet la peur du vide :

Refuser d'être parquée dans l'un ou l'autre camp serait une troisième voie. Elle est encore à inventer. Elle est difficile et dangereuse. C'est la voie de la lucidité.

¹¹⁵ Le GRIF (Groupe de Recherche et d'Information Féministe), « Création. Langage. Culture. », *Les Cahiers du GRIF*, Bruxelles, juin 1975, N° 7, p. 8

Mais la lucidité n'est pas une terre bien chaude, la lucidité c'est le vide. Comment créer sur de si fragiles assises ? N'être ni femme aux ailes repliées, ni cet homme aux ailes tronquées. Ni homme, ni femme. Ou plutôt si possible homme et femme tout à la fois : androgyne. Etre Orlando, cet humain que Virginia Woolf imagine tour à tour masculin et femme. Ce vieux rêve est encore à réaliser : une culture androgyne. Aujourd'hui elle n'est encore que vide et appel. Appel parce que vide.¹¹⁶

Il semblerait donc qu'au-delà du choix impossible la création se pose comme une solution, celle qui permettra de tout prendre ou de ne rien prendre. Mais ce qui semble plus clair c'est que cette position du « tout ou rien » peut se présenter comme un tour de passe-passe qui permet de se débarrasser de la douloureuse question du pouvoir. On dirait maintenant la performance de Gina Pane *génrée* plutôt que *sexuée* car elle ne troque pas la féminité contre une indifférenciation. Le sexe est rejeté avec la forme qui ne permet plus la différence mais la féminité rejaillit dans le genre en gardant sa spécificité qui se fait chair.

Gina Pane comme Michel Journiac disqualifient donc la forme et misent sur la substance à l'intérieur de laquelle pour l'un le genre est indifférencié alors que pour l'autre le souci de la marque de la féminité reste présent.

¹¹⁶ Éliane Bouquet, « Choisir ou créer », *ibidem*, p. 21

B.1.3 L'espace psychique

Face à tant de matérialité la question de l'espace psychique arrive comme une évidence mais se présente également dans toute sa complexité puisque ce dernier endroit mental se pose d'abord comme l'espace privilégié du développement du sujet et avec lui de la singularité face au collectif. Question qui peut se traiter dans l'art ou dans un discours sur l'art puisque la place de l'artiste et du féminisme semblent être tout deux dans un rapport tendu et enfermé lui-même dans une contradiction apparente : celle du mouvement de masse que réclame alors le féminisme des années 1970 et celle plus singulière que peut demander la plupart du temps la position de l'artiste. Que faire alors du sujet égocentrique et embarrassant dans un mouvement qui se veut collectif ? Que faire également d'un sujet marqué par la structure environnante ? Finalement la question du sujet entraîne d'autres questions sur la position de l'artiste : doit-t-on être femme-artiste ou artiste féministe ou bien artiste sans distinction de sexe ? La différence sexuelle se retrouve-t-elle également dans la création ? En fait, une ultime question semble se détacher : l'espace psychique est-il sexué ? Mais le problème reste entier puisqu'on peut encore se demander si l'espace psychique est véritablement immatériel ? Cette dernière préoccupation trouve toute sa place à la lumière de ce qu'écrit Michel Foucault dans *Surveiller et punir* dès 1975 à propos de l'origine de l'âme alors décrite non pas comme retrouvable dans une probable et souvent décrite origine chrétienne mais comme un « moins du corps » sur lequel s'attache et trouve sa garantie l'assujettissement, condition obligatoire au consentement des individus à se *départir* du potentiel subversif du corps :

Si le supplément de pouvoir du côté du roi provoque le dédoublement de son corps, le pouvoir excédentaire qui s'exerce sur le corps soumis du condamné n'a-t-il pas suscité un autre type de dédoublement ? Celui d'un incorporel, d'une « âme » comme disait Mably. L'histoire de cette microphysique du pouvoir punitif serait alors une généalogie ou une pièce pour une généalogie pour de l'« âme » moderne. Plutôt que de voir en cette âme les restes réactivés d'une idéologie, on y reconnaîtrait plutôt le actuel d'une certaine technologie du pouvoir sur le corps.¹¹⁷

Une problématique devient alors centrale, celle de savoir s'il est possible de supprimer toute trace de subjectivité afin de mesurer la création au collectif dans une volonté d'extraire du discours un « nous » plutôt qu'un « je ». On retrouve ici les

¹¹⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2004, p. 38

préoccupations de Gina Pane avec également une direction dans son travail qui consiste à retrouver une forme de pensée dans le corps, suivant alors une réflexion féministe contemporaine portée par Monique Wittig laissant présager d'une création féminine à part entière :

Si ces thèses féministes bénéficièrent d'un large consensus, par contre quand il s'est agi de passer de la critique des obstacles à la création des femmes vers une tentative de réponse à la question « Comment la différence sexuelle se traduit-elle, s'inscrit-elle, se produit-elle dans l'œuvre ? », les divergences éclatèrent. C'est ainsi que l'idée de « création féminine » ne fit pas l'unanimité. Elle fut portée par des féministes françaises (Monique Wittig, Hélène Cixous) qui affirmèrent l'existence d'un langage à la fois spécifique (les femmes écrivent avec leur corps) et échappant à toute définition (l'écriture des femmes comme pratique révolutionnaire ne peut se laisser théoriser).¹¹⁸

Plusieurs artistes occupent alors le terrain en France, en Europe et aux États-Unis, cultivant chacun des approches différentes sur ce rapport entre matérialité et immatérialité, amenant ainsi la question de la présence du sexe dans la matière ou de sa construction purement mentale. Sur la question du corps sexué, on oscille entre prise en compte de ses spécificités comme inhérentes à la chair, choix radical de l'artificialité et dénonciation d'une vérité en faux-semblant, ou bien encore, avec d'autres artistes, le choix de la plus grande indifférence qui du coup peut laisser le champ libre à un travail sous-jacent de la norme dans cette apparente non-prise en compte.

Le cas de Vito Acconci, artiste corporel américain, est ici intéressant dans ce contexte global. Partant de son corps comme a priori socialement défini et ne pouvant s'en départir au départ de son travail, puisque *la démarche d'Acconci ne peut être détachée de la société qui la produit et doit être perçue en fonction d'elle*¹¹⁹, il agit ensuite par endurance physique, résistance à l'épuisement afin d'intégrer l'espace mental de départ à la matière du corps. C'est ainsi qu'il se donne une possibilité de recherche et de création d'un nouveau langage dans la ligne de l'art corporel. Dans son action *Conversation* l'artiste passe du masculin au féminin en se brulant les poils de la poitrine et en plaçant son pénis entre ses jambes pour l'invisibiliser. Il effectue alors un grand nombre d'actions quotidiennes pour ensuite le poser dans la bouche d'une jeune femme agenouillée. On peut alors se demander si cette expérience qui le fait passer du féminin au masculin est bien suffisante afin d'expié ensuite les déterminismes du quotidien pour finir dans une position facilement décryptable à la fin de l'action. Peut-on en effet

¹¹⁸ Nadine Plateau, « Art et féminisme : le malentendu ? », *Sextant*, novembre 1999, pp. 33-34

¹¹⁹ Philippe Vignal, « Vito Acconci. Spectacle ? Non spectacle ? », *Art-press*, N° 2, février 1973, p. 24

dire avec François Pluchart à propos de cette action qu'*Acconci s'est employé à utiliser son corps ou celui d'un ou d'une partenaire comme moyen de démasquer et réfuter ses déterminismes*¹²⁰. Puis plus loin :

Acconci agit comme si il se trouvait au commencement des choses, au commencement de l'homme, comme s'il était lui-même le premier homme et qu'il aurait pour tâche d'inventer l'homme.¹²¹

On est ici véritablement au cœur des objectifs mis en avant dans l'art corporel et à travers eux la possibilité de gommer et déconstruire un « je » égocentrique pour retrouver une place dans un collectif désindividualisé, ou en tout cas non pétri par la marque dominante. Il faudra simplement rester vigilant sur les termes mêmes de ce « nous » afin de ne pas y voir réimprimer la marque du masculin dominant là où ce même collectif se voulait au final libéré de la norme. La question se pose dans les propositions d'Acconci au travers de la marque du féminin et du masculin.

À peu près à la même période, le travail de l'artiste suisse assez visible en France, Urs Lüthi, fait de la marque du féminin et du masculin le centre de son art que l'on pourrait qualifier de performance photographique¹²². En mettant le travestisme au centre de son travail et en posant sur le corps (le sien en particulier) le début de toute réflexion, Urs Lüthi ne met pas son *moi* de côté mais le présente comme falsifié. L'espace mental qui peut se dégager de son œuvre n'est corporel que dans la mesure où son corps n'est pas attaché à une forme fixe. On retrouve ainsi les préoccupations de Michel Journiac dans *Piège pour un travesti* mais le corps ainsi représenté ne semble exister que par une certaine relativité qui ne pourra pas exprimer contrairement à Vito Acconci une sorte de point de départ, de premier homme comme l'expliquait François Pluchart à propos de ce dernier artiste. Pour Lüthi, l'espace mental peut donc s'incorporer mais apparemment sans jamais faire l'économie des problématiques du féminin et du masculin. Si l'on peut penser à propos du travestisme que *dans son territoire, dans le champ aimanté par sa métamorphose, dans la galerie où il fait toile, tout est phallus*¹²³, dans tous les cas Urs Lüthi ne fait pas l'économie de cette question.

¹²⁰ François Pluchart, extrait de son livre « l'art corporel », *arTitudes international*, décembre 1974, N° 12, p.58

¹²¹ *Ibidem*

¹²² Voir annexe XII

¹²³ Severo Sarduy, « Les travestis, Kallima sur un corps : toile, idole », *Art press*, N° 20, septembre et octobre 1975, p. 13

Toujours dans cette première moitié des années 1970, Jean-Paul Thenot artiste également compté parmi les artistes corporels pour une partie de son œuvre, réalise pour le festival *Space 640* une sorte de sondage qui tend à réfléchir sur le rapport entre le subjectif et le collectif. Le public devait répondre à plusieurs questions comme : *Si vous aviez la possibilité d'être transformé en animal, quel animal aimeriez-vous être ?* Ou bien encore : *Si vous aviez la possibilité d'être transformé en partie du corps, quelle partie aimeriez-vous être ?* L'artiste explique sa démarche ainsi :

Notre démarche permet à tout un chacun de s'apercevoir que les réactions qu'il a, à propos de tel ou tel mot, chose ou image, ne sont pas uniquement subjectives et personnelles, mais s'inscrivent dans un pourcentage de réponses parmi d'autres. (Les résultats globaux obtenus après dépouillement sont communiqués individuellement à chacune des personnes qui ont été contactées.)¹²⁴

Plus globalement, l'artiste s'interroge sur les interactions entre notre espace mental et le monde des objets ou des mots. À savoir, *quel retentissement ces derniers ont sur nos processus mentaux*¹²⁵ et comment nos processus mentaux transforment le monde des objets en retour. Insistant sur le fait que le sondage permet d'atteindre n'importe qu'elle catégorie sociale ou professionnelle, il ne semble pas s'arrêter sur la différence sexuelle. Les catégories sociales et professionnelles semblent ensuite fondues dans l'ensemble des réponses et n'apparaissent pas sur les résultats en forme de constat de cette action¹²⁶. Pourtant la forme même du constat trahit une organisation qui semble résister à la grande refonte de toutes les autres catégories. Chaque constat en fonction du choix des personnes est classé en deux colonnes pour l'une intitulée positif et pour l'autre négatif réalisant du coup un partage entre les organes du corps et les animaux évoqués selon une dichotomie qui rappelle un certain nombre de binarités symboliques orientées par l'objet de la question. Qu'un animal ou un organe puisse être classé positif ou négatif semble se rapporter à d'autres concepts tels que pulsion de vie et pulsion de mort, éros et thanatos, ou bien encore en déroulant la chaîne des valeurs symboliques : au féminin et au masculin. Le classement résiduel semble bien se poser sur une base irréductible, en tout cas comme le présente le constat, constituée par la différence sexuelle désignant ainsi un certain ordre du monde.

¹²⁴ Jean-Paul Thenot, « Langage spécifique et non-spécifique », *arTitudes international*, N° 12 à 14, juillet à septembre 1974, p. 39

¹²⁵ *Ibidem*

¹²⁶ Voir annexe XIII

Réfléchir le rapport entre corps et espace psychique, tout en ne contournant pas le rôle de la division sexuelle semble une fois de plus revenir à Gina Pane. Toujours dans une optique d'exploration de l'incorporation du mental dans le corps elle s'interroge dans son action *Transfert* visible le 19 avril 1973 lors du festival *Space 640* en France à Saint-Jeannet, sur les liens entre le mental et le corporel tout en tentant de mesurer le poids des déterminismes induits par le sexe. La position de l'artiste permet de ne contourner aucun des critères de différenciation et situe sa réflexion dans une déconstruction de toutes les formes d'automatismes sociaux. Elle construit ainsi une zone franche de dépassement des binarités et dichotomies normatives :

[À propos de l'action *Transfert*] Plus que le sperme, c'est le sang qui définit le plus immédiatement la vie. C'est lui qui porte le discours de Gina Pane, c'est lui qui a ensemencé l'amalgame intime du lait et de la menthe, du refoulement et du désir inassouvi, épars au milieu des débris de verre, volonté neuve née d'une destruction brutale, d'une réfutation collective en vue de la création d'un schéma intellectuel inédit, qui pourrait être le dépassement d'une morale trompeuse par la conscience d'une finalité possible de l'homme, redevenu viable, non par le recours stérile aux sciences matérialisantes, mais dans sa complémentarité chair-esprit. Le propos de Gina Pane est le remplacement d'une dualité manichéenne désuète par une généreuse harmonie.¹²⁷

La déconstruction de l'espace mental et les possibilités de le retrouver au sein même du corps nécessite donc la prise en compte de plusieurs formes de dichotomies qui transforment le un (le je) en deux puis quatre et qui, comme l'indiquait Gilles Deleuze, représente la forme de *pensée la plus classique et la plus réfléchie, la plus vieille et la plus fatiguée*¹²⁸. Parmi ces ensembles binaires la différence sexuelle se prête également à la déconstruction. Cette problématique nécessite de surcroît une réflexion importante sur le rapport entre l'individuel et le collectif dans le développement de la question du moi, du je et de ses possibles implications dans le domaine du nous. On assiste à la recherche d'un nouveau discours dont les artistes s'emparent chacun selon l'avancement de leurs travaux, mais dans le déroulement desquels la question de la position artiste-femme ou artiste-homme prend tout son sens dans une mouvance où le principal matériel se réduit au corps de l'artiste lui-même.

B.1.3.1 La question du collectif et l'effacement du « je »

¹²⁷ François Pluchart, « L'espace mental de Gina Pane », *arTitudes international*, N° 5, juin et juillet 1973, p. 16

¹²⁸ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 11

Comme nous l'avons évoqué, la question du collectif en France, dans cette première partie des années 1970, reste travaillée par la question des classes et, au travers du mouvement des femmes, par la question de la possible dissolution du féminisme dans les engagements des groupes gauchistes. Le contexte reste toujours le même : la classe ouvrière résiste à la déconstruction des sexes qui peut se traduire pour les féministes par la subsistance d'un ordre bourgeois à l'intérieur de ce qui se présente comme son anti-modèle. Cet ordre est considérablement marqué par l'hétérosexualité pointée comme un système de fonctionnement bourgeois que les militants ont pris l'habitude d'appeler le système *hétéro-flic*. Cet espace de réflexion représente le discours sur l'oppression sexuelle en train de se construire notamment avec le F.H.A.R. (Front Homosexuel d'Action révolutionnaire) mouvement lui-même né d'une réunion du M.L.F. en mars 1971 :

[...] de même pour les femmes il n'y aura possibilité d'une entente physique qui repose sur une connaissance des désirs de la femme bien supérieurs à pas mal de mecs. Mais là aussi il faut que la fille se méfie de ne pas mimer le couple hétéro qui n'est pas un Jules avec une femelle accomplie etc. Nous étions toujours confrontés à une morale qui n'était pas faite pour nous puisqu'elle est la marque de la morale de la famille bourgeoise et hétérosexuelle dont notre existence est la preuve d'une sorte de contradiction interne. Faut pas insister trop là-dessus mais tout de même : Nous ne nous reproduisons pas, avec nous l'héritage, c'est foutu. Ce que nous reprochent les hétéro-flics c'est que ce soient eux qui nous ont fait. Cette morale ne nous convient pas, la structure de base de la société : la famille, ne nous convient pas. La société non plus, par conséquent la seule position politique possible est une solution révolutionnaire. Mais alors problème avec les différents partis de gauche. [...] Dans les groupes gauchistes comme ailleurs de même que les femmes sont toujours traitées comme des êtres subalternes, les homosexuels également.¹²⁹

Le problème tel qu'il est posé est pétri d'une même contradiction ; des problématiques féministes à celles sur l'homosexualité les distorsions entre le discours révolutionnaire des groupes gauchistes et la parole des minorités deviennent de plus en plus importantes. Les rapports de pouvoir qui induisent une hiérarchie entre les êtres sont désignés comme bourgeois cependant la révolution proposée en face semble reprendre les termes de l'hétérosexualité obligatoire et réitérer une forme de pouvoir des hommes sur les femmes, recréant ainsi les systèmes d'exclusion dénoncés au départ. Féminité et masculinité se prêtent donc à une déconstruction dans le cadre d'un système hétérosexuel afin également d'en interroger le rapport de l'individu au collectif et par là, de la construction de l'espace mental individuel compris dans celui du collectif.

¹²⁹ Transcrit d'une intervention dans le cadre d'une réunion du F.H.A.R., 1971, vidéo de Carole Roussopoulos, archive personnelle.

En 1974 Michel Journiac, réalise ce que l'on pourrait nommer, dans les mêmes termes que pour Urs Lüthi, une série de clichés sous forme de performance photographique : *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*¹³⁰. Pour la réalisation, l'artiste n'hésite pas à revêtir des habits féminins et à se mettre en situation pendant 24 heures. L'exposition qui a lieu pour la première fois à la galerie Stadler, à Paris, porte au public le quotidien d'une femme, selon Michel Journiac, décomposé en plusieurs actions précises de son réveil à la fin de la journée. On y voit donc, pour les principales : *le réveil du mari, la cuisine, la vaisselle, le ménage, le travail, le pointage, le déjeuner, le raccord de maquillage, les courses, l'achat de tampsax, le retour du mari...* Il s'agirait pour cette première série d'un mélange de situations basiques et d'actes stéréotypés concrets qui régissent les *conditionnements sociaux et culturels qui définissent les identités [...] et plus particulièrement le partage entre féminin et masculin*¹³¹. Mais plus encore, l'exposition présentait une autre série de photographies intitulée *Fantasmes* ou l'on pouvait voir Michel Journiac dans d'autres situations plus irréelles sous les noms de *le play-boy, le trottoir, la putain, la mariée, la lesbienne, la militante, la veuve, la communiant...*

De cette façon Michel Journiac organise une habile séparation entre l'expression du Moi socialisé produit d'une construction complexe et l'expression sous-jacente d'autres désirs. Dans tous les cas, il place les uns comme les autres dans un contexte global qui relève de déterminismes chacun lié à la sphère sociale. La femme que Michel Journiac incarne développe à la fois un espace mental qui se déploie entre un moi falsifié et pétri de stéréotypes contraignants, ne représentant en rien un parcours individuel libre, et une expression de son désir qui draine tous les fantasmes collectifs tissés d'une mythologie elle aussi reconnaissable dans une catégorie plus large : celle de la femme prise dans la sphère masculine :

Par ailleurs, il révèle peut-être la dimension aliénante, subalterne et soumise des actions domestiques effectuées par la femme, induisant ainsi une misogynie encore prégnante dans cette société phallocrate, où le mâle est parti prenant. L'artiste critique également le fait que la femme ne soit qu'objet de désir, qu'elle soit condamnée à plaire. Son apparence détermine sa condition, en revanche l'homme incarne le pouvoir. Journiac

¹³⁰ Voir annexe XIV

¹³¹ Vincent Labaume, *Michel Journiac, 24 H de la vie d'une femme ordinaire* [édito du journal édité à l'occasion de l'exposition *Michel Journiac* du 8 mars au 14 avril 2001 à La Galerie de Noisy-le-Sec], Seine-Saint-Denis, Galerie de Noisy-le-Sec, 2001, p. 2

montre ainsi aux femmes combien elles sont piégées et aux hommes, ce qu'ils peuvent faire de celles qui se laissent duper.¹³²

24 heures de la vie d'une femme ordinaire met alors en problématiques plusieurs facteurs. L'artiste semble exposer dans son travail les deux faces d'une même sphère falsifiée qui circulerait du quotidien à l'inconscient qui semble être le terreau de la fabrique du premier. On peut y entrevoir la forme du corps et les plis de l'âme tels qu'ils peuvent être imaginés dans un espace social qui reconduit la ligne de partage entre ces deux instances et qui fait primer l'un sur l'autre au détriment du corps qui ne représente plus qu'une surface formée. L'intentionnalité de Michel Journiac à cet endroit reste alors claire et fidèle à son engagement de dresser des constats critiques de la réalité tout en se posant à la recherche d'une fondamentale du corps comme *viande consciente*, indiquant ainsi un axe de recherche ne produisant plus de séparation entre le corps et la pensée.

Cependant, la performance photographique pose d'autres problèmes directement inscrits dans son engagement corporel et allant de la présence et de l'expression du sexe à la propre subjectivité de l'artiste. Elle pose également des questions sur l'indépendance de la fabrique du sujet face au collectif. En effet, la mise en critique de la représentation du sexe et de sa figuration ritualisée dans la forme d'un corps, tels que nous les représentons les photographies à travers les différentes actions et poses corporelles du quotidien féminin, nous amènent bien-sûr à penser que l'expression du sexe est performative et produite dans un certain nombre d'actions et de gestes précis qui viennent alors dénoncer le piège ouvert aux femmes par les hommes (qui semblent être directement désignés comme les opérateurs de ces rituels), mais elles peuvent nous laisser songeurs sur la place même de l'artiste et de sa propre implication dans l'expression de ces actions. Pour être plus précis, nous pourrions nous demander quelle place Michel Journiac donne à son *moi* dans cette action qui pourra alors nous éclairer sur sa position par rapport à la différence sexuelle. Puisque l'artiste semble être à la recherche d'une autre forme de communication où l'expression du moi social n'interviendrait plus dans l'échange, alors nous pouvons nous demander si le sexe résiste bien à l'anéantissement de ce moi. Nous pouvons également nous demander en dernier recours si l'effacement du moi est réellement possible et dans quelle mesure il

¹³² Julia Hountou, « 24 heures de la vie d'une femme ordinaire, une performance de Michel Journiac », www.exporevue.com, consultée le 20 mai 2008

participe lui-même à la construction de ce sexe si important pour Michel Journiac qui ne cesse de revendiquer le corps comme viande et sexe. Michel Journiac mène de front une critique violente contre tous les aspects d'un ordre culturel unique n'offrant que l'échappatoire du refus :

La situation où se trouve le marginal des classes définies et enchaînées, le minoritaire d'un prolétariat autre, celui qui est contraint de par ce qu'il est de dire NON à la dictature culturelle et morale sur quoi repose un système de contradiction de gouvernement. [...] Aujourd'hui, ils se présentent comme les arabes arrachés à eux-mêmes, enchaînés au code culturel de l'envahisseur. Ils sont les bicots, les ratons, les juifs, les nègres d'une culture qu'ils refusent et vomissent.¹³³

L'idée de minorité se dessine ici pour l'artiste dans la figure de l'arabe, et donc dans l'envers de la figure culturelle dominante, en se plaçant en France et en se reportant au contexte culturel des années 1970. Michel Journiac les place comme les opprimés à l'intérieur même de la classe des opprimés : au même endroit où pouvaient se poser les féministes et les homosexuel(le)s à la même époque. La promesse d'une communication directe passant par-delà la forme que peut mettre en avant Michel Journiac passe par une déconstruction sociale radicale, une mise en critique des formes de réalité. Au-delà du moi apparent pourrait donc se présenter une communication directe qui ne soit plus marquée par le facteur culturel dominant et pour cela l'artiste s'attache à travailler sur *le corps viande et sexe*, comme ce qui comporte en lui les aspects d'un fondamental. Alors que ce travail sur le corps pourrait permettre de passer outre la race et la position sociale, l'idée du sexe persiste dans la matière travaillée par Journiac. Si *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* semble déconstruire l'expression du sexe, qu'en reste-t-il du désir pris dans ce *corps viande et sexe* ? Puisque les féministes de l'époque et les activistes du F.H.A.R. semblaient définir le désir féminin comme différent du désir masculin, Michel Journiac nous dirigerait-il vers un universel du désir qui permettrait de passer par delà le *moi écran* ?

Si l'on en croit Vincent Labaume, Michel Journiac cherche à travailler sur le sacré. Au travers d'un certain nombre d'actions ritualisées l'artiste trouve dans le sacré un possible dépassement du moi qui lui permet une sorte de détournement de ce rituel afin de le faire signifier autrement :

¹³³ Michel Journiac, « De la censure à la révolution culturelle », *arTitudes*, N° 5, mars 1972, p. 7

On le voit, le travestissement, l'objet parodique, le contrat, le rituel détourné et l'action, pour Journiac, sont les moyens d'un lien nouveau, interrogatif et sacré, qui mène jusqu'à l'autre, au terme d'un parcours – un « parcours-piège » du sens – où sont redéployées, en négatif ou en creux, les dimensions maintenues séparées du vécu commun.¹³⁴

Mais si l'on suit le raisonnement de Vincent Labaume sur la présence du sacré qui invite à la destruction du *moi-écran*, on arrive à une citation de Paul Léautaud donnée par l'auteur tentant d'illustrer l'espace derrière la partie détruite lors de la performance : *notre seule patrie ici-bas* qu'il indique ensuite en poursuivant comme *une patrie vierge de mannequin pour vêtement anonyme au sein de femme découvert et au phallus turgescents*¹³⁵. L'image est en elle-même révélatrice puisqu'autant dire que le mannequin semble bizarrement rappeler l'image de la femme castratrice, en tout cas une image psychanalytique bien connue, celle qui rêve de se procurer le phallus, seul sexe existant, et arborant l'expression de sa féminité par ses seins. Autant dire que cet espace décrit par Vincent Labaume semble étrangement en rappeler un autre et que l'idée d'universel qui se cache derrière prend des allures de déguisement.

Il est donc important de regarder de plus près ce que propose Michel Journiac et de se demander peut-être si la femme de *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* est au final aussi ordinaire qu'elle y paraît, même resituée au contexte de l'époque. L'acharnement que l'artiste mettra à effacer toute trace de sa subjectivité, à détruire l'image de lui, avec toute la violence qui permet, selon lui, de se transformer, pourrait être illustré par la performance qu'il réalisera quelques années après, *Action meurtre*, en 1985 où il tire une balle dans une tête sculptée en plâtre le représentant. Peut-être faut-il y voir l'action limite portant un aveu en demi-teinte de l'impossibilité de se débarrasser totalement de sa construction sociale pour ainsi retrouver un flux de désir refermant le triangle du corps formulé par l'artiste comme *conscience, viande et sexe*.

Les différents clichés de *24H. de la vie d'une femme ordinaire* reprennent des actions bien connues de la vie quotidienne généralement appliquées aux femmes, du moins à l'époque de la performance photographique. Si par ces épreuves l'artiste donne à la féminité l'idée d'un masque ou d'une mascarade répondant à un certain nombre de

¹³⁴ Vincent Labaume, « les pleins pouvoirs du négatif », *Michel Journiac* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu au musée d'art moderne de la ville de Strasbourg du 19 février au 9 mai 2004], Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2004, p. 56

¹³⁵ *Ibidem*

rituels socialement définis, il indique également une relation de pouvoir agie par l'homme sur la femme. Cette position est très claire par exemple dans *Le repas*, où l'on voit l'homme assis à la table en chemise et cravate, n'ayant quitté que sa veste au retour du travail et regarde d'un air songeur le repas que lui sert sa femme habillée d'une robe blanche et d'un tablier de maison, exécutant le service et semblant rester debout pendant que son mari mange. On retrouve également cette position avec *Le lit* où le mari occupe toujours la plus grande place, lisant le journal représentant les actualités, l'ouverture sur le monde, la possible appréciation de la chose politique ou en tout cas le domaine public. La femme reste légèrement derrière, à peine allongée, sa lecture du journal se contente d'être partielle et part de derrière l'épaule de son mari. Elle donne du coup à sa lecture une vision qui ne peut entrevoir le monde que par le filtre de l'œil masculin ou en cachette et de façon indirecte. Le rapport de pouvoir qui s'instaure alors entre l'homme et la femme redessine la séparation entre le public et le privé dans un ordre hiérarchique qui place la position de l'homme au dessus de celle de la femme. Jusqu'ici rien de nouveau par rapport aux revendications de décloisonnement des rôles qui se font entendre au même moment et c'est ainsi que la plupart des actions des 24 heures de la femme se passe généralement dans le lieu privé ou si non, ont directement affaire avec le fonctionnement et la régie de la maison : *La vaisselle*, *La lessive* ou bien encore *Les courses*. La mascarade que Michel Journiac applique aux postures et représentations du corps de la femme passe par un certains nombre d'objets ou de rituels comme *Le raccord* qui montre le modèle se refaire en milieu de journée un raccord de maquillage sur les lèvres et dans le milieu de l'après-midi aller au supermarché pour *L'achat de Tampax*.

Mais Michel Journiac ajoute à cette première partie une phase de déconstruction psychanalytique, puisque comme nous l'avions indiqué la première série de photographies indiquait *Le réel* et elle était suivie d'une autre qui indiquait *Les fantasmes*, montrant ainsi de quoi sont fait nos désirs et spécifiquement, ceux des femmes. On pouvait comprendre que la première série sublimait les images de la deuxième dans un quotidien planifié. La femme présentée ainsi comme le paradigme de l'épouse parfaite voyait son inconscient pétri de fantasmes préfabriqués comme *La strip-teaseuse*, *La putain*, un enlèvement par *Le play-boy*, *Le viol*, etc. La forme sociale ainsi exposée par Michel Journiac reste donc prise dans une certaine économie du mariage jouant ainsi le rôle de contrat de prostitution, modèle mis à nu bien auparavant

par Fourier. On voit se dessiner du coup un modèle bourgeois où se distille une image de la femme toujours prise entre la maman, la bonne épouse, elle-même jalouse de ses potentielles rivales aux visages de prostituées assumées.

Cette idée de mascarade de la féminité déconstruite au profit d'un fonctionnement plus interne des fantasmes ou désirs inconscients résonne partiellement avec celle avancée par la psychanalyste britannique Joane Rivière dont les récits psychanalytiques publiés en 1929 sous le titre de *La féminité en tant que mascarade* n'ont pas été véritablement diffusés en France. (La France était plutôt influencée alors au même moment par les expériences des surréalistes sur la question de la féminité avec par exemple Marcel Duchamp et *Rose Sélavy*). La psychanalyste, en se basant sur l'analyse d'une de ses patientes, avançait une théorie sur la construction de la féminité qui pour l'époque semblait assez révolutionnaire puisqu'elle induisait dans son énoncé une séparation entre la femme et la féminité et donc finalement une séparation entre le sexe biologique et le genre comme deux concepts corolaires mais non identiques. Sa patiente était une femme chargée de responsabilités qui était assez souvent amenée à prendre la parole en publique et plus généralement à prendre à son compte un certain nombre de fonctions que l'on attribue d'habitude aux hommes. Cette femme semblait ressentir de l'angoisse avant chaque allocution publique et compensait le vol du rôle masculin par une attitude particulièrement aguicheuse et une apparence plutôt outrancière dans le port d'objet caractéristiquement féminin (rouge à lèvres etc.) afin de faire oublier à ses collègues masculins qu'elle possédait la masculinité. Joane Rivière voit dans cette attitude le masque de la féminité et déclare ne pas voir de différence avec ce que l'on pourrait appeler la « vraie féminité ». Cette dernière se présente alors comme une simple mascarade qui pourrait assez facilement se détacher du sexe biologique même si la motivation de cette même mascarade se pose sur des explications psychanalytiques impliquant elles-mêmes la division sexuelle comme support. Dans le catalogue de l'exposition *masculinféminin* qui a eu lieu au Centre Georges Pompidou en 1995, Sarah Wilson revenant sur l'histoire de la compréhension des sexes et citant le travail de Joane Rivière met à jour dans les écrits de la psychanalyste une dimension supplémentaire à l'outil psychanalytique trahissant une implication personnelle et autobiographique dans le récit qu'elle donne de sa patiente :

Or c'est parce que Rivière respecte les codes et les pères de sa discipline qu'elle oublie la nécessité pour ces femmes dynamiques de négocier avec le monde social, et qu'elle ne perçoit pas l'ironie des résonances autobiographiques de son texte. En adoptant le ton scientifique de ses homologues masculins, elle se sert elle-même de la psychanalyse comme d'une mascarade afin de cacher son éventuelle identification à ses sujets.¹³⁶

Michel Journiac ne se sert pas de l'œuvre d'art comme d'une mascarade mais peut-être des femmes auxquelles il tend un message. L'artiste s'adresse à ces dernières et leur parle des pièges dans lesquels elles ne doivent pas tomber. Il s'adresse également aux hommes qui seraient responsables de l'état d'assujettissement des femmes. Il l'explique d'ailleurs clairement dans l'interview inédite qu'il devait donner au magazine *Marie-Claire* en 1974 lorsqu'il explique qu'il voulait par son œuvre *montrer aux femmes combien elles sont piégées et, aux hommes ce qu'ils peuvent faire d'une femme*¹³⁷. Mais ne s'identifie-t-il pas lui non plus à ses sujets ? Plutôt que de dresser un constat critique de ce que peut devenir l'expression de la féminité dans l'espace social on pourrait à la place comprendre comment Michel Journiac expose l'archéologie de ses désirs. Plusieurs éléments nous amènent sur cette piste avec notamment la série des *Fantasmes* et puis une œuvre réalisée sous forme d'un envoi postal deux ans auparavant : *Hommage à Freud – constat critique d'une mythologie travestie*.

Si l'on suit la réflexion de Michel Journiac sur l'origine du désir on comprend assez vite qu'il n'est pas lié exactement au sexe biologique que l'on possède mais reste avant tout un potentiel inhérent à la matière. Il s'exerce sous les traits d'une mythologie perceptible dans l'espace social qui se redistribue sur chaque sexe selon des codes et des attributions précises, établissant alors une correspondance entre les sexes et des vêtements caractéristiques ou encore des pratiques sexuelles normées. Le désir est donc construit et s'exprime dans une forme donnée à la matière. Pourtant si les identités sexuelles sont bien fabriquées chacune selon des modèles prédéterminés auxquels il est difficile d'échapper il semble que Michel Journiac exprime à plusieurs reprises tout au long de l'interview que l'une des deux identités soit plus construite que l'autre, nous amenant alors à penser qu'en déconstruisant le surplus de l'une on puisse retrouver par-

¹³⁶ Sarah Wilson, « Féminités-mascarades », in *Féminimasculin, le sexe de l'art* [catalogue de l'exposition au Centre National Georges Pompidou du 24 octobre 1995 au 12 février 1996], Paris, Gallimard, Electra, Éditions du centre Georges Pompidou, 1995 p. 351

¹³⁷ Michel Journiac, Interview inédite avec *Marie-Claire*, programme de l'exposition *Journiac, 24 H. de la vie d'une femme ordinaire*, à La Galerie de Noisy-le-Sec, qui s'est tenue du 8 mars au 17 avril 2001, p. 44

dessous le modèle de l'autre. À la question de savoir si l'habit fait le moine Michel Journiac répond sans détour :

Il est faut en ce qui concerne les femmes. C'est d'abord la robe qui fait la femme et toutes les choses qui vont avec : talons, maquillage, coiffure, etc. A mon avis tout cela est plus important que la réalité biologique. Lorsque j'ai pris le métro habillé en femme, tous les hommes se sont spontanément effacés pour me laisser monter. Il n'était pourtant pas nécessaire d'avoir une grande habitude des femmes pour voir que j'avais de la barbe, des biceps plutôt proéminents et que je n'étais pas très assuré sur mes talons hauts. Seulement voilà je portais les attributs de la femme. C'était assez pour brouiller les esprits.¹³⁸

On ne peut alors s'empêcher de penser que l'homme possède une essentialité supplémentaire. Dans tous les cas il n'y a pas d'égalité dans la construction et l'identité sexuelle de la femme est emprunte de passivité, montrée sous le jour de la restriction. Michel Journiac le dit lui-même lorsqu'il pose sur les hommes la responsabilité de la construction féminine. Tirée elle-même d'un sondage féminin l'action *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* réitère la partition du sondage réalisé par Jean-Paul Thenot sur un autre domaine mais qui concernait toujours le corps avec sa ligne de séparation entre positif et négatif, passif et actif que l'on pourrait dérouler jusqu'à retrouver celle du masculin et du féminin. Si la performance, à juste titre, dénonce une condition féminine étriquée, elle montre également un homme endosser la position féminine, dominée, passive, finalement très proche de ce que l'homosexualité pouvait représenter dans les esprits à l'époque de l'action. La posture négative est également exacerbée dans la série des fantasmes où la domination et l'expression du désir masochiste est directement visible par *le Viol* ou *l'Enlèvement*. Si Michel Journiac expliquait souvent son travail comme la possibilité de réaliser des constats sociaux qui, par ce qu'ils mettent en évidence tendent à se nier ensuite eux-mêmes, il semble que les clichés de *24H. de la vie d'une femme ordinaire* se nient en agissant comme ce que Roland Barthes pouvait appeler le vol d'un mythe. Pourtant les clichés apportent en supplément quelque chose sur la position masculine qui semble justement non seulement ne pas se nier mais révéler un manque. En effet la persistance de l'image de Michel Journiac derrière la femme ordinaire et notamment par la série des *fantasmes* semble plutôt nous indiquer une forme de masochisme inhérent au désir masculin et semble rappeler les propos de Copi, autre artiste ouvertement homosexuel, dans son roman semi-autobiographique signé en 1976 *Le bal des folles* où il parle non sans humour du

¹³⁸ *Ibidem*

masochisme dans un récit qui reflète la vie *non officielle* des homosexuels à Paris dans les années 1970 :

Le masochisme se révéla pour moi comme une homosexualité de plus, ou de rechange. Jusque là j'avais vécu l'homosexualité comme un vice, rendue publique elle devenait presque une vertu, je me réfugiai dans le masochisme. J'avais une dizaine de partenaires dont un noir américain, une strip-teaseuse, un vieux peintre surréaliste. Ni mes amis homosexuels ni mes amis hétérosexuels ne l'ont jamais su et même en le lisant penseront que c'est une invention tant ils me croient un homosexuel pur.¹³⁹

Cette dernière déclaration se situe entre le dit et le non-dit entre l'officiel et le non-officiel et rappelle le sujet de l'*Epistémologie du placard* d'Eve Kosofsky Sedgwick. Celle-ci explique que l'histoire de l'homosexualité est profondément marquée par « la sortie du placard » induisant le fonctionnement d'un système lui-même marqué par le couple connaissance/ignorance réduisant ainsi la marge des représentations possibles entre les deux :

Gay thinkers of this century have, as we'll see, never been blind to the damaging contradictions of this compromised metaphor of in and out of the closet of privacy. But its origins in European culture are, as the writings of Foucault have shown, so ramified – and its relation to the 'larger,' i.e., ostensibly nongay-related, topologies of privacy in the culture is, as the figure of Foucault dramatized, so critical, so enfolding, so representational – that the simple vesting of some alternative metaphor has never, either, been true possibility.¹⁴⁰

Tout au long des séries de la performance photographique de *24H. de la vie d'une femme ordinaire* on aperçoit donc un peu plus que l'évocation du quotidien et de la fabrication de l'identité sexuelle féminine mais on y entrevoit également l'expression d'un désir masculin qui ne dit pas vraiment son nom mais qui s'expose particulièrement dans la série des *Fantasmes* et qui peuvent trahir la présence des désirs ou d'une partie de l'identité sexuelle de l'artiste lui-même. Vincent Labaume voit en effet dans les répétitions de tirages sur un même thème (l'exposition se compose de certains tirages comme *le lit* qui comportent plusieurs poses) comme n'étant pas à prendre à la légère

¹³⁹ Copi, *Le bal des folles*, Paris, Christian Bourgois, 1999, pp. 21-22

¹⁴⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 72

Les penseurs gay du siècle dernier, comme nous le verrons, n'ont jamais été aveugles face aux contradictions préjudiciables de cette représentation sous forme de compromis du *in* et du *out* de l'intimité du placard. Mais ses origines dans la culture européenne sont, comme l'ont montrés les écrits de Foucault, si ramifiés – et ses relations à l'ensemble, c'est-à-dire à l'ostensiblement dit non-gay, les topologies de l'intimité dans la culture sont, comme le caractérise la figure de Foucault, très critiques, très enveloppées, figuratives – que le simple investissement sur d'autres figurations n'a jamais représenté une véritable possibilité.

car ménageant, dans la succession des tableaux arrêtés de l'œuvre, de ces sortes d'accès où l'artiste et son corps donnent à voir un peu plus que l'exécution d'une partition extérieure et toute faite ; il ajoute ensuite : ce sont comme des moments d'hystérie personnelle dans un continuum de soumission travestie¹⁴¹. Reste à savoir s'il y a ici véritablement rébellion contre une forme de soumission au travestissement, mais toujours est-il que la présence de l'artiste dans la femme ordinaire ne fait plus de doute.

Michel Journiac est peut-être simplement piégé dans un modèle épistémologique trop étreint de la division sexuelle cependant difficilement dépassable dans les années 1970. À défaut d'imaginer d'autres combinaisons ou formes d'expressions plus larges, l'artiste tente de mettre en critique les types de constructions très formelles des sexes, piégeant ainsi d'autres formes stéréotypées de désir. Pourtant, si l'on suit ses propos dans l'interview qui était destiné à *Marie-Claire*, il semble, comme nous l'avons donné à voir, que le modèle masculin apparaisse toujours moins construit sur l'habit, et se pose comme un point de départ au désir féminin. Il apparaît alors que toute déconstruction totale du désir soit piégée à l'infini dans un modèle persistant : le modèle dominant, le masculin. Cette reconduction de la norme à l'endroit où l'on pourrait l'attendre le moins est peut-être induite par la non prise en compte des spécificités des rapports de pouvoir à l'intérieur desquels le corps de l'artiste se trouve lui-même. Si Michel Journiac lutte contre les identifications formelles de l'identité comme on a pu le voir dans son hommage à Freud où l'artiste apparaît à côté de son père travesti en sa mère ou à l'inverse dans le personnage de père à côté de sa mère, il montre ainsi que le sexe n'est pas lié à une forme précise. Mais peut-on véritablement se soustraire de son œuvre sans risquer d'y remettre le modèle de départ ? C'est pourtant ce qu'à essayé de faire l'art corporel. Cependant les implications de l'artiste dans *24H. de la vie d'une femme ordinaire* sont trop importantes et l'on peut également les retrouver dans le type même de la femme incarnée par l'artiste.

Effectivement les spécificités de la femme performée par Michel Journiac pose une fois de plus la question du collectif ou de la classe de sexe impliquant de savoir si l'ordinaire représenté dans l'exposition reste bien ordinaire au sein du groupe des femmes ou s'il ne représente qu'une catégorie parmi d'autres. À travers cette question se pose

¹⁴¹ Vincent Labaume, « Michel Journiac. L'imitation de la vie ordinaire », [journal édité à l'occasion de l'exposition *Michel Journiac* du 8 mars au 14 avril 2001 à La Galerie de Noisy-le-Sec], *op. cit.*, p. 45

également celle de l'implication de l'artiste. Tous les clichés obtenus pour la performance l'ont été dans l'appartement de famille des parents de Michel Journiac. On peut donc penser à une implication forte du modèle de sa mère dans la femme mise en scène. Le modèle ainsi représenté est bourgeois tant dans son habit que dans ses pratiques, comme *Le déjeuner* au bistrot qui implique un budget suffisant pour financer des repas quotidiens à l'extérieur. Il est même étonnant de ne pas la voir entourée de domestiques qui auraient pu prendre en charge les tâches les plus ingrates. Mais le propos n'était sans doute pas à cet endroit, puisque si la femme eût possédé des domestiques alors d'autres rapports de pouvoirs seraient intervenus, élargissant la question des sexes et de la domination à la position sociale impliquant à l'intérieur même de la classe des femmes d'autres catégories parfois antagonistes et venant troubler le schéma rodé de la femme uniquement opprimée par l'homme.

La femme mise en perspective dans l'exposition n'est donc pas n'importe qu'elle femme, elle appartient à une classe moyenne bourgeoise, sans doute à peu près le même modèle que celui des parents de Michel Journiac. Elle est de surcroît blanche, ce qui peut la placer dans une position du coup extrêmement spécifique et de surcroît hégémonique : celle d'une femme bourgeoise, de condition moyenne et blanche, représentant alors pour d'autre une position dominante.

Il semblerait donc que dans la place du collectif les spécificités se fassent de plus en plus nombreuses et les années 1970 ne sont finalement que le début d'une fragmentation qui va en s'accéléralant. La classe des travailleurs dissimulait des femmes qui ont tenu à se faire entendre ; parmi elles une autre séparation a commencé à se faire jour ne concernant plus tout à fait les sexes mais les pratiques sexuelles, une séparation donc hétérosexuelle/homosexuelle. Mais que faire maintenant de la position sociale ou de concept de race à l'intérieur des groupes existant. Quelle est la réalité d'une femme blanche comparée à celle d'une femme noire ? Est-ce la même ? Quel est le rapport de domination entre une femme issue de milieu populaire et une femme issue de milieu bourgeois ? Michel Journiac lui-même posait la question, on s'en souvient, lorsqu'il évoquait les arabes comme rejetés à la marge des classes déjà existantes. Seulement si les différents discours minoritaires peuvent s'articuler ils n'en sont pas pour autant superposables et la femme ordinaire de Michel Journiac n'est pas aussi ordinaire qu'elle n'y paraît.

La position centrale du sujet blanc, alors d'actualité, même dans les mouvements minoritaires tels que le F.H.A.R., et reproduite finalement dans *24H. de la vie d'une femme ordinaire*, tend à montrer que les relations de pouvoir sont extrêmement complexes et qu'elles dépassent le simple clivage de sexes. Si Michel Journiac s'expose sous les traits de cette femme blanche il nous parle a fortiori de la construction féminine mais il est sûrement plus intéressant de voir la part de lui-même qu'il laisse dans cette femme. Loin de se nier comme simple constat social, la performance nous emmène davantage vers la passivité masculine qui viendrait brouiller la carte des sexes. Pourtant l'intention de l'artiste semble se détacher de cette analyse puisqu'il voyait plutôt dans ce corps avancé comme fondamental et comme fait premier, une forme de désir sexuel lui-même fondamental, énergie vitale qui meut substantiellement le corps au-delà de la division sexuelle, ce que Julia Hountou remarque au travers de différents propos de l'artiste :

La sexuation n'est qu'un aspect d'une sexualité fondamentale qui dépasse le cadre organique et physiologique ; elle engage l'être tout entier. Tout le vivant, tout l'être même pour être perçu, senti, pensé, passe par la sexualité. Constitutive de l'être humain elle y est inextricablement liée.¹⁴²

C'est d'ailleurs toujours un peu l'aporie vers laquelle verse l'art corporel, en prônant une forme de référentiel premier sur lequel se greffent la socialisation et la fabrique des corps par la suite ; il a toujours du mal à échapper au modèle qui se cache derrière cette forme d'universalité difficilement retrouvable de surcroît. Il est donc sûrement préférable de se poser sur une expérience personnelle à propos de *24H. de la vie d'une femme ordinaire* plutôt que d'y chercher, en deçà ou au-delà, la construction d'un possible universel introuvable. C'est ainsi que Michel Journiac reproduit dans son discours sur la construction de la féminité un déplacement du discours dominant et repose une hiérarchie dans son propos en expliquant par exemple toujours dans l'interview pour *Marie-Claire* que si les hommes avaient adopté la jupe plutôt que les femmes le pantalon *alors l'occident aurait fait un prodigieux bond en arrière* (pourquoi finalement ?) et d'ajouter que l'événement aurait été *comme renoncer au tracteur pour revenir à la brouette* ou encore en référence à son passé de séminariste d'indiquer que la soutane (qui est portée par des hommes) n'a rien à voir avec une robe, qu'elle est bien

¹⁴² Julia Hountou, « De la carnation à l'incarnation », [journal édité à l'occasion de l'exposition *Michel Journiac* du 8 mars au 14 avril 2001 à La Galerie de Noisy-le-Sec], *op. cit.*, p. 90

plus pratique d'usage et de compléter en indiquant que de toute façon les séminaristes *portent un pantalon sous leur soutane*¹⁴³ (en quoi un pantalon porté sous la soutane rend les mouvements plus pratiques, s'il n'y a ici que l'aspect symbolique du port du pantalon, il ne peut que compliquer les mouvements puisque constituant une étoffe de plus).

La performance elle-même et le discours porté sur la performance par Michel Journiac, qui l'élargit à un espace social plus large, sont donc à replacer dans un contexte propre à l'époque et au lieu. Il est intéressant de se pencher sur l'arsenal théorique et discussif mis en avant par le F.H.A.R. à la même période. À l'image des premières réunions, dont il est possible de retrouver les traces filmées, il est obligatoire de remarquer que l'assemblée participant aux débats est entièrement blanche et semble, pour l'ensemble des personnes qui prennent la parole, issue des classes aisées de la population mais que le discours global, lui, vise principalement les classes prolétaires et travaillant à l'usine. Dans un article intitulé *French Homonormativity and the Commodification of the Arab Body* (L'homo-normativité française et la production du corps arabe) Maxime Cervulle montre comment la constitution du discours des membres des groupes d'action à cette période n'était pas tant de s'accaparer la représentation et l'expérience qu'ils ne possédaient pas forcément de la classe ouvrière que de rendre compréhensif à un moment précis le discours développé et pour ce faire de le mettre en accord avec le discours révolutionnaire :

[...] there is an apparent absence of lower-class voices in the F.H.A.R.'s writings; a fact that is all the more striking considering that the F.H.A.R. constantly invoked the male proletariat to support its various arguments. These proletarian invocations can probably be understood not so much as a kind of 'normalisation' strategy for gays who wanted to be aligned with a certain kind of working-class masculinity, but rather as a discursive strategy to make the F.H.A.R.'s claims more intelligible in a French political sphere mostly defined by the vocabulary of the revolutionary left.¹⁴⁴

¹⁴³ Michel Journiac, Interview inédite avec *Marie-Claire*, *op.cit.*

¹⁴⁴ Maxime Cervulle, « French Homonormativity and the Commodification of the Arab Body », *Radical history review, Queer Futures*, Durham, Duke University Press, winter 2008, p. 173

Il y a une apparente absence de la voix de la classe ouvrière dans les écrits du F.H.A.R., un fait pour le moins étonnant si l'on considère que le F.H.A.R. évoque constamment le prolétariat masculin pour étayer ses arguments. Cette évocation du prolétariat peut probablement être comprise pas tant comme une stratégie de normalisation pour les homosexuels qui voulaient être intégrés avec une certaine classe masculine de travailleurs mais plutôt comme une stratégie discursive pour rendre le discours du F.H.A.R. plus intelligible dans une sphère politique française la plupart du temps définie par les termes révolutionnaires (traduit par moi).

C'est ainsi que l'on arrive la plupart du temps à une forme d'homosexualité universelle qui n'est pas sans rappeler le *désir universel* qui peut se cacher derrière la recherche de l'art corporel. C'est en fait à travers la reprise en compte d'un lexique bien connu des groupes gauchistes que s'opère, comme pour la classe des femmes évoquée par Monique Wittig, un repositionnement « transclasse » qui fonctionnerait comme ce qui n'a pas été nommé tel quel mais que l'on pourrait appeler la classe homosexuelle. Mais c'est également dans ce même mouvement de pensée que les particularités individuelles se trouvent à leur tour gommées pour se retrouver, encore une fois, dans une catégorie par trop étroite qui ne peut s'adapter qu'à celui qui la fabrique. La plupart du temps cette catégorie est circonscrite par ceux qui dans le groupement du F.H.A.R. rapportent pour leur compte le discours des homosexuels de la classe laborieuse sans pour autant pouvoir appuyer ce discours sur des expériences réelles puisque la classe ouvrière ne semblait pas être véritablement représentée lors des réunions. Cette non prise en compte des spécificités de chaque individu par le croisement des multiples facteurs qui peuvent jouer dans une relation de pouvoir et qui rendent chaque relation suffisamment complexe pour que la seule définition de l'homosexualité ne puisse à elle seule rendre compte parfaitement des positions de domination a pour effet la plupart du temps de recréer d'autres relations dominantes sous couvert du paravent minoritaire. C'est ainsi que l'on a pu retrouver, au centre même d'une préoccupation de gommer des discriminations de l'ordre sexuel, ces mêmes discriminations resurgir de façon inconsciente ou détournée sur des critères d'ordre racial par les mêmes intéressés. Suite au manifeste des *343 salopes*, initié par des féministes françaises en faveur de l'avortement et déclarant s'être fait avortées, on a pu découvrir un peu après sur l'initiative du F.H.A.R. une sorte de manifeste parodique à la fois suite et réponse au premier indiquant qu'il y avait plus que 343 salopes et pour en apporter la preuve indiquait : *Nous nous sommes faits enculer par des arabes, nous en sommes fiers et nous recommencerons, signez et faites signer autour de vous*¹⁴⁵. Suivant l'article de Maxime Cervulle, on apprend que le manifeste s'adressait « aux gens comme nous » et avait pour intention de subvertir et d'abolir la séparation active-passive attribuée aux sexes. Finalement, il est intéressant de remarquer qu'en ne prenant pas en compte les rapports de pouvoir liés à la race, et en positionnant au bout du compte le sujet homosexuel comme blanc issu de la classe moyenne, la distribution des rôles selon le

¹⁴⁵ Manifeste parodique, Front homosexuel d'action révolutionnaire, « Rapport contre la normalité », *Champ Libre*, Paris, 1971, citation reprise de l'article de Maxime Cervulle, *ibidem*, p. 174

mode passif-actif se retrouve ancrée dans la race recréant du coup à la place de l'opposition homme-femme celle de blanc-arabe :

Curiously, even though one of the two collective manifesto statements that introduce the rapport are addressed “to people like us” and call for the abolition of “active/passive role playing”, these same role appear to structure the racial division of same-sex relations.¹⁴⁶

En revenant ici à la performance photographique de *24H. de la vie d'une femme ordinaire*, on se rend compte assez facilement que le discours de l'art corporel, pour lequel Michel Journiac représente en France l'un des principaux acteurs, est lui-même contextuel et reprend également pour lui la dialectique d'un discours révolutionnaire présent au même moment. Autrement dit, l'engagement sociologique de l'art corporel mis en avant par François Pluchart comme un art engagé dans le corps et le concret est avant tout pétri par une idéologie qui n'est pas sans conséquences sur l'interprétation donnée des œuvres et notamment sur les sexes et sur le corps. Le corps de l'artiste déconstruit dans l'action représente alors la classe suprême, l'élément commun à toute l'humanité, le substrat de départ. Alors que le F.H.A.R. voyait dans la population arabe une minorité amie, ses protagonistes n'ont pourtant jamais envisagée cette dernière comme partie intégrante de la communauté homosexuelle et c'est d'une certaine façon la même chose pour Michel Journiac qui, si l'on se souvient de ses propos, donne une définition de l'immigré arabe comme se situant à la marge de la marge, mais ne pouvant lui-même en tant qu'artiste mettre son corps à contribution pour englober le corps et la réalité arabe ; il fait donc de la critique de la femme ordinaire une femme bien particulière reprenant les conditions sociales d'une femme blanche de classe bourgeoise mais ne disant absolument rien des rapports de pouvoirs supplémentaires que peuvent venir continger d'autres critères comme la race ou l'origine sociale. La femme incarnée par Michel Journiac n'a donc rien d'ordinaire et nous oblige à y déceler toute les implications personnelles de l'artiste pouvant maintenant rendre à la performance un sens à la fois plus juste et plus large qu'elle ne pouvait endosser dans les années 1970. La tentative de fuir son moi propre dans l'art corporel n'était pas malhonnête pourtant pour Michel Journiac, elle répondait simplement à une exigence de l'époque de toute part rongée par une forme de collectif qui se débordait déjà sur ses propres marges

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 175

Curieusement, même si l'un des deux manifestes collectifs qui appuyait l'introduction du rapport était adressé 'aux gens comme nous' et appelait à l'abolition des rôles actif/passif, ces mêmes rôles apparaissent comme structurant la division raciale des relations de même sexe. (traduit par moi)

poussée par d'autres réalités minoritaires. L'obligation de considérer cette femme dans toutes ses spécificités, ainsi que d'y mettre en avant l'implication de l'auteur, nous permet de ne pas réitérer une parole dominante au sein même d'une œuvre dont l'objectif était de se départir de tout discours central et normé.

24H. de la vie d'une femme ordinaire apporte pour l'époque une vision de l'expression du genre comme détaché, ou non superposable, au sexe biologique. La tentative d'éviction du moi se solde alors par un échec qui reste cependant contingent des exigences de l'époque et lié à celles conséquentes de l'art corporel. Le constat photographique, contrairement aux attentes de l'artistes, ne nie pas une construction artificielle du corps, mais bien au contraire apporte un plus de sens, si tant est que l'on puisse y discerner toutes les spécificités importées par l'auteur, permettant ainsi de ne pas y voir un discours central englobant un ensemble trop large qui ne s'y laisserait pas enfermer.

Le problème est donc théorique et contextuel. Alors que la notion de genre pourrait être vue comme performative dans cette action photographique, elle ne trouve pourtant sa résolution que dans un possible universel qui nie les sexes. Cette négation réinstaure, par les implications implicites de l'artiste et par défaut, une norme dominante et masculine, ne permettant pas de libérer le potentiel subversif de l'écart produit entre le genre et le sexe. Il manque du coup toute la dialectique d'articulation entre le sexe biologique et le genre comme expression sociale de ce dernier qui lui ne peut remettre en cause le contrat établi au départ que dans une prise en compte des multiples paramètres qui définissent les rapports de pouvoir.

Michel Journiac a laissé dans cette performance suffisamment de traces qui permettent malgré tout de remonter sur les pas de la création. En offrant l'appartement de ses parents pour cadre à la mise en scène, il permet ainsi le déchiffrement de l'action quelques années plus tard, réfractaire à un effacement total du « je » de l'artiste.

B.1.3.2 L'en dehors des catégories de sexe

On l'aura donc compris, la place vide laissée au sexe est dangereuse dans l'espace qu'elle offre au re-travail de la norme. Mais qu'en est-il exactement lorsque l'artiste elle-même est une femme ? Ya-t il ici justement une spécificité supplémentaire, d'autant plus importante lorsqu'on peut lui attribuer un engagement auprès de la condition féminine ?

C'est ainsi que Gina Pane, comme nous l'avons évoqué en introduction, réalise le 19 avril 1973 l'action *Transfert*¹⁴⁷ au festival Space 640 à Saint-Jeannet dans les Alpes Maritimes. Cette performance nous intéresse particulièrement dans le sens où l'artiste y pratique un continuel va-et-vient entre l'espace corporel et l'espace psychique qu'elle retrouve « incorporé » si l'on en croit les propos de François Pluchart dans son article sur cette même action dans le magazine arTitudes n°5 de 1973. Nous avons vu précédemment comment Gina Pane évacuait la catégorie de sexe des limites du corps pour la retrouver, fluide, dans une sorte de spécificité féminine du fonctionnement même du corps concrétisé par le liquide sanguin. L'artiste accorde ici une importance particulière à l'espace mental qui surgit lors de l'action et qui semble démonter des mécanismes prédéterminés. Nous aimerions alors ouvrir l'interrogation sur cet espace mental ainsi créé. D'autre part, si Gina Pane tente de démonter la construction du « je », et dans le même élan pris par Michel Journiac, de reconstruire une forme relationnelle plutôt que le développement d'un égo replié sur lui-même, nous nous interrogerons sur le résidu de la différence sexuelle dans cette espace mental et sur ses capacités à reproduire ou non une épistémologie hégémonique.

L'action *Transfert* se décompose en trois phases bien précises comme la décrit François Pluchart dans son article consacré à Gina Pane :

Trois actes précis et d'une intensité émotionnelle croissante ont marqué *Transfert* : une tentative vouée à l'échec, en dépit des efforts de l'artiste, d'atteindre un verre de menthe placée sur une tablette fixée au mur, mais hors de portée de la main, velléité suivie de l'absorption d'une partie du lait contenu dans un verre placé lui aussi sur une tablette fixée sur le mur opposé, à hauteur de la bouche ; une tentative elle aussi condamnée à l'échec de boire alternativement dans un verre de lait et dans un verre de menthe placés sur le sol de manière que l'artiste, assise et les jambes étendues, ne pouvait ni atteindre le lait en renversant la tête ni boire la menthe en s'inclinant vers avant. Le dernier acte est celui qui apporte la réponse : en brisant avec une pierre un verre de menthe et un verre de lait, en en léchant le mélange à travers des débris de verre, l'artiste a obtenu la

¹⁴⁷ Voir annexe XV

fusion des deux éléments au niveau biologique, donc celui qui en un constant dialogue, est engendré par l'esprit qui le génère lui-même.¹⁴⁸

On observe trois actes découpés où le corps est chaque fois placé dans une position problématique et inconfortable. Il exprime à chaque tentative des désirs barrés apportant à l'espace, qui rassemble les spectateurs et l'artiste, une teneur réelle constituée par la tension résultant des efforts contrariés de Gina Pane dans sa tentative de mener à bien les actions entreprises.

On retrouve dans cette action un grand nombre des préoccupations de l'artiste en matière de symboles, et notamment en matière de liquides puisque Gina Pane utilise ici le sang et le lait, qui nous emmènent, comme pouvait le faire *Azione Sentimentale*, sur les traces d'une genèse du désir, ou en tout cas, d'une position de départ originale comme pouvait l'évoquer les positions fœtales prises par l'artiste dans la performance. Le désir est ici d'autant plus présent qu'il est contredit et ne peut pas s'effectuer immédiatement, laissant la place à une possible réflexion, ou tout au moins, à une déconstruction des mécanismes immédiats qui nous emmènent à désirer quelque chose. L'effet produit une sorte de collusion entre un espace physique, qui ne semble pas se réfléchir en apparence ou répondre à des besoins qui pourraient sembler naturels, et l'obligation de trouver des solutions alternatives qui semblent émerger dans un espace, pour sa part, psychique. L'artiste dans cet installation semble se placer dans une tentative de déconstruction de pré-requis psychiques sous-jacents à des automatismes recouvrant le domaine physique et semblant tirer en apparence leur justification d'une immuable nature. En tentant de démonter des réflexes sociaux travestis sous les traits d'une histoire humaine particulière, Gina Pane se place au centre des préoccupations et dans la continuité de tout un groupe d'artistes corporels ou non :

À travers le monde, des artistes comme Marina Abramovic, Ulay, Vito Acconci, Ana Mendieta, Hermann Nitch, Valie Export, Mike Parr, Linda Montano, Stelarc et Gina Pane se retiraient dans la psyché humaine, avec une prédiction pour les performances réalisées en solo, et se focalisant sur des gestes singuliers, souvent douloureux pour l'artiste et déconcertant pour le spectateur. Invoquant le chamanisme, la thérapie cathartique, le rituel et l'analyse comportementale, les performances de ce type, pratiquées au cours des années 1970, offraient à l'artiste une voie d'accès à son histoire personnelle et une arme contre les tabous, qu'ils fussent sexuels ou sociaux.¹⁴⁹

¹⁴⁸ François Pluchart, « L'espace mental de Gina Pane », *arTitudes international*, N° 5, juin et juillet 1973, p. 16

¹⁴⁹ Roselee Goldberg, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames and Hudson, 1999, p. 22

La recherche et le questionnement investis sur le psychique semblent donc être contextuellement une préoccupation des années 1970. L'artiste se place dans une optique de recherche d'autres formes épistémologiques passant outre les sciences dominantes. On peut d'ailleurs garder en tête la très célèbre performance de Joseph Beuys, *Le Coyote*, en 1974 à la galerie René Block de New-York, où il évoquait ce type de posture face au monde et imaginait une réconciliation entre les deux concepts de nature et de culture en adoptant l'apparence et la posture du Chaman qui vient guérir le monde, abondant du coup vers un rapport aux choses décentré. C'est à cet endroit que Gina Pane travaille également, plus précisément, dans cet espace qui sépare l'idée de nature de celle de culture.

Pour l'artiste, le corps reste avant tout signifiant, il est dans sa gestualité *une écriture à part entière, un système de signes qui représentent, qui traduisent la recherche indéfinie de l'Autre*¹⁵⁰. Cependant, qui évoque un système de signes appelle aussitôt un système de mythes comme peut les définir Roland Barthes : tels des formes. Gina Pane travaille sur la forme du signifiant toujours dans la recherche d'un nouveau mode de communication libéré des mythes que constitue la société. Elle précise elle-même d'ailleurs que l'expérience du corps dans toutes ses faiblesses et le ressenti des manques qu'il procure *laisse prendre conscience de ses fantasmes qui ne sont rien d'autre que le reflet des mythes créés par la société*¹⁵¹. L'exploration de l'artiste se définit alors comme une tentative de dépassements de ces mythes et de retrouver dans le psychique, lui-même incorporé, une possible production de mécanismes corporels affranchis de règles pré-requises. On y discerne alors une volonté de donner une expression de soi, en communication avec les autres, sous forme d'une autobiographie. On retrouve ainsi dans l'œuvre de Gina Pane une sorte de sacré personnel constitué par les scènes antérieures qui ont structuré son passé. Nous l'avons évoqué pour *Azione Sentimentale* où la place de sa mère reste centrale et donne à l'artiste l'occasion d'interroger la relation mère-enfant. Mais Gina Pane fabrique, ou expérimente, une autobiographie un peu particulière qui pourrait s'apparenter davantage à une autofiction qui se joue pendant le temps de l'action. Isabelle de Maison Rouge, dans une présentation de plusieurs artistes travaillant sur ce thème en donne cette définition :

¹⁵⁰ Gina Pane citée par Marisa Vasco, *Gina Pane*, Troyes, Cadran Solaire, 1990, p. 39

¹⁵¹ *Ibidem*

L'autofiction n'est pas se mettre en fiction [...]. Ce n'est pas non plus la « fictionnalisation' de soi » s'inventer des situations possibles : ce qui pourrait ou aurait pu avoir lieu dans la réalité. L'autofiction, c'est transposer sa vie dans le champ de l'impossible, celui de l'écriture ou de la mise en image, comme un lieu qui n'aura jamais lieu.¹⁵²

Pourtant, ce lieu existe pour Gina Pane le temps de l'action mais il est également partagé avec le public. Ici, dans l'action *Transfert*, la réflexion personnelle sur un possible « antérieur » est symbolisée par le verre de lait qui nous emmène encore une fois vers le lien à la mère. Toutefois l'action est bloquée, rendue impossible par une entrave. Tout est organisé comme si l'artiste avait voulu créer un temps d'arrêt dans un réflexe trop simple, y introduire un temps de réflexion, ou tout simplement un vide qui puisse permettre la non réalisation d'une envie trop évidente, trop facilement incorporée. Ce réflexe, cet automatisme contrarié, François Pluchart le perçoit comme *le recours au lait maternel, à la remontée vers le fœtus, à la rétraction vers un passé nébuleux, mythique et réactionnaire qui détruit l'individu et le condamne progressivement et irrévocablement à toutes les démissions*¹⁵³. Gina Pane tente donc de mettre en échec un retour vers une zone de l'existence inscrite dans un geste automatique qui la dépasse et la rend esclave d'une situation préexistante. Le temps de l'action arrêtée se pose alors comme le temps de la réflexion, de la prise de conscience des automatismes inscrits dans le corps ; il indique alors le troisième temps qui sera celui de la réinscription de nouvelles conduites dans le corps à l'image de la conception corporelle développée par l'artiste où le corps est capable de se transformer en intégrant les principes mêmes qui tendent à l'effacer, ou en tout cas, à le réduire :

Chaque performance de l'artiste est très calculée dans sa mise en scène et cette rigueur emporte la conviction. Gina Pane nomme « vitale transcendance » la façon dont le corps est capable d'intégrer, de dépasser et d'intérioriser ce qui le nie.¹⁵⁴

Autofiction, nouvelle mythologie, ou vitale transcendance, constituent le principe réuni dans l'action *Transfert* qui en trois temps va chercher à démonter des mécanismes automatiques pour en incorporer d'autres dans le passage de la psyché comme intégrée aux gestes corporels. L'espace mental devient intégré à toutes les parties du corps et réalise alors ce que Michel Journiac pouvait appeler *la conscience devenue viande*.

¹⁵² Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Tableaux choisis : Scala, 2004, p. 21

¹⁵³ *Op. cit.* p. 97

¹⁵⁴ Isabelle de Maison Rouge, *op. cit.*, p. 103

En reproduisant une autre mythologie corporelle l'artiste travaille encore une fois sur le domaine du sacré. Elle tente dans une action particulièrement réfléchie d'interroger ce qu'il y a de vénérable dans le corps en n'hésitant pas à le transformer comme si une partie de ce qui constitue ce que nous considérons être de l'ordre de l'inchangé n'apparaissait plus tout à fait comme essentielle. L'artiste navigue entre perte et recréation de soi cherchant dans cette perspective le sacré au centre d'une relation entre elle-même et le public. Cette position face à la chose sacralisée n'est pas sans rappeler la position de Bataille sur le sujet où la mort de Dieu serait à retrouver dans l'immanence de l'être. Georges Bataille donne effectivement à comprendre la forme du sacré comme douloureuse et problématique pouvant s'apparenter à une blessure dans le corps que l'on éprouve par une exploration mystique.

Gina Pane porte également cette expression douloureuse entre sacrifice intérieur et expérience limite, mais contrairement à la conception de Georges Bataille son travail comporte une perspective d'optimisme importante qui vise à rechercher dans une forme de communication une position paisible et retrouvée par rapport au corps. Que l'on pense à *Situation idéale, terre-artiste-ciel* ou à *Continuation d'un chemin de bois* que l'on a évoqué précédemment : le lien transcendantal exploré par l'artiste se situe la plupart du temps dans une forme d'écologie entre les éléments et le corps. Comme si tout l'univers était à retrouver dans l'intimité corporelle. On retrouve également ce lien au sacré dans *l'Action Psyché*¹⁵⁵ où l'artiste avait blessé son corps au niveau du nombril afin de faire apparaître deux lignes sécantes, l'une verticale et l'autre horizontale, reproduisant du coup la position de l'artiste sur la ligne d'horizon et indiquant que la transcendance évoquée par Gina Pane est à trouver au centre du corps.

L'expression du sacré comporte également la déchirure entre le masculin et le féminin illustrée par un rire pour Michel Journiac, celui du travesti qui *n'est qu'un vomissement du monde*. L'expression du rire peut alors se rapprocher d'un cri, celui que pousse Gina Pane dans l'action *Transfert* alors que toute ses performances avait toujours été silencieuses jusqu'ici. Un cri que l'on peut également assimiler à un défi lancé au Dieu qui n'existe plus et que l'on retrouve en soi, suivant la conception de Georges Bataille,

¹⁵⁵ Voir annexe XVI

comme ce qui peut ressortir de l'œuvre de Claude Cahun dans sa série d'autoportraits au crane rasé :

Son œuvre est le fruit d'un encrapement rimbaldien, d'une mise à mal volontaire et maléfique. Elle adresse un cri strident à la face d'un Dieu tout aussi infigurable que son propre visage¹⁵⁶

L'action de Gina Pane se présente comme un défit et reste l'une des plus intenses en termes de tentative de recréation de soi en lien avec les autres. L'association du lait et de la menthe nous emmène sur le terrain du symbolique et pour suivre la réflexion de François Pluchart, représente l'association entre deux formes de désir : l'un plutôt pris dans une résille traditionnelle, entre lien avec la mère et transmission, et l'autre plus sauvage qui pourrait se situer en dehors des déterminismes. Il est toujours ici question du désir féminin pris entre la maternité, le lien avec la mère, et une autre partie refoulée par la première. La troisième partie sonne comme une réconciliation entre deux aspects dans un nouveau contrat en retrouvant une forme de transcendance au sein de l'immanence du corps et de la relation avec le public. Pourtant, si création d'une nouvelle mythologie il doit y avoir, quelques éléments semblent nous indiquer que la direction prise par Gina Pane n'est pas si nouvelle qu'elle n'y paraît et nous pousse à explorer plus en avant afin de comprendre si la nouvelle symbolique ne reprend pas finalement les schèmes profonds de l'ancienne.

Elle exprime au final une sorte de blessure originaire qui résonne comme une punition dans l'espace social. Le chemin pris par l'artiste pour sortir de cette punition semble être une certaine expiation du corps qui après avoir vu la direction de ses désirs barrée n'a plus que le choix de se réinventer douloureusement en s'accompagnant d'une nouvelle conscience dans ses actions. La réconciliation a en fait lieu entre l'âme et le corps et en allant plus loin entre les concepts de nature et de culture. L'expression du désir féminin de Gina Pane symbolisée par le lait et la menthe semble trouver sa rédemption dans la troisième partie de l'action. L'artiste, en effet, réalise l'alliance des deux liquides en les diluant dans un autre : le sang. Encore une fois ici le liquide sanguin est vu comme l'élément rassemblant et unificateur autant des races qu'ici des sexes.

¹⁵⁶ Léa Bismuth, « L'autoportrait entre quête de soi et infigurable », *Artpress* 2, N° 9, mai, juin et juillet 2008, p. 94

Finalement en parlant de sa féminité Gina Pane réitère le discours sur la séparation mythologique des sexes telle qu'elle pouvait être exposée par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon. Sans reprendre littéralement la théorie, il se dessine dans cette action la perspective de la différence sexuelle comme issue d'une punition et faisant défaut à un idéal antérieur de l'indifférenciation. C'est après avoir renversé le verre de lait et le verre de menthe que l'artiste va venir happer le lait et la menthe mélangé au débris de verre qui blessant la bouche de Gina Pane fait jaillir le sang, l'élément initial apportant avec lui, comme nous l'avons vu, toute la fluidité nécessaire et la continuité mais également les plus vieilles mythologies sur le désir et la séparation des sexes et finalement les plus usées et les plus fatiguées comme le monde qu'elles portent avec elles.

En cherchant à se réinventer, à créer sa propre autofiction toujours proche du public, à se poser dans un lieu impossible, Gina Pane emporte avec elle cette idée de la position de plénitude antérieure ou de l'homme d'avant *la catastrophe* culturelle, et peut-être également l'endroit même où l'homme reste introuvable. Pour mieux comprendre comment au travers d'une action volontaire et pensée se rejoue les mêmes mythologies emprisonnantes, il faut peut-être se pencher sur l'analyse d'un autre récit, celui que fait Jordy Jones à propos du film de John Cameron Mitchell, *Hedwig and the angry inch*.

Le récit de *Hedwig and the angry inch* est celui d'un jeune Allemand de l'Est (Hansel) qui en passant à l'Ouest devient une jeune Allemande (Hedwig). La situation de l'histoire avant 1989 pose le rideau de fer comme représentant symboliquement la séparation masculin-féminin et la transition dans le passage de l'Ouest à l'Est. Jordy Jones nous explique que le récit du film tel qu'il est exposé forme une histoire de la perte et de la rédemption comme on peut la retrouver dans la religion chrétienne ou paganiste. L'auteur, en gardant à l'esprit que l'identité est toujours plus large que les questions sur la différence sexuelle mais bien plutôt ambivalente et croisée avec d'autres problématiques d'ordres nationale, culturelle, politique ou religieuse, démontre que le trajet d'Hedwig se présente comme un parcours spirituel d'expiation qui rappelle la faute originelle selon Aristophane. A l'image de ce que nous avons mis en relief pour Gina Pane, Hedwig peut être vu alors comme un personnage symbolique en recherche de l'avant-séparation des sexes et de la rupture par la main de Zeus qui condamne ensuite chaque moitié à retrouver son complément. Mais comme le remarque l'auteur,

Zeus ou le Dieu chrétien resteront toujours des représentations masculines à l'origine de la création des deux sexes, et le voyage du personnage reprend, dans sa tentative de déconstruction et ses promesses de différences, toutes les fondations qu'elle semble rejeter au départ :

The narrative of Hedwig is one of the lost and redemption, and follows a fairly linear structure, although that linearity is curved, and thus circles back to its point of origin. [...] The origin ends at the ultimate destination: the halves made whole, the sexes united, the wall thrown down, the panic of self-loss through merger with the Other successfully managed, the transcendent self redeemed, the answer found, the one triumphant.¹⁵⁷

La question de la rédemption, celle des retrouvailles avec une possible transcendance, sont au centre des performances de Gina Pane et particulièrement au centre de *Transfert*. La fin de l'action se place également dans une recherche des origines ou tout au moins d'une origine qui serait à trouver et qui donne à l'ensemble la forme du cycle où, comme dans l'analyse du récit *d'Hedwig and the angry inch*, la fin se confond avec un début symbolique. L'idée même de l'unité parfaite, du triomphe de l'Un se comprend dans la recherche du sang, le liquide symbole de vie, qui peut même donner à l'ensemble la perspective d'un apaisement enfin retrouvé. Mais l'artiste donne en même temps dans son action une importance particulière à la conscience qui se réinscrit dans le corps et qui peut ensuite transformer ses automatismes. Dans cette perspective, elle réitère d'ailleurs plusieurs fois cette tentative dans *Io mescolo tutto* en 1976, pour l'exemple, où elle dessine un triangle sur son corps sensé symboliser le pubis de la femme et, autour de la question du sexe, venir illustrer la pensée inscrite dans la chair. Si l'on suit le cheminement de l'action on comprend que la réinscription d'une nouvelle conscience dans le corps de l'artiste émerge dans la contradiction d'un certain nombre de réflexes généralement assouvis sans avoir le temps de se poser la question de leur légitimité et de leur lien idéologique avec des facteurs plus larges : religieux, politiques ou même économiques. C'est donc dans un temps d'arrêt que se crée une faille temporelle propice à la réflexion sur soi. Le temps de l'action se pose alors à un endroit différent de celui du quotidien. Pourtant, le problème initial reste toujours entier, à

¹⁵⁷ Jordy Jones, "Gender without Genitals, Hedwig's six inches", *The Transgender Studies Reader*, New-York, Stryker and Whittle: Routledge, 2006, p. 451

L'histoire d'Hedwig est celle d'une perte et d'une rédemption et suit une structure assez linéaire, même si cette linéarité est incurvée et forme du coup un cercle qui la ramène à ses origines. L'origine se termine à l'ultime destination : les deux moitiés réunies, les sexes unifiés, le mur abattu, la peur de la perte personnel correctement résolue par la fusion avec l'Autre, la transcendance elle-même retrouvée, la réponse trouvée, le Un triomphant. (traduit par moi)

savoir, pourquoi ce cri de la performance qui semble être une adresse à Dieu, une volonté nécessaire de quitter la transcendance de la tradition, se révèle à la fin inefficace et retombe sur son point initial ?

On peut premièrement penser que l'opération de réinscription de la pensée dans le corps, selon Gina Pane, garde quelque chose de l'ordre du magique qui ne lui procure pas la solidité nécessaire à la création de réflexes véritablement différents. Mais la raison la plus évidente semble être que l'artiste reste prisonnière de la différence sexuelle et parait, pour s'en échapper, n'imaginer qu'une seule échappatoire qui ne pourrait que la réitérer : le mythe de l'indifférenciation.

Dans la poursuite de son analyse sur le film *Hedwig and the angry inch*, Jordy Jones met en avant le fait que depuis le début de la narration et de l'évolution du personnage, le genre n'est jamais pris ou considéré séparément du sexe et ne peut jamais représenter qu'un entre-deux qui ne permet pas de le considérer en dehors de la différence sexuelle. Il ne devient alors qu'une présentation sous forme de composition de caractère masculin ou féminin et oblige l'analyse à mesurer les écarts entre l'expression globale et ce qui reste de son sexe tronqué. L'auteur insiste alors sur la nécessité à considérer le genre en dehors du sexe de façon à pouvoir lui rendre tout son caractère politique sans reprendre toujours à son compte une division sexuelle emprisonnante. Cette démarche pourrait amener la critique théorique à ne pas prendre pour base une sorte de mélange entre le masculin et le féminin mais bien à pouvoir reconnaître de nouveaux paradigmes, cette fois-ci totalement ou en partie détachés de la différence sexuelle et de son poids historique lui-même lié à de nombreux autres domaines qu'ils soient économiques ou politiques.

L'action *Transfert* ne pose pas le genre comme échappatoire à la différence sexuelle puisque la notion même n'existe pas véritablement dans l'arsenal théorique disponible pour la réflexion de l'artiste. Cependant elle cherche dans une sorte d'intériorité à réinscrire dans le corps des formes de réflexes qui ne soient pas attachés au sexe et à ce que l'on pourrait en attendre dans une distribution discriminante. Cependant, ne pas prendre en compte le sexe au moment où l'on veut parler de la vie et préférer mettre en avant le liquide sanguin pour aborder ce genre de question dans sa fonction unifiante (ainsi que pouvait le reconnaître François Pluchart en voyant dans le sang une valeur

symbolique de vie plus forte que le sperme lui-même n'aurait pas pu lui conférer), n'offre pas une échappatoire suffisante qui permette de ne pas reprendre en compte les déterminismes liés au sexe de départ.

Finalement, les symboles repris par Gina Pane sont tous déjà emplis de la valeur sexe dès le début et n'arrivent pas à la perdre même après l'expérience à laquelle se prête l'artiste. La confusion généralement faite dans ces conditions tient d'un rapprochement entre ce que l'on imagine des origines de la vie et de ce que l'on sait des origines de la culture. La recherche d'un état initial se confond souvent avec la Grèce antique, sorte de référent à notre culture occidentale. Même si Gina Pane n'exprime pas clairement dans l'action *Transfert* la référence à un âge antérieur pris comme point d'origine, elle n'arrive pas à se débarrasser, dans sa tentative de création d'un nouvel espace mental, de ses *a priori* culturels. L'idée d'expiation du corps, et à travers elle de faute originelle qui peut se décliner de différentes façons, reste évidemment chez l'artiste un bagage trop lourd à dépasser pour parler d'un possible universel.

C'est d'ailleurs ici l'une des premières conclusions que nous pouvons mettre en avant à ce stade de l'étude : Gina Pane, comme les artistes corporels, dans l'élan dessiné de déconstruction corporelle, est prisonnière de la différence sexuelle qu'elle retrouve même dans l'indifférenciation telle une base culturelle qui semble indépassable. L'outil manquant reste indéniablement le genre qui garde avec lui la promesse de dépassement de l'*a priori* culturel des sexes.

L'espace mental qui draine avec lui la valeur symbolique que l'on pose sur les choses ne semble donc pas s'offrir comme un espace plus libre ou de déconstruction plus évidente. Il est lui-même pollué de toute part par le monde matériel et le poids de la culture. Si les artistes corporels se sont attaqués aux formes responsables de la discrimination que l'on porte aux choses, ils n'ont pas suffisamment réfléchi ce qui pouvait rester d'irréductible et que l'on pouvait ensuite reposer sur les choses, recréant ainsi un espace et réitérant les mêmes normes dont on souhaitait se débarrasser au départ. Il semble après réflexion que le résidu culturel qui n'a pas été dépassé se retrouve dans la différence sexuelle ainsi prise comme une donnée biologique qui reprend ses déterminismes culturels et se présentant du coup comme l'ultime fondement de notre civilisation.

Il apparaît alors que le donné culturel ne soit pas à mettre de côté mais qu'il représente au contraire une matière sur laquelle travailler afin de la transformer en autre chose de façon délibérément politique. C'est un peu ce que vont tenter de faire, du moins au début, une nouvelle vague d'artistes succédant aux artistes corporels. On pouvait d'ailleurs retrouver ce facteur culturel et individuel dans les performances de Michel Journiac et plus particulièrement avec *24H. de la vie d'une femme ordinaire* où l'artiste reconnaissant la différence sexuelle et s'adressant aux femmes laissait transparaître une histoire personnelle qui ne se laissait pas nier. Dans cette dernière action *Transfert* Gina Pane prend également avec elle une part de son histoire personnelle que l'on retrouve ensuite dans un espace mental qui n'est donc pas totalement vierge des anciens déterminismes. En tentant de déconstruire un « Je » égoïste, c'est finalement tout une histoire personnelle qui transparait à nouveau dans les actions artistiques. Chassez le culturel et il revient au galop ?

L'action *Transfert* voit le jour en 1973, *24H. de la vie d'une femme ordinaire* en 1974, ces actions trouvent ensuite chez les deux artistes des prolongements sur d'autres supports poursuivant toujours la réflexion dans une continuité. C'est ainsi que l'on retrouve un peu plus tard la série des *Little journey* où Gina Pane étale des prolongements d'elle et continue la réflexion sur l'effacement du moi et de ses possibles réincorporations sur d'autres bases. Du côté de Michel Journiac on pourra découvrir *Rituel pour un mort*, un peu plus tard *Rituel pour un corps*, toujours dans une tentative de fabriquer d'autres formes de réalité en suivant d'autres formes de rituels. Mais l'art corporel stagne puisqu'au final il ne sait que faire du corps qui reste l'élément central mais l'élément problématique dont on dénonce le vol mais dont on ne sait que faire par la suite. Preuve en est que l'on imagine un « avant » des sexes ou de nouveaux rituels, mais que le corps de son côté reste toujours perméable à toutes les transformations qui viennent clairement du champ social. Il est attaqué de toute part par des questions

contemporaines qui éclatent dès la deuxième moitié des années 1970, et qui sont aussitôt reprises par les féministes, comme la prostitution ou le développement de la pornographie qui investissent directement le corps des femmes. L'art corporel, en cherchant une position utopique antérieure, n'apporte aucune réponse à ces questions, s'annonçant pourtant « art sociologique » dans son manifeste. Il fait alors l'économie de l'analyse des rapports de pouvoir multiples, comme nous avons pu le remarquer précédemment, en abordant des critères tels que la race ou l'origine sociale, pour se replier sur la seule différence sexuelle.

Dans un article bilan de la création féminine à la suite de la biennale de 1975 paru dans *Art press international*, et après avoir exposé toute la valeur problématique exposée du corps par les artistes comme le retour d'un refoulé social, Catherine Francblin conclue son essai ainsi :

Désir d'un en-deçà de la substitution par quoi advient le symbolique ? Désir d'un au-delà de la différenciation objet/sujet, d'un ailleurs de la coupure ? Des ethnologues en rêvaient. Eux de leur voyage sont revenus tristes.¹⁵⁸

Mais la position utopique qu'exprime parfaitement la critique n'offre pas non plus d'espace joyeux pour autant dans le domaine artistique. Le corps est présenté et reste problématique même après le retour du refoulé. Que faire de tant de matérialité où le sens peine à s'infiltrer ? Il y a sûrement ici l'explication à la recherche acharnée de nouveaux endroits transcendants de Gina Pane. Du coup, alors que les artistes se noient dans une recherche infructueuse d'endroits imaginaires qui n'adviennent pas, les questions de société affluent et les débats sur la censure ou non de la pornographie s'enlisent et bizarrement trahissent une forme de désir de retour à l'ordre moral qui ne dit pas son nom même dans les milieux les plus avant-gardistes.

Grosso modo le milieu artistique se positionne contre toute forme de censure y compris celle en jeu en 1976 contre la libéralisation de la pornographie. Mais il reste toujours une sorte de retrait, une nuance, qui d'abord amène la plupart des artistes qui se prononcent, comme Louis Cane ou même Gérard Fromanger et encore l'éditeur Jean-Jacques Pauvert, à se demander si la pornographie est véritablement libératrice des désirs. On sent transparaître une peur de la contamination due à sa diffusion à grande

¹⁵⁸ Catherine Francblin, « Corps-objet, femme-objet », *Art press international*, N°1, octobre 1976, pp. 14-15

échelle par les cinémas pornographiques. Jean-Jacques Pauvert fait même remarquer que la véritable question n'est pas la censure mais la diffusion à grande échelle, différente de l'intimité des livres. Finalement on retrouve ici le débat sur la prostitution où l'on entrevoit en sous-texte une classe bourgeoise qui aurait peur de se faire voler ses privilèges en voyant dans les pornographes des facteurs démocratisant de la sexualité ou dans les prostituées des rivales. Certains artistes vont même jusqu'à parler d'avachissement des mœurs comme Rita Renoir pourtant elle-même engagée dans des performances liant strip-tease et questionnement sur le corps au Centre Culturel Américain par exemple :

Comment ne pas être pour la libéralisation ? [...] Dans tous les films pornos actuels, la femme est plus que jamais objet sexuel. Un laisser-aller général des mœurs dans l'avachissement et l'enlèvement des rapports bestiaux et misogynes, finalement ne peut être qu'une manœuvre politique d'abrutissement et de détournement des vrais problèmes sociaux et existentiels.¹⁵⁹

On reconnaît ici un discours encore une fois adapté et mis en cohérence avec la dialectique révolutionnaire du moment. Elle poursuit ensuite en marquant une différence entre l'érotisme et la pornographie en voyant dans la première *une démarche comprenant avant tout la poésie, l'amour, le jeu de l'ambiguïté des psychismes déclenchant le désir et la beauté esthétique si ce n'est des personnes, du moins de la situation instaurée, vécue ou montrée*¹⁶⁰. Si la pornographie apparaît comme une création masculine, l'érotisme semble être une façon tout aussi centrée de création sous couvert de poésie, d'amour, et surtout, d'une ambiguïté des psychismes qui, comme pour la performance de Gina Pane, a toutes les chances de n'être ambiguë qu'en apparence. Le corps exposé dans tous ses aspects socialisés reste donc problématique et amène à le recouvrir de parements dangereux capables d'y réinstaurer de façon couverte ce qu'on tente d'évacuer au départ.

De leur côté les politiciens voient dans la pornographie de l'immoralité et l'on peut citer sur le sujet les déclarations de Georges Marchais qui lie le tout aux profits importants réalisés par les grandes entreprises tout en prenant soin au préalable de se définir comme *un homme normal qui aime voir de belles femmes nues*¹⁶¹. Valéry Giscard

¹⁵⁹ Rita Renoir, « La pornographie » [[dossier thématique], *Art press international*, N° 22, janvier et février 1976, p. 11

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ Propos cités par *Le Monde* du 16 janvier 1976

d'Estaing, dont les positions sont à l'origine du débat sur les salles de cinéma porno et plus largement sur la diffusion de la pornographie, semble vouloir réglementer, si ce n'est censurer, la diffusion des films pour les mêmes raisons.

Le M.L.F., pour sa part, avec les femmes du groupe psychanalyse et politique, pointe l'aspect phallogénique de la création pornographique de façon virulente et finalement se positionne contre :

La sado-pornographie est une répression aux luttes de libération des femmes, c'est un effet du marché des esclaves, des femmes, des travailleurs dont se soutient le système impérialiste, patriarcal, capitaliste. La sado-pornographie est contre nous. Ce n'est pas nous qui sommes contre elle. Pour nous il s'agit de ruiner ces marchandages, d'arrêter la traite des corps, la mutilation des intelligences, arrêter la prostitution des femmes, la déportation des ethnies, la migration forcée (exil) des travailleurs¹⁶²

Le corps de la femme exposé dans la pornographie est comparé au corps de la prostituée et, encore une fois dans une dialectique révolutionnaire, vu comme la production d'un système masculin. Du discours conservateur des milieux bourgeois aux discours des femmes du M.L.F. se dessine une boucle qui laisse une drôle d'impression de retour à la case départ puisque les deux positions, se voulant pourtant divergentes, arrivent à la même volonté d'interdiction même si, dans le court extrait ci-dessus, les femmes souhaitent indiquer qu'elles ne sont pas contre la pornographie. Il n'en reste pas moins que les arguments mis en avant ne serviront pas une défense de la libéralisation. Bizarrement, la libération sexuelle semble avoir produit une sorte de protectionnisme sur le corps qui, des positions conservatrices aux avant-gardes, ne s'y retrouve plus dans l'ouverture au marché des pratiques sexuelles et des corps.

Le statut du corps prend donc un caractère qui n'est pas uniquement cloisonné dans le monde de l'art mais, à l'inverse, le monde de l'art, en tout cas pour la partie la plus impliquée dans les processus sociaux et notamment l'art corporel, traduit une difficulté à construire des perspectives pour le corps à l'image de la place qu'il prend dans la société et au centre de ce qu'a produit la libération sexuelle et l'ouverture au marché. La position des féministes n'ouvre pas plus de perspectives puisqu'elle donne au corps des femmes un statut de victime (ici de la pornographie) sans pour autant lui donner les moyens de devenir productif d'autre chose. Du coup le discours conservateur sort

¹⁶² Anonymes (du groupe psychanalyse et politique), « La pornographie » [dossier thématique], *Art press international*, N° 22, janvier et février 1976, p. 11

vainqueur, puisque lui, connaît parfaitement les perspectives qu'il peut réserver au corps et qui ont déjà fait leurs preuves.

Le problème réside alors, nous l'avons indiqué, dans la prise en compte des différentes relations de pouvoir qui s'exercent sur les corps (excédant de loin la simple différence sexuelle) mais aussi sur une capacité à pouvoir le concevoir comme un outil productif dans une sphère sociale précise sans pour autant tenter de le projeter à nouveau vers de supposés paradis perdus ou places improbables sous peine, alors, de se retrouver au point de départ et de faire circuler à nouveau sur le corps de façon masquée les facteurs normatifs. C'est un peu le travail que vont entreprendre une nouvelle génération d'artistes dans cette deuxième moitié des années 1970 où la libération sexuelle pourra encore trouver quelques endroits où se déployer avant l'apparition du sida.

B.2 Le corps falsifié ?

Si les artistes corporels avaient décidé de tout reprendre depuis le début, en faisant du corps un fondamental indépassable, ils n'ont pas réussi à le soustraire totalement à sa fabrique sociale. Le point de départ serait donc à trouver ailleurs, pas forcément dans une déconstruction sociale dont le but serait de retrouver un état préalable du corps mais plutôt dans une réalité immédiate qui ne soit pas obligatoirement porteuse de vérité. La volonté de donner au corps un statut préalable et préservé, en quelques sortes un état d'avant la construction sociale, lui confère une conception noble et lui procure au contraire dans l'espace social un statut corrompu auquel on ne peut pas se fier et en tout cas trompeur. La question qui se dessine conséquemment peut se poser en ces termes : où se place la réalité du corps et n'aurait-il pas d'autres réalités que falsifiée ? Si la falsification représente la seule réalité alors y aurait-il encore à trouver quelques résidus de vérité au sein même du corps ?

Arnaud Labelle Rojoux dans un article intitulé *Performance attitude, regard sur l'art-performance européen de 1966 aux années quatre-vingt*, met en parallèle les caractéristiques de la performance et celles du dandy. Il marque ainsi le passage de l'art-action à celui de l'art-performance comme justement un positionnement différent sur la recherche de vérité :

Le geste dandy est un condensé d'effets. Cela est à entendre de deux façons : effets de comportements, de postures, de propos ; effets provoqués-surprise, gêne, scandale. [...] Le dandy en cela proche du cynique, est un être éminemment politique jusque dans sa revendication paradoxale, « provoquer la surprise en utilisant mieux que quiconque les ressources communes ». Jules Lemaître va jusqu'à dire : « Le dandy est un révolutionnaire et un illusionniste ». On est certes loin ici des préoccupations affichées par les artistes des différents mouvements du début des années 1970 (arte povera, land art, art conceptuel) qui recherchaient le dépassement, sinon de l'art, du moins de l'œuvre en la dégageant du margouillis marchand ; mais on n'est pas éloigné, dans ces deux termes qui semblent s'annuler, de l'art-performance.¹⁶³

Il dessine ici un changement de conception important pour ce que l'on pourra maintenant nommer à juste titre art-performance, celui d'une conception corporelle radicalement différente qui implique un rapport différent à la notion de vérité. On

¹⁶³ Arnaud Labelle Rojoux, « Performance attitude, regard sur l'art-performance européen de 1966 aux années quatre-vingt », *Hors-limites* [catalogue de l'exposition *Hors-limites, l'art et la vie 1952-1994*, présentée au Centre Georges Pompidou du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 225

englobe premièrement la notion de spectacle pour garder dans le même temps un engagement fort et révolutionnaire. Jusqu'ici la notion de révolution avait toujours été attachée à celle de vérité et les deux notions formaient d'ailleurs un couple indissociable. On se souvient de la position de Gina Pane face à la notion de spectacle, essayant de gommer de ses actions toute trace de théâtralité. Il était important d'adopter dans son engagement face au corps une posture la plus objective possible, la plus calculée et la plus réfléchie. Que l'on pense à la somme des croquis et schémas qui constituaient la partie préalable à toute réalisation de son travail ou à l'aspect dépouillé de ses actions, le projet principal semble être avant tout pour une bonne partie didactique et en tout cas fuyant les faux semblant en s'attachant à une forme qui ne soit ni sentimentale ni nostalgique. Ce qui impliquait dans un bain général révolutionnaire une recherche de vérité profonde. Pourtant, et même si l'une des principales préoccupations de l'art corporel restait de démonter les épistémologies hégémoniques, nous avons montré comment finalement la norme pouvait se retrouver aux endroits où on l'attendait le moins comme toujours sous-jacente, par exemple, à la division sexuelle.

L'art action semble alors se positionner comme une charnière entre les happenings des années 1960 et l'art performance naissant dans la deuxième moitié des années 1970. L'art performance va focaliser son attention sur l'individu tout en comprenant qu'il serait vain d'entretenir avec le corps un rapport objectif dans l'espoir de transformer l'espace social. L'art action, production de l'art corporel, comporte à la fois des caractéristiques du happening tout en annonçant l'art-performance dans son recentrage sur le corps :

Dans ses efforts vers un maximum d'objectivité, le happening plaçait sur un plan d'égalité la fonction des objets et celles des participants pris eux aussi comme des objets. [...] Cette attitude objective/extravertie était tournée vers l'extérieur et visait à sa transformation. [...] L'impossibilité de changer des phénomènes objectifs et les processus de la vie sociale par des interventions artistiques directes fut clairement admise. De plus on avait compris que le statut et position de l'individu s'était détérioré à un point qui menaçait d'annihiler totalement l'autonomie de l'individu.¹⁶⁴

L'art corporel s'était déjà recentré sur l'individu et tentait d'y trouver ce qui pouvait y rester de vérité mais conservait cette attache à l'objectivité cette fois-ci déplacée sur le

¹⁶⁴ Tadeus Pawlowski, « La performance introvertie-subjective contre le happening extraverti-objectif », *Cinq ans d'art performance à Lyon*, Lyon, Comportement Environnement Performance, 1984, p. 166

corps pris séparément dont Michel Journiac tirait sa formule *le corps de l'objet et l'objet du corps*. Même si la forme pouvait être vue comme discriminante la recherche de vérité s'attachait à l'objet-corps et aux différentes énergies qui pouvaient le traverser. L'art-performance, lui ne rejette plus la subjectivité et ne donne pas la même place à la vérité recentrée sur le corps.

Arnaud Labelle-Rojoux pose la performance d'Orlan, *Le baiser de l'artiste*, comme la plus emblématique du genre. Elle annonce le début de l'art-performance, dans le rapport qu'elle entretient avec le corps, et la fin de l'art corporel. Orlan trouvait sa place dans la revue *arTitudes* et ses performances étaient la plupart du temps classées dans le registre du body art même si depuis le début, et comme nous l'avons mis en avant beaucoup plus haut en parlant du « drap du trousseau », ses œuvres donnaient au corps cette possibilité à toujours signifier davantage, comme une machines productive capable de se connecter ailleurs, à d'autres sources, dans un agencement plutôt horizontal et hors de toute transcendance. Si l'art corporel s'était également recentré sur l'individu, il posait ses concepts sur des formes de transcendance à retrouver en chacun et redonnait une importance à la chose sacrée, utilisant ainsi le crédit de mythologies antiques apparaissant comme éternelles et non falsifiées.

Le corps tel qu'il est exposé par Orlan dans *Le baiser de l'artiste* n'accorde pas d'importance aux anciens mythes comme vecteurs de vérités anciennes aussi vieilles soient-elles. Il est montré comme corrompu par les mythes qui le fabriquent mais qui lui donnent assurément dans un même temps sa seule réalité. Il est avant tout entendu comme un facteur identitaire qui dépend d'un maillage coercitif, certes, mais qui peut être vu comme seul constituant de l'objet-corps :

Dès lors il est patent que l'œuvre d'Orlan est une œuvre impure ne faisant pas du corps un moyen d'expression pour parler du corps. Ce dont il est question, c'est de la présence d'un corps femme-artiste-histoire, bref d'une identité, dans et au-delà de la représentation.¹⁶⁵

D'une manière plus générale, l'image du corps ne souffre plus d'une précaution aussi sérieuse que dans l'art corporel, il est lui-même désacralisé, exhibé dans une importance donnée à la représentation. La performance donne en tout cas au corps d'Orlan-artiste

¹⁶⁵ Arnaud Labelle Rojoux, « L'ère des substituts ou de l'idiotie face au spectaculaire généralisé », *Art action 1958-1998* [mémoires du colloque organisé à Québec sur le thème de l'art action du 20 au 25 octobre 1998], Québec, Éditions Intervention, 2001, p. 401

une place toute particulière dans le cadre plus large du débat sur la pornographie et la prostitution.

À travers cette nouvelle place donnée au corps c'est le spectaculaire qui reprend de l'importance ramenant l'objet en considération de l'intériorité vers l'extériorité signifiante. Cette nouvelle posture plonge le corps dans une réalité entièrement temporelle espérant le rendre producteur d'autres significations à l'intérieur d'une toile historique serrée. Elle donne dans le même temps l'idée que l'enveloppe externe peut être transformable et suffisamment malléable pour ne pas être envisagée dans une réalité fixe et donnée une fois pour toute. Le corps devient alors falsifiable ou tout au moins en garde l'idée dans ses modes de représentation.

L'art-performance va se développer en France dans cette deuxième moitié des années 1970 et s'accompagner de différentes manifestations et créations de lieux qui vont se prêter à la diffusion de cette pratique qui se définit pourtant au départ comme évoluant aux marges des découpages institutionnels et des classifications d'ordre artistique. Mais sans vouloir empiéter sur le début des années 1980, pour l'heure, on observe l'implantation de différentes compagnies attachées à des régions précises. C'est le cas du groupe d'artistes et performeurs anonymes réunis sous le nom de *Présence Panchounette* à Bordeaux, fondé dès 1969, ou encore d'Orlan et d'Hubert Besacier à Lyon qui verra l'organisation du premier symposium de la performance en 1979. La création de ce symposium partait du principe qu'il y avait une véritable nécessité à la mise en place en France de lieux de création pour l'art-performance qui pourraient également se présenter comme des espaces de rencontres et d'échanges alors totalement inexistant jusque-là :

Lorsqu'en 1978, nous avons jeté les bases du premier Symposium International d'art performance, nous avons pour but de montrer une pratique artistique qui n'avait pas encore jamais réellement un droit de citer en France.¹⁶⁶

La dimension internationale du symposium a permis un échange non négligeable et une ouverture en France à l'art-performance. Il va réunir au départ des artistes principalement européens de divers influences puisqu'on y retrouve autant de performeurs influencés par les actionnistes viennois, le body art, ou plus directement par

¹⁶⁶ Hubert Besacier et Michel Verdier, *Cinq ans d'art performance à Lyon*, Lyon, Comportement Environnement Performance, Lyon, 1984, p. 11

l'art-performance comme Orlan. Il avait avant tout pour but d'aménager une plateforme de rencontres et de contribuer à la diffusion de la performance tout en permettant une transition avec le *body art*.

La rupture entre les deux pratiques fut même quelques fois violente à en croire les propos de *Présence Panchounette* sur l'artiste Gina Pane, dans une déclaration plus tardive en 1987, qui visait à éclairer le lecteur sur ce que furent les intentions de leur pratique artistique et lever ainsi le voile sur un pseudonyme à première vue étrange. Après avoir énuméré ce qu'ils souhaiteraient voir mis à la poubelle afin de pouvoir désencombrer le terrain tant historique qu'artistique et d'éliminer un certain nombre de scories inutiles à la compréhension de leur œuvre, les membres du groupe posent les bases de leur vision de l'art. La liste qui va de la manifestation à laquelle a participé André Malraux en 1968 au côté du gouvernement auquel il appartenait, en passant par l'exposition Louis Cane (Support-Surface) de 1978 jusqu'à l'évocation des performances *linguistico-psychanalytiques*¹⁶⁷ de Marcelin Pleynet n'est pas sans évoquer pour le lecteur la lessive entreprise par Michel Journiac quelques années auparavant et qui avait au bout du compte à peu près les mêmes intentions : celles de faire place nette à un nouveau courant artistique. Si ce n'est que le groupe n'a pas la prétention de constituer un nouveau courant artistique comme pouvait a contrario le formaliser l'art corporel. *Présence Panchounette* n'a pas vocation au sérieux et se pose dans une rupture en accordant, par exemple, *enfin la palme d'or du mystico-chounette aux essais harakiriques de Gina Pane*.¹⁶⁸

Le groupe travaille sur la reconnaissance symbolique en en faisant un vecteur incontournable dont on ne pourrait pas faire table rase puisqu'il constitue semblerait-il le socle incontournable de notre culture. Il est donc davantage dans l'intention d'exposer une production artistique totalement ancrée dans le présent qui tiendrait compte de toutes les déterminations symboliques qui l'entourent. Le groupe est loin de se préoccuper de chercher un terrain vierge de productions symboliques antérieures qui pourraient n'être qu'un phantasme :

¹⁶⁷ *Présence Panchounette* (collectif), *Œuvres choisies 1* [exposition à Labège, du 13 décembre 1986 au 30 janvier 1987 au Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées et à Calais du 3 juillet au 29 septembre 1987 au Musée des beaux-arts de Calais], Calais, Musée des Beaux-Arts de Calais, 1987, p. 8

¹⁶⁸ *Ibidem*

En conclusion à ces remarques par trop elliptiques : ce n'est pas, on le voit, d'un angle quelconque que Panchounette (dit présence) entend examiner ce que par pudeur nous avons appelé : production symbolique. Ce qu'elle entend penser en effet dans ce vocable raffiné et en des termes longtemps distillés, c'est ce que l'on nous permettra d'appeler une certaine continuité paradigmatique dont il convient de désigner l'une des attaches essentielles sous le nom de papier peint. Peut-être est-ce là ce que d'aucun appellerait le plan de consistance de notre modernité.¹⁶⁹

Mais leur conduite se voulait avant tout non théorisable, non fixable désormais dans un mouvement précis et docte. Leurs actions et performances étaient plus proches de celles d'un Jacques Lizène autoproclamé *artiste de la médiocrité*. Sans patronymes derrière l'organisation, l'important était de sortir de l'aspect terriblement sérieux du *body-art*. Le rapport au passé semble maintenant avec *Présence Panchounette* assumé et le corps, objets parmi d'autres, accepté dans toutes ses capacités à signifier. Le groupe semble vouloir tirer de ses productions une possibilité à pouvoir hiérarchiser différemment les signes ou tout au moins de pouvoir rendre à l'objet toute ses capacités de signification sur un même plan pour le spectateur.

De la performance d'Orlan, *Le baiser de l'artiste*, aux différents artistes qui trouveront leur place dans le symposium d'art performance à Lyon, tenant également compte de la position emblématique de *Présence Panchounette* par rapport aux objets, il semble que le rapport au corps se porte davantage sur le signe qu'il produit et sur son inscription dans une historicité remarquable. On observe une prise en compte des signes du présent qui oblige à accepter l'objet dans son contexte et son histoire comme le substrat essentiel de son existence tout en écartant les positions nostalgiques dangereuses qui avaient pu constituer les écueils de l'art corporel.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 15

B.2.1 Le corps signifiant, construction du désir

Orlan participe donc à créer la rupture, elle parle de son corps, ou plutôt l'expose, et à travers lui, c'est une partie de son histoire qui nous apparaît. Le droit à l'avortement est maintenant acquis pour les femmes et avec lui la sexualité se détache définitivement de la procréation dans les textes. Le désir a lui-aussi son histoire mais Orlan ne semble pas être en recherche d'un désir féminin inexprimé et privé de perspectives dans une sphère de pouvoir qui ne se définit que par le masculin. Pas d'échappatoire vers une zone de repos volée par les hommes ou d'un paradis perdu où l'imaginaire serait sexuellement indifférencié, non au contraire, Orlan montre le corps tel qu'il est et tel qu'il se montre à voir : un objet prostitué.

Le travail d'Orlan se situe par rapport à elle et dans une continuité d'œuvres. La première exposition du *Baiser de l'artiste*¹⁷⁰ se déroule à Caldas da Rainha au Portugal mais il se fait connaître en France en faisant scandale à la FIAC de 1977 à Paris. L'artiste prend place dans une sorte de carcan qui va du cou au bas du tronc, elle est assise sur une chaise, le tout formant une sculpture vivante. Pour embrasser Orlan, sur la bouche il va sans dire, le volontaire doit glisser cinq francs dans la fente prévue à cet effet. La pièce glisse alors dans un tube en plastique transparent, médiane du buste, le long duquel sont lisibles les inscriptions « double peau », « très pratique », ou encore « grand luxe » pour arriver dans une réserve triangulaire située à l'entrejambe du buste. La pose d'Orlan est volontaire tout comme ses harangues à destination du public venu à la FIAC ce jour-là : « Cinq francs, cinq francs ». Orlan vend ses baisers et à travers eux c'est elle qu'elle loue, elle s'offre pour cinq francs, se prostituant ainsi à la gloire de l'art, prostituant l'art par la même occasion puisque le spectateur-acteur embrasse une sculpture polymorphe et multicouches pouvant être à la fois Orlan-personne, Orlan-femme, mais aussi Orlan-artiste ou encore l'œuvre à elle toute seule.

La sculpture vivante qu'Orlan représente ce jour là dans cette performance pose d'abord le corps comme un objet signifiant. Le carcan, qui représente le buste nu d'Orlan qui prend place sur ce même buste, est présenté comme une seconde peau qui représente la première laissant ainsi l'image d'un corps dont la surface aux couches multiples ne

¹⁷⁰ Voir annexe I

semble pas véritablement posséder d'intérieur mais au contraire être complètement présent sur ses extrémités. Le processus de la pièce de monnaie apporte de son côté l'idée d'un corps-machine dont le fonctionnement n'excède pas celui d'un automate commandé de la même manière. Orlan ne triche pas et répond à la commande de la pièce introduite dans la machine par un baiser à la personne en question.

En concevant le corps de cette façon, l'artiste écarte d'emblé toute autonomie de ce dernier et le place en premier lieu au centre d'une économie marchande animant ses motivations dont elle n'essaie jamais de se soustraire. Le corps entrant dans un circuit financier et dans un fonctionnement plus large est prostitué de fait. Il se présente comme un objet à la fois signifié et signifiant, produit et producteur lui-même d'un système cohérent de signes.

Orlan opère avant tout une mise en parallèle entre son corps et un simple objet de consommation courante qui entre dans une économie. Pour ce faire, elle redouble la réalité de ce dernier par la mise à distance du carcan qui représente son propre corps. Il y a chez la performeuse la volonté de dénaturiser l'objet-corps et de le projeter comme un objet moderne en en révélant sa fonctionnalité. Ainsi débarrassé de sa naturalité encombrante, généralement davantage présente pour le corps féminin par les images d'harmonie des courbes, de plénitude, et tout le système allégorique qu'il est d'usage d'y associer, le corps offre de nouvelles fonctionnalités en prise avec le désir et, plus largement, cohérentes dans un système de signes qui l'excèdent. Le corps-objet de consommation mis en perspective par Orlan peut parfaitement intégrer l'analyse des objets modernes de Jean Baudrillard développée dans *Le Système des objets*. Ce dernier expliquait dès la fin des années 1970 que la caractéristique principale du nouveau système des objets, alors différent des objets anciens et traditionnels, résidait dans une fonctionnalité déplacée. La fonctionnalité d'un objet se comprenant non plus comme ce qui s'adapte à un but mais comme ce qui est cohérent à un ordre ou à un système. La fonction réelle de l'objet n'est plus qu'un alibi et la forme devient l'allégorie de la fonction. Il explique ensuite que le discours des formes fait sans cesse référence à l'idée de nature et désavoue la pulsion de désir qui entretient le rapport à l'objet :

- Mais ce monde systématique, homogène et fonctionnel, de couleurs, de matières et de formes, où est partout, non pas niée, mais désavouée, démentie, omise la pulsion, le désir, la force explosive de l'instinct – n'est-il pas lui aussi un monde moral et hyper-

moral ? Si l'hypocrisie moderne n'est plus de voiler l'obscénité de la nature, elle est de se satisfaire (ou de tenter de se satisfaire) de la naturalité inoffensive des signes.¹⁷¹

Orlan, en sursignifiant son corps-objet (à l'aide d'inscriptions explicatives et par la mise en avant de sa valeur marchande) trouble le rapport forme-fonction et fait exploser son potentiel pulsionnel de circulation du désir. La forme ne renvoie plus à un équilibre harmonieux et naturel mais exalte ses potentiels et ses déterminations pulsionnelles. Jean Baudrillard définit le système fonctionnel des objets comme un dépassement du système traditionnel qui comporte trois aspects : *fonction primaire de l'objet, pulsions et besoins primaires et la relation symbolique entre l'un et l'autre*¹⁷². L'auteur déploie ensuite le processus en expliquant un désaveu simultané de ces trois aspects. En insistant sur la fonction de l'objet et en la détachant de sa naturalité, Orlan exacerbe l'aspect du désir qui nous lie à cet objet. Ce n'est plus seulement le corps d'Orlan qui nous apparaît mais également et en premier lieu l'histoire du corps d'Orlan.

Le corps de l'artiste est exacerbé dans une relation symbolique qui lie l'objet du désir à la pulsion de ce même désir dans un fonctionnement marchand. Il ne se place plus dans une forme harmonieuse et symboliquement naturelle mais se révèle compromis, « prostitué » dans un système de signes qui constituent à la fois l'histoire du corps féminin et celle d'Orlan et que constitue en retour ce même corps. L'histoire d'Orlan est à retrouver dans ses performances précédentes et dans celles qui suivront le *Baiser de l'artiste* mais pour l'heure on peut penser aux *Draps du trousseau* tachés de sperme, ou à *Sainte Orlan*. Le corps de l'artiste s'enroule et se nourrit de son histoire dans tout ce qui peut se voir comme des mythologies sexuées pour une part personnelles et plus largement impliquées dans un espace social global. Ces mythologies que nous avons évoquées un peu avant qui impriment le corps comme le plus banal des objets, tiennent en même temps d'une pratique sociale déterminée et d'une histoire plus ancienne qui nous permet de passer aisément de la prostitution à l'image de Sainte. Ces deux dernières images appliquées aux femmes se posent finalement comme les mythes fondateurs qui constituent l'objet-corps-féminin, ce dernier gardant en lui tout à la fois les valeurs conférées à l'objet ancien et au moderne. Si l'on suit la réflexion de Jean Baudrillard sur le système des objets, on comprend que l'on porte dans les objets anciens une charge d'authenticité importante qui permet de leur faire assurer une

¹⁷¹ Jean Baudrillard, *Le système des objets, La consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1981, p. 76

¹⁷² *Ibidem*, p. 77

position accomplie et une continuité temporelle tout en s'opposant aux objets modernes auxquels on attribue plutôt une valeur fonctionnelle :

L'objet fonctionnel est efficace, l'objet mythologique est accompli. Cet événement accompli qu'il signifie, c'est la naissance. Je ne suis pas celui qui est actuellement, ça c'est l'angoisse, je suis celui qui a été, selon le fil d'une naissance inverse dont cet objet m'est signe qui du présent plonge dans le temps : régression. L'objet ancien se donne ainsi comme mythe d'origine.¹⁷³

En renforçant la fonctionnalité du corps comme objet Orlan lui donne toute sa valeur d'objet moderne et fonctionnel mais en démonte également les tenants et les aboutissants d'origine mythologique.

Réflexions faites, on n'avance que très peu dans la déconstruction du corps féminin telle que nous avons pu l'évoquer auparavant dans les constats de l'art corporel. Le corps est caractérisé par sa valeur d'objet de consommation pris le plus possible sur son extérieur et ne possédant pas de qualités spirituelles ou transcendantales particulières, amenant l'idée que toute matière est objet et n'échappe pas au système formé par le monde des objets eux-mêmes sans exclusion aucune. Cependant, ce qui semble nouveau dans la démarche d'Orlan peut se caractériser par l'aspect volontariste à l'intérieur même de ce constat. Il y a une spécificité au sein de la performance d'Orlan à se mettre soi-même en scène au centre de son propre corps, à en assumer les signes et la construction socialement corrompue, et à ne pas s'effrayer de possibles redondances, dans l'acte de prostitution formalisé par l'échange d'argent et de baisers. On pourra d'ailleurs également se demander quelles sont les nouvelles perspectives soulevées par l'artiste à l'issue de cette performance en termes de transformation de la réalité dans son entière acceptation de départ.

L'attitude d'Orlan ici est légèrement différente de la position soutenue dans *La pensée straight* de Monique Wittig. Si cette dernière s'adresse aux lesbiennes en expliquant qu'elles ne sont pas des femmes et en leur proposant une simple défection au contrat social qui lie les êtres aux dispositions d'un sexe, on pourrait alors dire qu'Orlan se délecte ironiquement de la condition féminine en dévoilant simplement le contrat. La question qui se pose alors tient du consentement, à savoir celui même d'Orlan. Est-ce

¹⁷³ *Ibidem*, p. 92

consentir une absence de choix ou encore consentir pour ensuite subvertir si possibilité il y a ?

Le contrat exposé par Orlan est en tout cas fortement sexué et sûrement lié à une politique de fonctionnement plus large et hétérosexuelle, contrairement aux préoccupations de Monique Wittig qui tente de se poser en dehors des termes de l'hétérosexualité obligatoire. Ce qu'explique Monique Wittig se comprend comme le consentement impossible des femmes au contrat social puisque, dit-elle, il n'y aurait pas de réciprocité dans les termes de ce contrat dessinant une image de la femme comme contrainte et « obligée à ». Dans cette performance, et contrairement aux positions de Monique Wittig, Orlan se dresse en plein centre du contrat, ne cherchant pas à désertier, mais bien plutôt à le déplier jusqu'à en montrer ses propres contradictions. Pourtant l'artiste ne semble pas occuper dans l'œuvre une position de victime consentante, bien au contraire elle endosse l'action dans une position volontaire qui évince toute velléité d'y voir une obligation. N'est-ce pas elle qui décide volontairement de vendre ses baisers en montrant son corps à voir comme une machine moderne répondant aux stimuli monétaires ? Bizarrement, acceptant un contrat inégal déterminant la position de femme comme soumise, et dont le corps semble fabriqué de toute pièce par la volonté de l'homme, Orlan donne ici l'impression de décider elle-même de la position qu'elle occupe et paraît même inverser les rapports de domination en prenant à son compte la position active.

La question de la prostitution reste généralement au centre de celle du consentement, au centre même de l'acte prostitutionnel, à savoir si la prostituée peut véritablement consentir à un acte qui est généralement vu comme celui d'un asservissement. C'est-à-dire que la valeur de l'échange prostitutionnel ne retrouve son égalité dans le contrat qu'au travers de la valeur de l'argent qui compense l'inégalité de départ. Mais ce qui s'ajoute dans la performance d'Orlan réside dans ce que l'on pourrait nommer de « servitude volontaire » ou de « victime volontaire » qui, du coup, ne le restera pas longtemps (victime) grâce à l'en-plus de la volonté. Geneviève Fraisse, dans une interrogation introspective sur le consentement, s'interroge sur ces notions et indique que l'aspect volontaire dans le contrat permet aux individus de retrouver leur capacité politique :

La servitude n'est pas un objet du désir, une finalité ; et les femmes ne sont pas destinées à rechercher le confort de la domination masculine. Si la servitude n'est pas l'objectif, mais désigne le sujet en acte, elle caractérise un être dont la qualité première est d'être libre ; et à cette liberté, mise en pratique, s'accolle comme son double conceptuel, le désir, la volonté. La première évidence de la servitude volontaire est de restituer aux être humains leur capacité politique.¹⁷⁴

C'est un peu la position d'Orlan dans *Le Baiser de l'artiste*, en affichant volontaire ses choix dans l'action, elle s'assure une reprise de pouvoir au centre même de l'action. Geneviève Fraisse, développant sa théorie dans un espace social concret, ne semble pas constater de possibilité de sortir de la domination des femmes puisque, explique-t-elle, ce qui fait tenir la domination *est une affaire d'ensemble* (partagé entre dominant et dominé) mais, poursuit-elle, *le problème, du point de vue de la question des femmes, est que la domination n'est jamais advenue, n'a aucun point d'origine. Alors comment imaginer la faire cesser*¹⁷⁵ ?

Le problème peut sans doute se poser différemment dans la sphère entière et délimitée de la performance en générale, comprise comme outil s'exerçant dans une autre forme de temporalité, et en particulier ici dans *Le Baiser de l'artiste*. Orlan bénéficie d'une autonomie suffisante dans la temporalité particulière de la performance pour que puisse se lire une véritable reprise de pouvoir.

En mettant en évidence dans son travail artistique la relation entre l'hétéronormativité, la relation de pouvoir des sexes et le système capitaliste qui en assure la reproduction, Orlan semble en accepter la seule réalité. Pourtant en mettant son corps à distance comme un objet marchand quelconque, elle garde la possibilité d'agir sur cette même matière à condition d'en comprendre son régime spécifique de signes à l'intérieur duquel circule le désir. Orlan s'est souvent qualifiée elle-même de *transsexuelle femme vers femme* pour justifier et illustrer les performances de chirurgie esthétique qu'elle entreprend par la suite. Elle semble se placer ainsi dans une séparation au moins conceptuelle entre son sexe et un genre présumé. Le sexe portant une réalité principalement matérielle inscrite dans le corps, lié à la fabrication mise en perspective par le *Baiser de l'artiste*, peut se figurer dans le carcan. Du coup, en affichant une volonté de reprise de pouvoir, l'artiste semble indiquer les possibles dissonances entre son genre et son sexe, lui, porté par le corps. L'expression du sexe semble totalement

¹⁷⁴ Geneviève Fraisse, *Du consentement*, Paris, Non-conforme : Seuil, 2007, p. 89

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 89

prise en charge par l'extériorité du corps et laisse supposer toutes les interventions possibles sur la matière afin de faire correspondre le genre et le sexe, ou du moins tout le potentiel exercé sur la matière afin d'exprimer le genre. Ce chemin est d'ailleurs celui emprunté par Orlan lors de ses opérations de chirurgie plastique où elle modifie les contours de son visage selon ses souhaits.

Orlan met donc trois facteurs en avant tout en rendant évidente leur interpénétration : La fabrication du désir (qui se comprend ici comme hétérosexuel et induit par une relation de pouvoir inégale homme-femme), celle du corps qui en découle, elle-même travaillée par le dernier : le système économique marchand.

La mise en parallèle entre une économie particulière nécessitant un système de reproduction particulier des corps productifs n'est pas nouvelle, mais la valeur ajoutée par Orlan tient dans la cohérence renforcée par le troisième facteur (et son apparente acceptation) représenté par la fabrique du désir. La matière sur laquelle l'artiste travaille est loin de représenter un endroit utopique, mais se place dans une réalité signifiante très concrète présentée comme le seul système qu'il soit possible d'envisager. On constate ici une évolution de posture qui ne se superpose plus tout à fait avec la rhétorique révolutionnaire de départ et laisse entrevoir à la place un travail de subversion interne. C'est d'ailleurs ce que fait Orlan en appuyant de l'intérieur d'une composition globale sur quelques composantes sans envisager une remise à plat totale et sûrement utopique. Le corps apparaît alors comme la matière à travailler. Il se donne ainsi comme support d'une vérité variable puisque contextuelle et dépendant d'autres facteurs qu'ils soient économiques ou de rapports de pouvoir. On comprend, à travers cette performance, qu'il ne peut y avoir d'essentialité corporelle que dans un système défini par une économie et un mode particulier de circulation et de fabrication du désir. Autrement dit, qu'il n'y a pas du tout d'essentialité corporelle. C'est ainsi que la recherche d'une vérité corporelle profonde pour les artistes corporels ne pouvait se faire qu'en s'accompagnant d'un re-travail de la norme impossible à exclure. Toutes ces actions peuvent être vues comme des actes de travail avec la norme et autour d'elle, pour peut-être trouver en son centre d'autres façons de la subvertir.

B.2.2 Le corps technologique

Si le corps est présenté par Orlan sans essentialité, n'étant plus au centre d'une réalité fixe mais simplement produit d'un ensemble le justifiant en retour, il est alors possible de l'envisager comme une surface modifiable à travailler. En suivant les progrès techniques, se profilent conséquemment les multiples applications effectives sur le corps sous formes de prothèses ou d'ajouts provoquant par exemple des stimuli nouveaux capables de laisser la place à d'autres formes de réalité pouvant du coup à leur tour prendre leur place et modifier un système plus large.

Dans cette perspective on retrouve le travail de Daniel Aulagnier qui dès 1980 présente une performance au symposium de Lyon dans laquelle il associe son corps à différentes machines qui en mesurent simultanément les réactions. Il commence à développer une série de performances à partir de la deuxième moitié des années 1970 qu'il regroupe sous le titre de *tragi-technies* avant de donner une autre direction à son travail :

Lorsque Daniel Aulagnier apparaît sur la scène artistique, dans les années 1970, à l'époque des performances, ses « tragi-technies » et autres « hard » système le conduise à invertir son propre corps des processus et des dispositifs paratechnologiques. Par la suite, le corps n'a pas disparu, mais il s'est intégré métaphoriquement – il s'est extériorisé – à un corpus machinique et dans le jeu des tensions et des forces qui s'y exercent.¹⁷⁶

Le corps disparaît donc assez rapidement dans le courant des années 1980 pour laisser place à une suggestion plus qu'à une monstration. Mais pour l'heure, il est encore au centre de son travail de performance et prend une place singulière comme espace technologique sur lequel il y a interaction de l'extérieur vers l'intérieur, mélangeant ainsi matière et pensée et présentant, d'une certaine façon, la pensée comme l'intériorisation de la forme extérieure.

Le travail présenté au symposium de Lyon regroupe plusieurs travaux précédemment accomplis : *Construction pour un espace intérieur*¹⁷⁷, alors annoncé sans date mais créé dans la deuxième moitié des années 1970, et *Tragi-technie*¹⁷⁸, présenté comme une

¹⁷⁶ Anonyme, « note introductive sur l'artiste Daniel Aulagnier », www.lagalerie.be, consulté le 9 septembre 2008

¹⁷⁷ Voir annexe XVII

¹⁷⁸ Voir annexe XVII

exposition de machines dites « à fonctionnement fictif » créées dès 1977 et expérimentées directement sur le corps de l'artiste. La reprise de l'exposition-performance et de la performance proprement dite *Construction d'un espace intérieur*, semblent se positionner en duo dans un fonctionnement cohérent. L'artiste pose à chaque fois la question de l'espace mental et de l'espace physique, tout en réfléchissant sur leurs interactions possibles, et sur l'incorporation de l'un par l'autre. Le facteur prépondérant au sein de cette expérience tient dans la prise en compte de la technique, véritable interface entre les deux espaces suggérés, qui modifie successivement et est modifiée en retour dans un espace global.

L'exposition, composée de quinze pièces d'acier et de leur mise en situation sur le corps de l'artiste, est décrite comme *une provocation*. Ce qui intéresse Daniel Aulagnier dans la mise en situation entre les machines et le corps peut se définir comme l'effet produit par la vision de l'ensemble constitué :

Ces anecdotes technoïdes sont en définitive des robotisations abstraites. Le fonctionnement intérieur n'intéresse pas l'artiste. C'est ce que procure la vision de l'objet mécanique et ce qu'il met en situation, qui le préoccupe. Ces machines au fonctionnement fictif et complexe ne sont que des propulseurs de pensée ou de réflexion.¹⁷⁹

Si la machine agit sur le corps comme un propulseur de pensée et de réflexion, dans la suite des idées développées par l'artiste, la performance, *Construction pour un espace intérieur*, dessine, elle, une sorte de projection de ce que pourrait être, à son tour et en retour, cet espace mental travaillé par la pensée et la réflexion. L'installation de l'action se réalise premièrement par un tracé sur le sol, sorte d'agencement de plusieurs figures géométriques plus ou moins posées en concentricité. Daniel Aulagnier, pour sa part, se tient à plat ventre et tente de ramper hors du tracé ainsi représenté, donnant alors à l'ensemble l'idée d'un système en tension ne permettant plus d'envisager séparément les deux entités distinctes, l'espace mental et l'espace physique. L'un et l'autre prisonniers respectivement de chacun évacue directement toute univalence d'un espace sur l'autre pour ne permettre d'envisager chaque espace que dans une interdépendance totale.

¹⁷⁹ Orlan et Hubert Besacier, *1979-1984, Cinq ans d'art performance à Lyon*, Lyon, Comportement Environnement Performance, 1984, p 32

L'intégration de machines, même suggérées car fictives, donne au travail de Daniel Aulagnier une caractéristique particulière que nous voulons contextualiser pour mieux en découper d'une part les limites mais aussi tenter d'en mettre en relief ses potentiels. Que pouvait libérer cette performance de spécifique à l'époque concernée ?

Lorsque Daniel Aulagnier tente d'évoluer en position horizontale sur un décor constitué de formes géométriques dessinées, il crée alors un univers qui semble indiquer une zone technologique, fait de formes reconnaissables et structurées. L'exposition *Tragi-technie* en parallèle de la performance vient pour sa part renforcer cet aspect technologique et complète la collusion entre ce dernier univers et le corps. La position du corps de l'artiste dans la performance, en parfaite adhérence avec le sol parcouru et délimité par les tracés en formes de schémas mécaniques dont il semble ne pas pouvoir se détacher, semble indiquer, non pas l'idée du détournement du corps au profit d'une grille de compréhension scientifique et euclidienne de ce dernier, mais bien plutôt son aspect entièrement technologique. En d'autres termes, on peut comprendre que la performance n'exprime pas le vol du corps par une pensée structurée dans une géométrie de l'espace, (ce qui impliquerait, comme dans la veine de l'art action, qu'il existe une sorte de fondamental du corps) mais que le corps représente bien lui-même un produit technologique de l'ensemble.

En effet, il semble que chez l'artiste la fabrique du corps procède par inclusion du monde extérieur dans l'espace mental qui ensuite s'exprime et se propage sur toute la surface du corps qui devient *une mécanique visuelle*. Dans le cadre de la performance, il exprime d'ailleurs le passage du psychique au physique comme celui d'une énergie à une autre :

En rampant ou s'étirant, en essayant de pénétrer ou de franchir, le corps transforme par des actes d'inquiétudes, les charges mentales en mécanismes visuels. L'énergie psychique devient une énergie physique. Ce sont les images de l'impuissance humaine face au processus dominateurs, de l'affrontement entre notre pensée intime et le monde extérieur, de la fragilité de l'infiniment petit par rapport à l'extrêmement grand.¹⁸⁰

Le rapport entre l'homme et la machine, l'artiste le conçoit comme inégal, plus exactement comme celui du dominé au dominant. Le corps est donc façonné de manière technologique face à un fonctionnement machinique plus large qui prend appui sur ce

¹⁸⁰ *Op.cit.*

que l'artiste pourrait appeler *la surface interne*, lieu d'expression mécanique de l'espace mental (le contour du corps) et point de rencontre entre l'espaces corporel et l'espace machinique comme l'illustre un croquis de l'artiste tentant de représenter l'interaction homme-machine¹⁸¹. Finalement pour l'artiste le corps n'a pas de constance contrairement à la machine qui selon Philippe Pignet, postfaçant un ouvrage consacré à l'artiste, se présente comme immuable :

Comme la machine est célibataire, Aulagnier considère que l'homme est fondamentalement seul. Toutefois, tandis que celui-ci est le jouet de permanentes transformations, celle-là relève de l'immuable. Il y va d'un rapport de dominant à dominé qui a trouvé tout d'abord chez lui une résolution plastique dans la mise en œuvre de mécanismes fixes en relation au corps puis dans celle de dispositifs davantage proches de l'idée de sculpture dans son extension environnementale.¹⁸²

Le corps est donc pour l'artiste une matière qui se prête à une inscription technologique en absorbant ce qui par rapport à lui est immuable : la machine et donc la technologie liée à la machine. Mais ce qui reste de marquant et de singulier dans le travail de Daniel Aulagnier à cette époque tient dans l'alliance directe du corps de l'artiste et de machine imaginaires directement greffées sur le bras ou d'autres parties du corps. Peu de performances ont pu traiter directement et visuellement de ce genre de sujet qui peut rappeler ce que l'artiste Philippe Stelarc mettra en performance avec *Split Body*¹⁸³ quelques années plus tard en 1995 à la troisième Biennale d'art contemporain de Lyon dans une action où son corps était volontairement au prise avec des machines qui le complétaient en jouant le rôle de prothèses. Même si le travail de Daniel Aulagnier se tient pour l'heure à un endroit légèrement différent, et qu'il prendra des directions radicalement différentes par la suite, il apparait pourtant impossible de faire l'économie de la question de l'hybridation. L'alliance du corps et de la machine telle qu'elle peut être considérée dans *Tragi-technie*, laisse l'impression de machines comme compléments du corps puisque se greffant directement sur un organe et étant imaginées et fabriquées pour trouver leur place sur un endroit précis du corps. Pourtant l'objectif de l'artiste n'est pas véritablement dans le fonctionnement (qui pourrait être le résultat d'une hybridation) puisqu'il explique lui-même que ce dernier reste fictif, à contrario des performances plus tardives de Philippe Stelarc qui prennent toute leur ampleur dans

¹⁸¹ Voir annexe XVIII

¹⁸² Philippe Pignet, sans titre, in Daniel Aulagnier, *Fraction d'un paysage tourmenté*, Châtelleraut, Ville de Châtelleraut et DRAC Poitou-Charente, 2001, non paginé

¹⁸³ Voir annexe XIX

l'expérience en mouvement. Nous sommes ici en face d'une expérience qui ne se prête qu'à un constat de ce qui pourrait se passer si les machines fonctionnaient, ou en tout cas, à une expérience visuelle et statique. Tout dans le constat photographique, auquel nous pouvons avoir accès maintenant, semble laisser présager le mouvement mais reste totalement statique comme un procédé souvent utilisé par l'artiste et remarqué par Anne Tronche qui explique à propos d'une de ses expositions un peu plus tardive que *le dispositif visuel* (de l'exposition en question), *alliant arcs de cercles, équerres, parallélépipèdes, rompaient ainsi avec l'hédonisme des formes géométriques simple pour pactiser avec le leurre d'un fonctionnement contradictoire [...] où les sculptures prenaient fréquemment des apparences d'appareils de mesures ou de torture, se paraient volontiers de la violence technique de la machine pour suggérer des usages que leur immobilité, par ailleurs, annulait*¹⁸⁴. L'endroit recherché par l'artiste peut donc se caractériser par la provocation d'une réaction visuelle relative à la mise en situation de la technique sur le corps.

L'hybridation corps-machine crée à la fois un en-plus du corps et une transformation de ce dernier sous la pression de la technique. Dans une réflexion plus large on peut avoir une idée de l'hybridation corporelle comme une mise en accord entre l'image que l'on voudrait avoir de soi et l'image que l'on donne effectivement à voir. L'ensemble pouvant se comprendre autant dans le fonctionnement que dans l'apparence, on trouve alors à cet endroit une mise en accord, ou du moins une corrélation, entre l'espace physique et l'espace mental. La mise en adéquation des deux espaces, lors de la transformation de l'énergie mentale qui devient énergie physique, est alors exposée comme problématique par l'artiste lors de la performance *Construction pour un espace intérieur*. On peut comprendre à cet endroit que toute transformation reste douloureuse dans la même ligne que celle admise par le philosophe Bernard Andrieu dans son ouvrage *Devenir Hybride* où il tente d'expliquer les écarts et les ajustements de l'esprit face au corps transformé :

Les modifications corporelles ne relèvent plus seulement d'une logique de l'apparence. La douleur des opérations qu'elle implique témoigne de la résistance de la matière première face à sa nouvelle information. Le sujet veut incarner son corps en le ressentant dans des sensations plus directes. Le paradoxe de l'émotion perçue se trouve dans l'impossibilité d'incarner par l'esprit seul le corps modifié, ce qui traduit le sentiment d'un corps impropre et d'une image inadéquate de son corps lors des

¹⁸⁴ Anne Tronche, « Daniel Aulagnier », *Opus international*, N° 92, janvier 1984, p. 51

premiers moments de la modification, comme si le corps ancien venait toujours sourdre dans sa nouvelle peau.¹⁸⁵

On entrevoit dans le passage des *Tragie-techi* à la performance *Construction pour un espace intérieur*, ce difficile ajustement qui s'expose. Mais la différence majeure qui subsiste entre la conception de l'hybridation envisagée par Bernard Andrieu et l'expérience de Daniel Aulagnier tient dans l'utilisation même de la technique. Alors que pour l'un, plus contemporain, le concept d'hybride se traduit dans un contexte de volonté propre de la personne qui va se transformer, pour Daniel Aulagnier la transformation corporelle est encore analysée comme subie par les corps. L'espace mental, à l'image de l'explication donnée précédemment par Philippe Pignet de la domination de la machine sur la matière corporelle, est véritablement modelé cruellement par la greffe de machines qui ne semblent pas être volontairement associées aux parties du corps mais imaginées et placées ici par l'artiste dans le but de provoquer une prise de conscience sur l'impacte de la technique sur le corps qui est et devient technologique. Tout se passe chez Daniel Aulagnier comme s'il n'y avait pas de libre arbitre du sujet.

La douleur liée à la transformation et au travail de la technologie sur la matière corporelle elle-même technologique se diffuse dans l'espace mental alors forcé d'intégrer le travail sur le corps en retour. La difficulté et la souffrance que rencontre et exprime l'esprit sont particulièrement signifiés lors de la performance par le corps de l'artiste rampant et tentant de trouver sa place au milieu des formes géométriques. Par la suite, si Daniel Aulagnier ne reconnaît pas d'autonomie et de reprise en charge du sujet sur les transformations corporelles pouvant ainsi lui redonner une position active dans le processus, il en explique pourtant précisément les enjeux.

Conséquemment il ressort à cette étape du travail de Daniel Aulagnier une considération du corps qui évacue toute image du corps naturel ou travaillé par un modèle quelconque. Il est technologique mais finalement en conséquence d'une conception technologique de départ. Il n'y a pas de reprise en compte de cet aspect par le sujet qui pourrait s'en servir pour modifier volontairement les limites de son corps. Malgré tout, et constituant l'intérêt général du travail de l'artiste, il est intéressant de se pencher par

¹⁸⁵ Bernard Andrieu, *Devenir hybride*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, collection épistémologie du corps, 2008, p. 58

la suite sur les possibilités qui sont alors offertes au corps dans son aspect malléable et finalement falsifiable. Le corps se présente comme un élément ouvert et modifiable dans la perspective mise en avant par Bernard Andrieu dans sa définition de l'hybridité comme offrant un autre rapport à la technique :

Est hybride tout dispositif qui modifie le corps dans sa matière initiale et ses fonctionnements psychologiques. [...]. Autant d'existences humaines qui se poursuivent en intégrant les procédés médicaux et technologiques dans le corps. Il n'y a plus de handicaps, ni de déficience avec le concept d'hybride mais seulement une vie hybridée sans doute moins autonome qui témoigne de l'adaptabilité du vivant à la technique.¹⁸⁶

Les possibilités d'inclusion de la technique dans le corps, ne le rendent tangible que par son caractère modifiable. La performance de Daniel Aulagnier, se veut elle-même ouverte comme une expérience visuelle qui fait prendre conscience de l'aspect technologique du corps. Pourtant si l'inclusion technique vient former le sujet qui s'exprime dans le corps, elle n'en laisse pas moins une formidable porte ouverte, une sortie évacuant tous les déterminismes et les discours naturalisant liés au corps qui ne peut plus se poser comme support auto-justifié. L'artiste donne au corps toutes ses possibilités pour l'avenir sans pour autant les mettre en mouvement et les expliciter mais le potentiel est véritablement présent et vient témoigner des promesses faites au corps.

Les possibilités de reprise de pouvoir sur du sujet son corps par la transformation volontaire seront à l'avenir une conquête des féministes ou des groupes homosexuels dans la ligne qui est alors présente de la liberté de disposer de son propre corps. Pour l'heure le travail de Daniel Aulagnier, bien que sans liens volontaires avec les discours féministes des années 1970, se tient sur les mêmes territoires. D'une part on dénonce une forme de coercition et une fabrication du corps par une technique en apparence inoffensive mais qui comporte pourtant son potentiel de violence sans pour autant proposer d'alternative de reprise en charge du corps d'une autre part. L'hybridation machine-corps dans la performance de l'artiste laisse tout de même cette idée de reprise de possession sur le corporel et de réinscription de la technique par soi-même puisque l'artiste conçoit et pose lui-même les machines sur son corps.

¹⁸⁶ *Op.cit.*, p. 38

Le corps transformable par sa propre volonté, dans l'optique de lui faire adopter des contours en adéquation avec son espace mental, prend part un peu plus tard aux phénomènes de reconnaissance identitaire de tout genre et également aux possibilités de réassignations sexuelles ou de genre. Mais pour le moment, en cette fin des années 1970, la performance de Daniel Aulagnier, bien qu'offrant de nouvelles perspectives au corps, s'arrête plus ou moins là où s'arrête le discours féministe. En cette fin de décennie le mouvement féministe peut trouver certaines difficultés à construire une théorie après le mouvement de déconstruction anti-patriarcal qui pourraient presque s'assimiler à un désinvestissement du corps et un refuge vers une certaine forme de mysticisme. L'aspect principal mis en avant reste l'absence de corps comme entité fixe qui puisse garder une réalité matérielle sous forme de modèle et qui a pu laisser la place à une croyance en l'immatériel, seul replis pour l'heure envisagé, sur le modèle de Gina Pane par exemple. À l'autre bout on peut penser à Michel Journiac pour qui (et on a pu le mettre en avant avec *24H. de la vie d'une femme ordinaire*) tout peut se déconstruire à la condition de passer sous silence son propre corps, le masculin, qui semble conserver la place de canon ultime, et qui peut se présenter comme le piège d'un espace immatériel s'il n'est pas pris en considération.

Poser le corps comme technologique revient à poser ce même corps comme n'ayant d'autres réalités que par cette technologie. Le recentrage des outils appliqués par Daniel Aulagnier sur son corps met en avant des organes stimulés par ces prothèses et devrait effacer l'idée de corps entier à l'image de la théorie deleuzienne tirée elle-même d'un Antonin Artaud à la recherche du corps sans organe. On entrevoit ici le cercle replié sur lui-même dans lequel évolue la théorie produite sur le corps des années 1970. Dénoncer la technologie d'une part revient à une tentative de redécouverte du corps sans organe d'une autre part. Mais si ce même corps n'a pas de réalité en dehors de cette sphère technologique en continuelle action sur lui, alors c'est encore une fois tomber dans un trou qui semble se dessiner comme la limite de la vie elle-même, la mort, d'où plus aucune action ne subsiste. À l'autre bout, réinvestir le spirituel, l'immatériel, offre tous les risques d'y retrouver ce que l'on a tenté de chasser au départ, le modèle masculin. Si la performance de Daniel Aulagnier désigne le principe de subjectivation qui ressort de la fabrication technologique du corps, il n'en montre pas moins les résistances de l'esprit face à cette fabrique du sujet. Pour élargir la théorie, il est obligatoire de se pencher sur les conditions d'une possible résistance du sujet et sur ses capacités à

utiliser les brèches qui lui sont offerte sans pour autant puiser à nouveau dans d'anciens modèles.

Dans son ouvrage *Testo Junkie, sexe, drogue et biopolitique*¹⁸⁷, la philosophe Beatriz Preciado, consacre une part importante aux aspects technologiques du corps et à leur caractère inéluctable. Elle étend sa réflexion sur la constitution du sujet et sur son lien avec la perception corps. Elle tente d'abord de mettre en perspective le système coercitif qui construit des subjectivités en accord avec un corps individuel, un sexe et un genre :

On pourrait appeler « programmation de genre » une technologie psycho-politique de modélisation de la subjectivité permettant de produire des sujets qui se pensent et agissent comme corps individuels, se connaissant eux-mêmes comme espaces et propriétés privées, avec identité de genre et sexualités fixes. La programmation de genre dominante travaille avec la prémisse suivante : un individu = un corps = un sexe = un genre = une sexualité.¹⁸⁸

Elle pose le problème de la subjectivation et de la construction corporel au centre de la question du genre qui amène à discerner une technologie du corps, mais aussi une technologie du genre lui-même aboutissant à la construction du sujet et variant en fonction de l'époque et du contexte historique. Chaque époque, en effet, déploie ses techniques de production du genre et de subjectivation de l'individu. Daniel Aulagnier de son côté donne à voir dans sa performance un aspect technologique particulier puisqu'il semble situer le procédé sous forme de prothèses physiques directement connectées sur le corps. Alors que Beatriz Preciado dresse un état des lieux de l'évolution des techniques de l'espace social et coercitif exercées sur le corps, le genre et le sujet, elle expose la période actuelle comme ayant connu une importante mutation depuis les analyses foucaaldiennes du *biopouvoir*. En effet, Michel Foucault recentre son explication sur une forme d'orthopédie des corps, alors dressés et rendus dociles à l'intérieur d'un système social qui s'est spécialisé sur la gestion de la vie. Ce modèle s'exprime dans l'architecture, les institutions politiques et sociales, les espaces publics et se dessine comme une superstructure extérieure au corps qui vient les corriger, les rectifier, dans un objectif de reproduction conforme. Beatriz Preciado prolonge cette analyse en mettant en avant un processus coercitif qui serait maintenant devenu interne aux corps et serait passé de l'espace physique et extérieur à l'espace moléculaire, injectable ou ingérable et représenté par la production des laboratoires

¹⁸⁷ Beatriz Preciado, *Testo Junkie, sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008, 392 pages

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p. 105

pharmacologiques sous forme d'hormones masculines ou féminines, anti-dépresseurs, drogues, viagra etc. L'allégorie des machines de Daniel Aulagnier qui se connectent à la surface du corps et viennent directement provoquer des modifications substantiels des dispositifs psychomoteurs, pourrait se situer à la frontière de ces deux visions. Ici la technologie se connecte directement au corps et vient en modifier son fonctionnement tout en n'étant pas encore tout à fait internalisés. La difficulté réside dans la vision du sujet qui semble toujours se dessiner comme prisonnier du corps, qui lui, se présente pourtant comme technologiquement modifiable. Partant du principe qu'il n'est pas possible de séparer le sujet de son corps et cherchant à savoir qui du corps ou du sujet se modifie sous l'impulsion des transformations, Beatriz Preciado évite le dilemme qui n'offre pas d'issue en proposant une subversion de l'intérieur qui pourrait se traduire comme une reprise de pouvoir de l'individu :

Nous devons savoir si nous voulons changer le monde pour en faire l'expérience avec le même système sensoriel que celui que nous possédons déjà, ou si nous voulons modifier le corps, ce filtre de la perception par lequel passe le monde ? Qu'est-ce qui est préférable, changer de personnalité et conserver mon corps, ou changer de corps et conserver ma manière actuelle d'éprouver la réalité. Faux dilemme. Ma personnalité surgit de ce déphasage entre corps et réalité.¹⁸⁹

Il s'agirait donc de considérer que l'être surgit sur une faille résultant de ce déphasage, conception qui oblige à dessiner l'individu en mouvement et non à l'envisager dans une perspective fixe, permettant in fine d'échapper à tout modèle prérequis. La performance de Daniel Aulagnier peut être saisie comme le constat de cette faille de départ représentant le décalage entre le corps et la réalité et propulsant le sujet dans un mouvement qui viendra à son tour modifier l'ensemble. Il n'y a pas ici de déconstruction totale mais un constat qui laisse la place à des formes de reprise de pouvoir dans la considération d'un ensemble. Pas de retour à un mythologique point de départ originare donc mais la possibilité laissée, dans cette performance, de travailler sur cette faille fluctuante.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 188

D'une certaine façon, de l'art corporel à l'art performance, se déroule toujours une même expérimentation, qui pourrait s'assimiler à une posture « finaliste » ou « mécaniste », pour reprendre les mots utilisés par Georges Canguilhem dans *La connaissance de la vie*¹⁹⁰, en matière de biologie. Il faudrait comprendre finaliste comme le positionnement dans la compréhension de la vie qui voudrait que l'on s'interroge sur le pourquoi du fonctionnement du vivant. Et, dans ces conditions, la constance des artistes corporels à vouloir isoler le corps dans ses fonctions les plus pures, ne peut que reprendre à son compte à chaque fois la question de la finalité, puisque la tentative de saisir le corps en dehors des formes dans lesquelles la vie s'inscrit, aboutit la plupart du temps à une expérience dont le but est de comprendre la vie dans son principe même d'énergie vitale, et par là, d'en arriver irrémédiablement à la question de l'origine de cette dernière. En d'autres mots, la mise en critique des formes sociales dans lesquelles le vivant s'inscrit, et la position qui revient à vouloir saisir le corps en dehors de ces formes, revient toujours à poser la question de la finalité de la vie.

C'est sûrement ainsi que dans ce même mouvement, Gina Pane, repositionne sa réflexion dans un cadre transcendantal qui, lorsqu'il ne peut plus s'appuyer sur les formes prises par le corps, s'adresse à un principe supérieur qui ne pourrait pas être analysé autrement que comme un appel à la figure divine et finalement à un principe immatériel qui valoriserait l'âme sur la matière. La position de Michel Journiac reste, pour sa part, peut éloignée de cet agencement. En effet, même si l'artiste semble se recentrer uniquement sur le corporel, l'en-dehors de la forme revient inéluctablement à tenir un discours qui manque de points d'appui. Et comme le discours ne peut se passer d'appui, il garde toujours cette tendance à réinsuffler des principes formels dans ce qu'il tente de saisir comme uniquement informel. On a pu le mettre en avant dans *24H. de la vie d'une femme ordinaire* où le masculin et le concept du masculin se présente comme le résidu de la performance, la figure qui ne peut se déconstruire, et qui pouvait laisser penser en finalité que sous la figure de la féminité se cachait celle du masculin comme modèle indépassable. De la figure du masculin à celle de Dieu, on sent bien ici qu'il y a

¹⁹⁰ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, J. Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 2006, 254 pages.

réintroduction d'un concept dans une expérimentation qui voudrait pourtant au départ se départir de tout préalable... Certains concepts ont donc la vie dure et il semble qu'il faille se méfier des théories qui pensent pouvoir les évacuer puisqu'il apparaît qu'il faille plus qu'une simple volonté de les mettre à l'écart pour les contourner.

L'art-performance s'inscrit, pour sa part, dans une autre logique et pourrait s'apparenter davantage à une posture mécaniste. Pour le moins, il prend une place dans la forme et sur ses aspects spectaculaires, producteurs de signes et donc de sens. Il ne s'agit pas d'évincer des concepts mais plutôt de travailler avec. On retrouve ici Orlan avec *Le baiser de l'artiste* qui loin d'une posture déconstructiviste tente plutôt de faire fonctionner les signifiants et de voir comment ils peuvent être producteurs et finalement détournables dans le jeu de la représentation. Daniel Aulagnier pour sa part montre comment le mécanique s'inscrit dans le vivant et le contraint tout en produisant alors un écart avec l'espace intérieur du corps en exposant la faille sur laquelle s'inscrit le passage de l'énergie psychique en énergie physique et les phénomènes de résistance en retour. On est davantage ici dans une réflexion des conditions de fonctionnement des éléments pris dans un ensemble que dans une volonté de retrancher le corps à son espace social.

Pour revenir sur les réflexions de Georges Canguilhem en matière de connaissance de la vie, il semble, en matière de biologie, exprimer que l'extérieur se reflète en règle générale sur l'intérieur. En se recentrant sur l'expérimentation il met en avant le fait qu'au-delà de la posture endossée l'aspect humain est toujours présent :

[...] Comme la construction de la machine n'est pas une fonction de la machine, le mécanisme biologique, s'il est l'oubli de la finalité, n'en est pas pour autant l'élimination radicale. Voilà pourquoi, dans quelque perspective finaliste ou mécaniste que le biologiste se soit d'abord placé, les concepts utilisés primitivement pour l'analyse des fonctions, des tissus, organes ou appareils, étaient inconsciemment chargés d'un import pragmatique et technique proprement humain.¹⁹¹

Nous aimerions en conclusion élargir la réflexion à la création artistique, et plus particulièrement à notre domaine de préoccupation de l'art corporel et de l'art performance qui se sont offerts comme des domaines où le corps a été pris comme support expérimental. Le problème, à l'instar de la biologie, est qu'il n'est pas possible

¹⁹¹ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, *ibidem*, p. 26

de séparer le corps de son environnement autant intérieur qu'extérieur pour en faire un objet d'étude sans tomber dans le piège de la vacuité qui ne demande qu'à se remplir d'un autre modèle, et qui généralement, lorsqu'il ne dit pas son nom, n'en reste pas moins le modèle de départ venant à son tour fermer une boucle tautologique. Georges Canguilhem expliquait que le problème ne tenait pas à l'expérimentation mais à ce qu'il faut garder en perspective de ce qui reste de toute façon inclus dans l'expérimentation et qu'il y aura toujours une part difficile à cerner pour le domaine de la connaissance :

Le problème, dirions-nous, en biologie, n'est donc pas de constituer des concepts expérimentaux mais de constituer expérimentalement des concepts authentiquement biologiques.¹⁹²

C'est-à-dire, afin de tirer forme de cette proposition, qu'il est plus important de s'interroger et de construire des modes spécifiques expérimentaux tout en gardant conscience de la persistance de la fable biologique de départ qui constitue l'histoire du corps.

Pour continuer dans un parallèle entre biologie et création artistique, nous pourrions dire qu'il est plus aisé de prendre en considération les concepts de départ afin de trouver des modes de détournements à leur tour productifs d'autres modèles. Mais il semble impossible, voire dangereux, en matière corporelle, de gommer, voire d'occulter, les principes de départ sans retomber dans la fable initiale. De ce fait l'art performance s'annonce comme plus apte à relever ce déficit puisqu'il semble véritablement s'attacher à travailler sur les formes de représentation telles qu'elles se donnent à voir et d'aboutir, à partir de cette donne, vers d'autres modèles. Il s'agit d'une position différente face à la création d'un domaine de connaissance qui, si nous reprenons Georges Canguilhem sur les questions d'aspect de la connaissance (toujours dans un cadre biologique, mais qui peuvent se prêter à un élargissement à tous les domaines susceptibles de réfléchir à la circulation d'autres épistémologies) semble expliquer la contradiction incluse dans les modes mêmes de connaissance entre forme et universel humain :

Ainsi, à travers la relation de la connaissance à la vie humaine, se dévoile la relation universelle de la connaissance humaine à l'organisation vivante. La vie est formation de formes, la connaissance est analyse des matières informées. Il est normal qu'une analyse ne puisse jamais rendre compte d'une formation et qu'on et qu'on perde de vue l'originalité des formes quand y voit que des résultats dont on cherche à déterminer les composantes. Les formes de vie étant des totalités dont le sens réside dans leur tendance

¹⁹² *Ibidem*, p. 24

à se réaliser comme telles au cours de leur confrontation avec le milieu, elles peuvent être saisies dans une vision, jamais dans une division.¹⁹³

L'enjeu réside alors dans la recherche d'une réflexion attachée à un système de connaissance qui puisse se placer en dehors d'un système universel, ou qui autrement dit, ne se positionne ni en dehors de la vie, ni dans une recherche d'absolu qui n'aboutit qu'à la reconstruction d'un système à vertu universalisant. L'art-performance, en tant que domaine d'expérimentation sur le corps et donc aussi du domaine du vivant, semble à ce moment plus prometteur puisqu'il produit un domaine de connaissance expérimental qui s'attache aux formes, tout en cherchant ce qu'il peut y avoir de productif dans leur confrontation avec le milieu extérieur.

L'art corporel était pourtant parti du principe de corps comme fondamental et premier : nombre d'actions commençaient alors par une confrontation de ce dernier avec l'espace naturel ou urbain et finalement se plaçaient dans une optique de renversement de procédé. Ce n'était plus l'espace extérieur qui donnait sa place au corps mais le corps qui devait, en servant d'outil de mesure, venir transformer l'espace extérieur. Finalement on entrevoit ici l'aporie dessinée par Beatriz Preciado, à savoir de devoir transformer qui du corps ou de la réalité extérieure pour y retrouver une adéquation avec le sujet. Prendre le corps comme outil de mesure revenait de toutes les façons à en faire un modèle universel, et vouloir retrouver le principe fondamental hors de la forme ne pouvait qu'aboutir également à une impasse puisque l'espace psychique reste lui-même constitué de formes persistantes. Il y avait ici comme une position intenable comparable à ce qui a pu se passer dans l'espace social et politique préoccupé lui aussi par le corps. Alors qu'au début des années 1970, comme nous l'avions évoqué, la question de la différence sexuelle et du corps sont posées au travers du mouvement des femmes ou des différents groupes homosexuels tels que le M.L.F. ou le F.H.A.R., puis plus tard les G.L.H. (Groupes de Libération Homosexuelle) dans une volonté non assimilatrice et plutôt révolutionnaire, évoquant pour les homosexuels un droit à la différence, la deuxième moitié des années 1970 voit progressivement la stratégie de ces différents mouvements s'essouffler pour se diriger vers des positions plus pragmatiques et du coup plus enclines à l'assimilation. Alors que l'art corporel ne semble pas réussir à échapper à une forme d'universel culturel il semble que les groupes militants n'aient pas, pour leur compte, réussi à échapper à l'universel républicain français. Dans tous les cas pour

¹⁹³ *Ibidem*, p. 14

les groupes féministes ou pour ceux homosexuels le recentrage sur la question des droits va de pair avec l'effacement de la question du corps, ou bien plutôt, de l'assimilation de ce dernier dans le corps citoyen non moins sexué et genré. En règle générale, le corps perd de son potentiel politique pour se reporter sur la sphère politique. L'année 1979 voit la création du C.U.A.R.H. (Comité d'Urgence Anti-Répression Homosexuelle) avec à sa tête Jean-Paul Pouliquen. Cette dernière organisation se place dans une optique qui vient totalement rompre avec les discours antérieurs. L'objectif étant de rendre le discours sur l'homosexualité et ses différentes revendications contre les discriminations, audibles dans une adresse aux partis politiques de gauche. Le C.U.A.R.H. partait du principe que la position révolutionnaire et anti-républicaine du F.H.A.R. ou des G.L.H. n'avait pas permis d'avancées sociales suffisantes et qu'il était urgent de changer de stratégie afin d'obtenir notamment l'abrogation des lois discriminantes à l'encontre des homosexuels de l'ancien gouvernement de Vichy datant de 1942. Le glissement que l'on observe dans l'ancrage des luttes entre la première partie des années 1970 et la deuxième est révélateur d'une perte de potentiel politique du corps. Mais il a également pour conséquence une autocensure des communautés elles-mêmes, donnant ainsi l'image d'un système de contrôle maîtrisé par chacun et cherchant alors avant toute chose à se rendre acceptable et tolérable en matière de sexe et de genre afin d'obtenir ensuite les avancées sociales satisfaisantes garanties en retour par la république traitant chaque citoyen en égal :

Somewhat paradoxically, this new era of legal tolerance was also a time when French homosexuals began to censor more and more the representations they made of themselves, avoiding for example, associations with the less socially palatable element of early 70s homosexual movements. This new generation of French homosexuals sought to present itself as essentially the same as other French people; to move away from anti-republican notion of difference and toward ever greater social integration.¹⁹⁴

Il est alors assez aisé de remarquer comment le modèle républicain pousse d'abord à adapter des corps au système social (ce qui revient du coup à les décharger politiquement) pour ensuite les faire accéder à l'espace des droits du citoyen. Il est également à noter que cette normalisation du corps s'accompagne d'une normalisation

¹⁹⁴ Scott Gunther, *The Elastic Closet, A History of Homosexuality in France, 1942-present*, New-York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 65.

Paradoxalement en quelques sortes, cette nouvelle époque où la loi s'est montrée plus tolérante a également été un moment où les homosexuels français ont commencé à autocensurer leurs modes de représentation, excluant par exemple, les associations les moins socialement acceptables du début du mouvement homosexuel des années 1970. La nouvelle génération d'homosexuels français recherchait à se présenter elle-même essentiellement comme n'importe quel autre français et à s'éloigner des positions antirépublicaines du différentialisme en visant une meilleure intégration sociale (traduit par moi).

de la sexualité et du genre et qu'elle cache mal le modèle formel obligatoire derrière l'universalisme républicain. En d'autres mots, la baisse en puissance du radicalisme politique des années 1970 s'accompagne d'une volonté de plus grande intégration et d'une perte de puissance politique du corps pour se recentrer derrière les droits civiques, impliquant une forme de fixité du genre et l'avortement de toute question qui aurait pu naître à ce moment sur le sujet. Jean-Paul Pouliquen, à l'époque porte parole du C.U.A.R.H. et interviewé par Scott Gunther, explique ses positions et ce qu'impliquait d'être pris au sérieux et reçu par le ministre :

- *Homosexuals and their groups were not recognized by anyone, including the political parties on the left... I figured that in order to finally be recognized a little bit, ... we had to make the homosexual movement acceptable to the parties and unions... When we had the first meeting with the ministers, I wore a suit, and those who had pink hair with feathers in it, well, I told them that they couldn't come to the meeting... And I don't regret acting like that now twenty years later. I said we are there to work, no to act like idiots.*¹⁹⁵

On comprend mieux ici le début d'une politique assimilatrice qui sera d'abord prise en charge par les individus eux-mêmes et qui va concerner en premier lieu une assimilation de genre. On est d'ailleurs à cet endroit, par rapport au corps, dans un parti-pris de modification et de normalisation de ce dernier pour le faire correspondre au corps citoyen pouvant cacher un modèle de genre normatif et non moins spécifique.

Les questions corporelles liées au genre prennent donc dans les années 1980 une importance particulière, caractérisées le plus souvent par leur côté problématique ou par leur absence... Nous essayerons de mettre en relief dans cette deuxième partie le traitement qui leur sera réservé dans l'art-performance.

¹⁹⁵ Jean-Paul Pouliquen, interview personnelle réalisée par Scott Gunther, in Scott Gunther, *The Elastic Closet*, *ibidem*, p. 57

Les homosexuels et leurs associations représentatives n'étaient reconnus par personne et pas plus par les partis politiques de gauche... J'ai pensé que pour gagner un peu en reconnaissance... nous devions rendre le mouvement homosexuel acceptable pour les partis politiques et pour l'union de gauche. Quand nous avons eu le premier rendez-vous avec les ministres, j'ai mis un costume, et ceux qui portaient des cheveux roses avec des plumes dedans, et bien, je leur ai dit qu'ils ne pouvaient pas venir à la réunion... Et je ne regrette pas avoir agi ainsi vingt ans plus tard. J'ai dit que nous étions là pour travailler et non pour se comporter comme des idiots (traduit par moi).

C LES ANNÉES 1980

Concernant l'actualité et les changements politiques, les années 1980 semblent se présenter en France comme un bloc. Elles marquent sans conteste, et ce même si l'alternance gauche-droite a caractérisé les différents gouvernements en place, les années de septennats du parti socialiste amené au pouvoir présidentiel pour la première fois par la figure de François Mitterrand. Mais le début de la décennie révèle un autre phénomène, mis au jour par une politique de gauche se voulant au départ largement interventionniste ; montrant à la fois l'envergure et les limites de l'action politique dans ses adaptations à l'économie du pays, elle en expose son importance et son caractère inéluctable en retour. Quelques exemples peuvent suffirent à illustrer ces propos puisés dans la liste des cent-dix propositions faites par le parti socialiste constituant la base du programme politique de François Mitterrand. Une des plus emblématiques du chapitre sur l'emploi reste la vingt-et-unième sur la nationalisation de plusieurs groupes de l'industrie et de la finance. Cette mesure, marquant la volonté du parti de gauche de renforcer l'action de la politique sur l'économie en rendant des milliers d'emplois au secteur public et en s'assurant la gouvernance des positions stratégiques financières, fait figure de proposition incongrue au regard de la situation économique et politique

internationale. Trois des grandes puissances économiques voisines de la France, le Royaume-Uni et Margaret Thatcher, les États-Unis et Ronald Reagan et l'Allemagne avec le Chancelier Kohl adoptent à la même période des directions économiques inverses. La différence de position est idéologique, se présentant pour le gouvernement français comme un moyen de corriger les velléités libérales de la droite et de redonner espoir sur une possible reprise du pouvoir politique et donc de l'État sur l'économie ; elle est pour une Margaret Thatcher au Royaume-Uni, par les différentes politiques de privatisations, la croyance en une économie libre et concurrentielle, facteur de richesse puisque libérée du poids de l'État. Au-delà de l'échec de la position française et des différents plans de rigueur qui viennent corriger les engagements de départ du premier gouvernement dirigé par Pierre Mauroy, il pourrait apparaître plus intéressant de se demander pourquoi une telle politique de nationalisation a pu voir le jour en France. Dans un contexte de guerre froide non encore achevée et donc d'affrontement idéologique des blocs, mais aussi dans un contexte de désillusion et de méfiance face aux idéologies (celles-là mêmes qui circulent à l'Est) la seule croyance en une reprise de pouvoir du politique sur l'économie à cette époque pourrait presque nous apparaître maintenant comme un geste humaniste et quasi romantique. D'ailleurs y croyait-on véritablement ? Aux vues des dispositions prises par le premier ministre du premier gouvernement de gauche qui avait prévu la possibilité d'échec des mesures avant même leur application la question reste ouverte :

L'utopie a elle aussi, fort peu de part à l'œuvre du gouvernement législative du gouvernement Mauroy, si l'on omet le projet sur lequel il échouera : l'unification du système scolaire. Telle est, en effet, l'originalité de M. Mauroy : le chef de chantier de la gauche victorieuse, qui se réclame d'une 'autre logique' que celle des vaincus, est, aussi, l'homme de la rigueur, qu'il prévoit dès 1981 dans l'hypothèse où la relance 'par la consommation populaire' échouerait.¹⁹⁶

A en croire François Cusset, l'état d'esprit général et l'atmosphère du moment ont compté parmi les ingrédients décisifs qui ont permis la victoire de la gauche au début des années 1980. Outre le fait qu'elle n'avait encore jamais accédé à la gouvernance de toute l'histoire de la cinquième République, contrairement au Royaume-Unis et aux États-Unis, son accession répond à un besoin qui tient plus de l'espoir écorné suscité un peu plus de dix ans après les événements de Mai 1968, qu'à une croyance véritable au

¹⁹⁶Patrick Jarreau, « Variations sur l'acte de gouverner autrement, pragmatiquement, contradictoirement », *Le Monde, dossiers et documents, Bilan du septennat, l'alternance dans l'alternance*, N°spécial, 1988, p. 55

contenu du programme proposé. C'est également la promesse de voir un aboutissement des revendications post-soixante-huitardes dans l'action politique gouvernementale :

Il y a dissémination des enthousiasmes collectifs, contagion des espoirs les plus fous par le seul effet de l'ambiance. Ne rêve-t-on pas alors à 'la semaine de 20 heures en l'an 2000', à une revanche contre tous les privilèges, à un régime digne du Chili de Salvatore Allende mais qu'aucun ennemi ne viendrait faucher dans son élan ?¹⁹⁷

L'État si malmené pendant et après les événements de 1968 peut alors redevenir l'organe qui devra repenser le collectif, la gestion des inégalités, et reprendre à son compte dans une politique cette fois macroscopique bon nombre des leçons et des revendications des mouvements de protestations antérieurs. Les années 1970 ont plutôt permis en matière sociale un développement des contre-cultures au travers des groupes gauchistes ou des mouvements minoritaires à l'intérieur même de la minorité tels que celui du M.L.F. ou du F.H.A.R.. Il s'agit bien alors de l'intégration de ces contre-cultures, dans le passage du micro au macro, en matière de redéfinition des nouvelles politiques culturelles incarnées par la figure omniprésente de Jack Lang qui prend la direction du Ministère de la Culture en 1981 dans le premier gouvernement socialiste.

Le budget est largement augmenté afin de permettre au Ministère de jouer le rôle d'une véritable administration qui puisse donner priorité à la création artistique. Mais ce qui change véritablement tient dans ce que l'on va maintenant entendre dans la notion même de culture et d'art. Il s'agit en fait d'un double mouvement. Tout d'abord considérer que la culture est partout, à tous les secteurs de la société, et qu'elle investit toutes les motivations et les activités :

Le Ministère va désormais fonctionner sur une mystique : toutes les activités humaines ont une dimension culturelle. La culture n'est pas le décor de la vie mais la vie elle-même. Aussi, après avoir vu Lang annexer le rock, l'artisanat, la mode et la cuisine, les mauvaises langues [...] assurent-elles que le bonheur est en passe de devenir une catégorie de l'action gouvernementale.¹⁹⁸

Cette volonté de considérer la culture comme pouvant finalement s'infiltrer dans toutes les productions a tendance à déplacer l'opposition culture/contre-culture vers une autre hiérarchie opposant cette fois culture et sous-culture. Elle aura également comme effet dans le domaine artistique une plus grande considération pour ce que l'on nome à cette

¹⁹⁷ François Cusset, *La décennie, le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006, p. 61

¹⁹⁸ Frédéric Edelman et Emmanuel de Roux, « La culture sur le mode du sacré », *Le Monde, ibidem*, p. 124

même période les arts mineurs. Face aux « grandes œuvres de l'humanité » si chers à André Malraux on oppose une création qui peut passer par tous les endroits de la société concernant des arts non officiels et des pratiques artistiques naissantes non encore inscrites dans un circuit institutionnel comme pour les arts de la rue par exemple. Dans un deuxième mouvement il s'agit de relier culture et économie tout en asseyant *une création impulsée par l'État, seul capable, disait-on, d'éviter qu'elle ne bascule dans le mercantilisme*¹⁹⁹. Retirer l'art aux marchands donc tout en intégrant les contre-cultures. Mais peut-on toujours parler de contre-cultures lorsque ces dernières formes artistiques sont intégrées à une politique culturelle ?

Le problème se pose particulièrement lorsque l'on considère l'art-performance. Tout d'abord dans sa nature même, si dure à définir, la performance se situe à la frontière de plusieurs catégories de l'art comme le théâtre, la danse ou l'art plastique. Elle ne bénéficiait pas de lieux institutionnels comme à la fin des années 1970 parce qu'exclue jusqu'à présent du découpage classique des arts, mais également compliquée à rentabiliser puisque ne se répétant jamais dans le cadre d'une programmation tous les soirs devant un public différent. D'ailleurs les diverses performances et actions que nous avons mises en avant se pratiquaient le plus souvent dans la rue ou dans des galeries privées. Elles gardaient également jusqu'à présent un caractère politique important pour une partie dû à la non-institutionnalisation de la pratique. Même si le ministère affichait une volonté d'impulser des directions plutôt que d'endosser le rôle d'administrateur des arts, la question du caractère politique et subversif des pratiques dites mineures se pose dans les années 1980. Robert Abirached, à la même période chargé de la D.M.D.T.S. (Direction de la Musique de la Danse du Théâtre et des Spectacles vivants), résume le problème de la sorte :

*L'État gardien de l'ordre par définition et par métier, est invité, dès le moment où il s'intéresse aux arts, à favoriser l'expression du désordre qu'ils fomentent et à prêter la main à l'installation d'un contre-pouvoir à l'intérieur du sien.*²⁰⁰

Il s'agit en fait d'une vision idéale ou l'État travaillerait lui-même à organiser et à garantir un espace propice à la circulation de contre-pouvoirs, tout en étant à la fois juge et partie. Du coup le Ministère prend une fonction de protectorat à l'adresse de tous les artistes. Il tente de se situer au plus près des changements sociaux et des variations

¹⁹⁹ *Ibidem*

²⁰⁰ Robert Abirached, *Le théâtre et le Prince*, Paris, Plon, 1992, p. 200

qu'ils suscitent dans les pratiques artistiques. Mais pour suivre la réflexion de Robert Abirached sur le constat des années Lang, la capacité du Ministère à vouloir intégrer les nouvelles formes de nouveauté semble mal maîtriser un type de culture *qui tend de plus en plus à envahir l'espace social : tournée vers la consommation des images, des événements et des performances, dominée par la recherche du profit, elle diffuse à travers la vie quotidienne une prêt-à-penser qui est aussi un prêt-à-jeter, constituer par le mouvement incessant d'une noria de simulacres instantanés.*²⁰¹ Cette dernière conception de la culture marque la séparation entre culture et sous-culture, mais elle concerne principalement le statut problématique de l'image qui se développe à la même époque. Car les années 1980 se caractérisent également par un développement sans précédent des médias et des modes de communication qui vont démultiplier la circulation des images. Autant les artistes du début des années 1970 avaient gardé cette méfiance sur la forme et les images socialement discriminées, autant l'idéologie révolutionnaire, marxiste et matérialiste portaient encore sur le corps une croyance en quelque chose porteur de vérité. C'est ainsi que l'on retrouve dans l'art corporel et l'art-action le fondamental du corps de Michel Journiac. Mais très vite il ne s'agit plus simplement de déconstruire l'image mais de constater qu'elle ne cache rien, qu'elle n'a pas d'envers, pas même l'inversion de la vie comme le disait Guy Debord dans *La société du spectacle*. Du coup, le caractère problématique de l'image met à mal le lien entre art et politique. Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*, en revenant sur le film de Guy Debord, décrit ce caractère problématique de l'image et le lien rendu difficile avec l'engagement politique :

Toutes ces images étaient équivalentes, elles disaient pareillement la même réalité intolérable : celle de notre vie séparée de nous-mêmes, transformée par la machine spectaculaire en images mortes, en face de nous, contre nous. Ainsi il semblait impossible de conférer à quelque image que ce soit le pouvoir de montrer l'intolérable et de nous amener à lutter contre lui. La seule chose à faire semblait être d'opposer à la passivité de l'image, à sa vie aliénée, l'action vivante. Mais pour cela ne fallait-il pas supprimer les images, plonger l'écran dans le noir afin d'appeler à l'action, seule capable de s'opposer au mensonge du spectacle ? Or Guy Debord n'installait pas le noir sur l'écran.²⁰²

Il explique que toute critique de l'image qui passe par des images ou une représentation devient elle-même équivalente et ne peut que plonger le spectateur dans la même passivité et finalement reproduit l'objet de la dénonciation de départ. Les images

²⁰¹ *Ibidem*, p. 32

²⁰² Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 96

critiques ainsi produites ne peuvent donc que se noyer dans la masse du flot incessant et reprendre un statut d'équivalence. La crise qui atteint l'engagement politique des artistes a pour origine plusieurs facteurs dont celui de ne plus permettre aux artistes de relier l'art à la vie par le truchement de l'image devenue clairement, pour reprendre les mots de Jacques Rancière, intolérable. Il ajoute que la production des artistes critiques créait des dissociations de sens, de monde visible. Puis plus loin, *que l'écart entre les fins de l'art critique et ses formes réelles d'efficacité a été tenable tant que le système de compréhension du monde et les formes de mobilisation politique qu'il était sensé favoriser étaient assez puissant par eux-mêmes pour le soutenir. Il se présente à nu depuis que ce système a perdu son évidence et ces formes leur puissance*²⁰³. Finalement, l'alternative de la rupture à la fin des années 1960 permettait des formes politiques claires dessinant un autre monde sensible commun, mais au moment de l'affaiblissement des idéologies et du déclin d'une vision de la répartition du monde en classes, les artistes n'ont plus sus à qui s'adresser. L'arrivée de la gauche au pouvoir, dans sa volonté de prise en charge des pratiques dites mineures et dans une volonté au départ de reprise d'une partie de l'idéologie de Mai 68, transforme un dissensus sensible en un consensus pragmatique de plus en plus tourné vers une réalité économique qui semble très vite incontournable. On reconnaît ce passage de l'idéologie adaptée à l'économie dans les différents discours de Jack Lang :

Jack Lang va ainsi profiter d'une réunion de l'UNESCO à Mexico, en juillet 1982, pour lancer un appel à une croisade mondiale contre l'impérialisme intellectuelo-financier des États-Unis, qu'il ne nomme d'ailleurs pas. 'La lutte des classes nationale et internationale affecte l'art et même la culture', lance-t-il. 'Economie et culture, même combat'. Quelques mois plus tard, il reprendra les derniers termes de sa déclaration, mais dans un tout autre sens. [...] Jack Lang explique aux intellectuels de tous les pays, réunis à la Sorbonne le 15 février 1983, que la culture doit désormais être considérée comme une composante essentielle de l'économie de demain. Culture et entreprise, même combat.²⁰⁴

La fin des idéologies, le recentrage sur le consensus économique, le flux des images et donc aussi des objets entrant dans ce même consensus, créent *un mécanisme qui tourne sur lui-même et qui joue de l'indécidabilité de son dispositif*²⁰⁵. La politique culturelle de la gauche joue d'un état de fait déjà présent à la fin des années 1970. Désengagement politique des artistes, institutionnalisation de l'art, statuts devenus problématiques des idéologies révolutionnaires, et volonté de l'art de se positionner ailleurs que dans une

²⁰³ *Ibidem*, p. 75

²⁰⁴ Frédéric Edelman et Emmanuel de Roux, « La culture sur le mode du sacré », *op. cit.*

²⁰⁵ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 76

matérialité stricte ou dans une représentation de l'image ou de l'objet, étaient déjà le constat d'un monde de l'art en crise à la fin de la décennie précédente :

En 1980, on constate la démobilisation de ce même milieu artistique ; il ne se veut plus aussi combatif. Or, c'est aussi que depuis dix ans, des structures ont été mises en place propres à récupérer et à institutionnaliser la fronde des arts.[...] Il faut dire que les idéologies ont tout fait pour limiter leur horizon. On a assez répété qu'il n'y avait dans un tableau qu'un morceau de toile clouée [...]. Il est peu de démarches aujourd'hui qui ne soient pas rongée par ce néo-marxisme larvaire, cette impossibilité à percer l'œuvre d'art comme autre chose qu'un objet matériel et social.²⁰⁶

D'autant plus que les idéologies en cette fin des années 1970 et début des années 1980 semblent être particulièrement mis à mal par un nouveau groupe de philosophes autoproclamés « nouveaux », allant dans le sens de la rupture. Deux exemples emblématiques sur la fin de la décennie peuvent venir illustrer les points de vue en matière culturelle de ce « nouveau » groupe de penseurs. On peut citer deux ouvrages, en l'année 1987, celui de Bernard-Henri Lévy, *Éloge des intellectuels*, et celui d'Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*. Outre le fait qu'ils tentent de répondre aux interrogations portées sur le devenir de la culture, ils illustrent chacun une volonté de retrouver dans cette dernière « en péril » une sorte d'unité perdue en retraçant la ligne de séparation dans la profusion et la débauche consummatrice qui aurait tendance à mettre sur le même plan Coluche Renaud et Jean-Sébastien Bach :

Lévy et Finkielkraut ont su la retracer [à propos de la genèse du malaise de la culture]. Cette religion du consensus, qui désamorce tout débat, efface toute les lignes de démarcations. Ce que Lévy très plaisamment, figure sous l'allégorie du 'Sartron' le mixte monstrueux de Sartre et d'Aron... La confusion d'une éthique minimale (celle qui peut de temps en temps, susciter un terrain d'entente) avec les impératifs maximaux de la pensée qui supposent l'affrontement, la discussion...²⁰⁷

On retrouve ici les remarques de Jacques Rancière sur le consensus qui efface les différences de perceptions sensibles qui permettent l'engagement politique dans l'art. Pourtant, si le constat peut être identique, et même si les philosophes proposent une ligne de démarcation souple, puisque comme le remarque Bernard-Henri Lévy, *nous ne pouvons revenir à notre conception ancienne du Vrai, du Juste ou du Bien*²⁰⁸, la solution envisagée en face semble être assez proche du remplacement d'un consensus par un

²⁰⁶ Catherine Millet, « L'avant-garde : ...Un pour tous. », *Art press*, N°40, septembre 1980, p. 12

²⁰⁷ Guy Scarpetta, « Conversation à propos de Bernard-Henri Lévy et d'Alain Finkielkraut », *Art press*, N°114, mai 1987, p. 51

²⁰⁸ Bernard-Henri Lévy, « L'obligé du monde », *Art press*, N°114, mai 1987, p. 51

autre plus réduit autour d'une culture dominante, voire universaliste ; une sorte de consensus sous forme de débat entre personnes cultivées :

[A propos de la pensée de Finkielkraut] Il a un modèle pour professer cet humanisme élitiste et cet impérialisme de l'écriture (contre ce qu'il voit comme l'infériorité intrinsèque de l'image) : le modèle français de la « civilisation » universelle, territoire imaginaire clairsemé et bien fréquenté qu'arpentent aussi Goethe ou Léonard de Vinci, et où se cultivent les affinités électives de la grande culture.²⁰⁹

Au-delà du ton polémique de François Cusset, il est intéressant de remarquer que les *Nouveaux Philosophes* ont construit leur pensée dans un contexte particulier et dont ils ont fait un outil essentiel : une dénonciation de toutes les idéologies en s'appuyant particulièrement sur les atrocités du communisme historique dont on apprend l'existence à travers l'œuvre de d'Alexandre Soljenitsyne par exemple. En comparant le nazisme, le fascisme et le communisme comme des systèmes équivalents et en défendant une culture qui ne confonde pas Jean Sébastien Bach et Coluche, les nouveaux philosophes se retranchent derrière la défense des idées des Lumières, posant le débat dans une unité historique précise mais « dite » universelle, sans pour autant voir que l'universalité représente déjà elle-même une idéologie et la défense d'un système particulier.

On est ici assez proche du constat fait par Catherine Millet dans le même article cité un peu plus haut sur l'état des avant-gardes à la fin des années 1970 lorsqu'elle dénonce *les années 30 à la mode*, Elle explique que *le début des années 80 se caractérise par un net dégoût pour ce qui s'est passé dix ans auparavant. On s'est lassé des avant-gardes dogmatiques et intolérantes. [...] Surtout pour être bien sûr de ne plus se faire prendre dans l'idéologie progressiste que véhiculaient ces avant-gardes, on fait machine arrière, ce qui n'est pas forcément mieux*²¹⁰.

Le monde de l'art rencontre donc en cette fin des années 1970 plusieurs difficultés spécifiques. On constate un développement des médias à la base d'une prolifération des images qui va porter le discrédit sur les objets et leur représentation. L'impression de vivre dans un monde d'équivalence sans vérité était renforcé par l'absence de contreparties idéologiques, ou plutôt par le développement d'un consensus idéologique qui affaiblit l'engagement politique. Et pour suite logique, le renforcement de la prise en

²⁰⁹ François Cusset, *La décennie, le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006, p.134

²¹⁰ Catherine Millet, *op. cit.*, p. 12

charge d'un État donnant une valeur positive aux esthétiques émergentes mais les neutralisant en retour ; ce que Jacques Rancière encore une fois met en évidence dans *Le spectateur émancipé* dans un chapitre sur les paradoxes de l'art politique suite à une réflexion sur la difficulté à déterminer l'émergence de nouveaux monde sensibles :

C'est cette indétermination qu'ont voulu outrepasser les grandes métapolitiques qui ont assigné à l'art une tâche de transformation radicale des formes de l'expérience sensible. Elles ont voulu fixer le rapport entre le travail de la production artistique du cela et le travail de la création politique des nous, au prix d'en faire un seul et même processus de transformation des formes de la vie, au prix que l'art s'y donne à lui-même la tâche de se supprimer dans la réalisation de sa promesse historique.²¹¹

Cette définition peut aisément correspondre à l'art institutionnel, et la mission que se donne le Ministère de la Culture est plus souple, mais la neutralisation de l'engagement politique des artistes et leur peur de l'institutionnalisation de l'art, en ce début de décennie qui pose sur l'État une valeur positive, tient de cette mécanique dangereuse.

Après avoir posé ce contexte général et pour revenir à l'endroit plus spécifique de notre problématique, on s'aperçoit que le monde des artistes de la performance va être particulièrement affecté par ce nouvel état des choses. Porté sur le corps et sur l'image du corps, la nouvelle donne aura tendance à amener les artistes vers des zones du corporel moins matérielles et d'autant moins dans la représentation directe de ce qui n'est plus facteur de vérité, à l'image de Julien Blaine par exemple et de tout le mouvement de la performance vocale. On observe également un recentrage, à l'adresse de la sous-culture, afin de dénoncer une équivalence généralisée des produits qu'Arnaud Labelle-Rojoux qualifie *d'Idiotie dans l'art-performance*, sans pour autant lui enlever son caractère politique :

L'époque, celle des années quatre-vingts, impeccablement lisse pour ce qui est de l'art, avait moins besoin de pince sans rire que de farce-attrapeurs de mauvais goût, tireurs de langue et de sonnettes...²¹²

Autre souci et particulièrement destructeur pour l'art-performance : la difficulté de l'engagement politique dans un art qui en a pourtant fait un des critères de sa propre définition. Encore une fois, Arnaud Labelle Rojoux pointe la responsabilité de

²¹¹ Jacques Rancière, op. cit., p. 23

²¹² Arnaud Labelle Rojoux, « Performance attitude, regard sur l'art-performance européen de 1966 aux années quatre-vingt », *Hors-limites* [catalogue de l'exposition *Hors-limites, l'art et la vie 1952-1994*, présentée au Centre Georges Pompidou du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 226

l'institutionnalisation des arts pour les structures qui accueillait les performeurs en expliquant que l'histoire de ces lieux tourne court, *absorbés ou rendus caduc par les structures officielles mises en place à partir de 1981 par le ministère de la culture dans le cadre de sa politique de décentralisation. Les 'squats' et autres locaux industriels désaffectés et investis par des artistes et groupes d'artistes n'ont pas généré en France de véritable culture alternative*²¹³.

L'engagement politique, l'absorption des contre-pouvoirs dans une politique globale, restent donc problématiques pour la performance mais également pour les autres formes d'engagement autour du corps : le féminisme ou encore les mouvements réfléchissant sur les sexualités minoritaires. De la même façon que le Ministère de la Culture augmente son influence et ses moyens sur le monde des arts, un autre ministère se crée, celui des Droits des femmes. Dès le début des années 1970 le mouvement *Choisir* créé par Gisèle Halimi et Simone de Beauvoir se plaçait déjà sur un terrain légèrement différent du M.L.F.. Plus pragmatique, se plaçant dans un combat bien défini au départ en faveur de la lutte pour la dépénalisation de l'avortement, il se présente parmi différents mouvements tels le M.L.A.C. (Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et de la Contraception) comme plus lisible politiquement car posant leurs revendications dans un cadre juridique. Leur composition pouvait d'ailleurs apparaître ainsi composée d'organisations d'influences macro-politiques ; le M.L.A.C. pour l'exemple comprenait des représentants du parti socialiste ou de syndicats. C'est ainsi que le mouvement *Choisir* peut se prononcer en faveur de l'élection de François Mitterrand et entendre avoir une place dans le débat politique :

En choisissant pour Président François Mitterrand, après le débat du Palais des congrès, les militantes de 'CHOISIR' ne souhaitent pas seulement un changement politique, mais un changement de politique, ce changement de priorités qu'elles continuent d'espérer. La victoire, pour le féminisme, n'est pas de contraindre le pouvoir à avoir un discours sur la condition des femmes, mais de le contraindre à avoir une action.²¹⁴

Contraindre le gouvernement à avoir une action politique revient à espérer de sa part des engagements en termes de loi ou du moins à exploiter un terrain d'entente commun qui sous-entend une certaine dose de réformisme. C'est un peu ce qu'entend une militante

²¹³ Arnaud Labelle-Rojoux, « L'ère des substituts ou de l'idiotie face au spectaculaire généralisé », *Art action 1958-1998* [mémoires du colloque organisé à Québec sur le thème de l'art action du 20 au 25 octobre 1998], Québec, Éditions Intervention, 2001, p. 403

²¹⁴ Danièle West, « (En) être ou ne pas (en) être », *Choisir, la cause des femmes*, N° 56, janvier et février 1982, p. 5

du M.L.A.C., lors d'une rencontre retranscrite avec le F.H.A.R. en 1973, soulignant que *toute lutte ne peut éviter de s'appuyer sur un objectif réformiste et que l'avortement libre et gratuit est un tangible gratin sur lequel se bâfrent tous ces messieurs les députés (PS en tête et PC) aux inquiétudes électoraliste*²¹⁵. Ce qui reste tangible dans une possible discussion avec le gouvernement reste du domaine de la législation dans un souci de réforme des contingences sociales liées à la sexualité sur un modèle global passant du coup d'une micro-politique des sexualités à une macro-politique de la sexualité. On est alors assez loin des positions du F.H.A.R. reprises par les comités et la revue *Sexpol* à partir de 1975 et qui disparaît en silence avec l'arrivée de la gauche au pouvoir :

Enfin venons-en au SEXPOL. Nous y invitons à venir discuter avec nous tous les opprimés sexuels, sans distinction d'âge et de sexe. Nous invitons particulièrement à y participer, tous les groupes de libération de la femme [...] en un mot tous ceux qui sont sincèrement partisans de la Révolution Sexuelle au sein de la Révolution Sociale.²¹⁶

Les luttes s'orientent donc *a priori* vers une gestion des besoins avec en tête de liste, après l'avortement gagné en 1975 et confirmé en 1979, une dépénalisation de l'homosexualité, la lutte contre les violences faites aux femmes, l'égalité des droits et la représentation des femmes dans les partis politiques et ce notamment au parti socialiste. L'image du féminisme passe par le Ministère des droits des femmes souffrant ainsi, à l'image du monde des arts, d'institutionnalisation. Cependant à partir de la deuxième moitié des années 1980, l'opinion publique semble de plus en plus encline à mal juger les actions féministes. On y entend plus qu'un engagement passé de mode, une incompréhension qui amène même à un ressentiment global plutôt antiféministe :

En d'autres termes, de nos jours comme dans l'antiquité, quand l'État va mal, c'est la faute des femmes. Les mouvements féministes constituent un 'fascisme larvé' parce qu'ils 'prêchent la castration', selon Bernard-Henri Lévy. Le goulag n'est rien d'autre que la victoire du principe maternelle. La preuve ? 'Mein Kampf est un hymne à la mère' (même si Hitler était un homme) [...] la seule chose nouvelle sous le soleil est la philosophie qui pond, en 1979, Le testament de Dieu.²¹⁷

Cette citation, que l'on peut *a priori* attribuer à Nancy Huston, revient sur le livre de Bernard Henri Levy, *Le Testament de Dieu*, faisant ainsi le lien entre un malaise quasi généralisé dû à la mauvaise image des idéologies taxées de fascisme rampant et la perte

²¹⁵ Joëlle, *l'antinorm, journal révolutionnaire et sexuel*, [rubrique M.L.A.C.], N° 5, novembre à décembre 1973, p. 13

²¹⁶ Guy Maes, *l'antinorm, journal révolutionnaire et sexuel* [éditorial], *ibidem*, p. 2

²¹⁷ N.H., « Philosophie ancienne », *Histoire d'elles*, N°13, juin 1979, p. 3

de puissance du mouvement féministe à la fin de la décennie. Ce contexte traduit en fait dans les années 1980 une difficulté à imaginer un monde commun de rupture et alternatif. Ce que Bernard-Henri Lévy traduit par un État en péril ou une crise de la culture. On comprend ici la défense des idées républicaines contre celles taxées de responsables de tous les maux de la société, pour reprendre l'analyse de Jacques Rancière dans *La haine de la démocratie*²¹⁸, la démocratie et ses idées justement trop diverses, trop infantiles, ayant de fortes propensions au fascisme. Il explique d'ailleurs le fonctionnement de cette forme de retour à l'ordre dans une société qui se veut progressiste, le tout, dans un contexte de globalisation économique qui constitue la particularité des années 1980 :

Le contexte de la globalisation économique impose cette image d'un monde homogène où le problème pour chaque collectivité nationale est de s'adapter à une donnée sur laquelle elle n'a pas de prise, d'y adapter son marché du travail et ses formes de protection sociales. Dans ce contexte, l'évidence de la lutte contre la domination capitaliste mondiale qui soutenait les formes de l'art critique ou de la contestation artistique s'évanouit. Les formes de lutte contre la nécessité marchande sont de plus en plus identifiées à des réactions de groupes défendant leurs privilèges archaïques contre la nécessité progressiste.²¹⁹

Peut être ici peut se refermer la boucle descriptive du contexte global des années 1980. Des arts au féminisme on comprend l'importance de l'intégration et de la gestion par l'État des contre-pouvoirs. Le gommage des particularités comme expliqué par Jacques Rancière l'analyse de ce qui porte atteinte au bon fonctionnement positiviste et progressiste fait taire bon nombre de luttes ou les déplace sur le terrain du Droit et du consensus.

Mais pour conclure dans ce panorama, il nous faut évoquer ce qui cache assez mal un autre phénomène, contre lequel d'ailleurs se forment les idées conservatrices et qui est celui d'une société éclatée en nouvelles identités naissantes et répondant assez mal au concept républicain et très français hérité du siècle des Lumières, revendiqué justement par les nouveaux philosophes. Cette question est prise en compte assez rapidement dans le monde de l'art et on en retrouve une trace par exemple dans un dossier publié par *Art press international* sur les minorités culturelles dans l'art en 1979. Un article de Ben Vautier, artiste largement associé au mouvement *fluxus* mais partie-prenante également

²¹⁸ Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, 112 pages

²¹⁹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *ibidem*, pp. 25-26

de l'art corporel en son temps, dresse un état des lieux de l'importance de la question dans la création :

Dans les dix prochaines années les artistes ne sont battront pas pour entrer dans une histoire de l'art unidirectionnelle où Duchamp bat Matisse et Matisse Kandinsky, mais une histoire de l'art multidirectionnelle. La créativité de l'artiste coïncidera à la fois avec la conscience de son identité et la recherche de sa personnalité enrichie d'une autre culture. Pour donner un exemple, un étudiant noir n'imposera pas une personnalité occidentale mais une personnalité nouvelle créée à partir de sa négritude, de son ethnité.²²⁰

Il poursuit sa réflexion sur l'articulation des paramètres d'oppression culturelle, de langue, de classe et de sexe en expliquant qu'aucune lutte n'a la priorité sur l'autre. Même si l'on parle plutôt maintenant d'histoire universelle (ou non) de l'art plutôt que d'histoire unidirectionnelle ou pluri-directionnelle, le décor est posé et c'est bien à cet endroit que se cristallisent les incompréhensions et polémiques, entraînant des positions la plupart du temps binaires, balançant entre différence et communautarisme, Nation ou régionalisme, culture et sous-culture et pour revenir sur notre thème : homme et femme. Les processus conservateurs empêchent souvent de s'interroger sur les modes opératoires qui constituent l'identité, amenant la plupart du temps à reléguer le débat dans des visions du « tout ou rien », (*En être ou ne pas (en) être*²²¹, comme écrivait Danièle West dans la revue *Choisir*.

Comment cette nouvelle donne va-t-elle se traduire dans le domaine des performances artistiques ? Comment vont évoluer les liens déjà délicats auparavant entre l'art et le féminisme ? Et surtout, comment vont se caractériser, dans cet environnement assez réfractaire aux différentialismes, les questions de déconstruction des sexualités, à l'heure où le débat se centre autour de la construction et de la contribution généralisée à la constitution d'un monde sensible commun et où l'on porte sur l'art des vertus pédagogiques ?

²²⁰ Ben Vautier, « Demain l'ethnisme », *Art press international*, N°26, mars 1979, p. 3

²²¹ *Op. cit.*

C.1 La représentation problématique du corps

Le corps est bien souvent l'enjeu des doutes qui animent la nouvelle décennie, autant dans sa présence que dans son absence. Si l'on avait bien compris dans les années 1970 qu'une image était presque toujours et en premier lieu une construction culturelle, on pensait encore trouver dans le matériau brut qu'est le corps un principe interne qui pouvait contrecarrer l'image frauduleuse et frelatée, toujours susceptible de fournir une réalité fautive. Dans une hyper-structure où les images foisonnent et circulent de plus en plus avec le développement des médias, la recherche du principe interne au corps décrypté sous forme de constat (comme nous avons pu le voir avec Michel Journiac ou Gina Pane) confère aux artistes un statut de personnes éclairées, capables de constituer des constats non mensongers, propres à faire parler les corps et à proposer en tout cas une version alternative aux images véhiculées par la masse média. Les années 1980 amènent une compréhension de la réalité différente et entraînent un changement dans la pratique artistique. En rapportant les propos d'Anne Ferrer, Robert Fleck l'explique dans son article publié dans le catalogue de l'exposition *Hors-limites* du Centre Georges Pompidou en 1994 :

En revanche, la troisième caractéristique vient essentiellement de la jeune génération d'artistes, qui n'a pas connu directement les performances de la fin des années soixante-dix et qui a hérité d'une nouvelle relation à la réalité, tirée de l'art postmoderne et « simulationniste » des années quatre-vingt. Anne Ferrer rapporte une anecdote qui illustre bien le fossé entre les jeunes artistes et les premiers héros du body art : « *Je me suis risquée en 1988, à questionner Vito Acconci sur la photo où il se brûle les poils du poitrail. Ce document très pictural est tellement esthétisant qu'il a l'air faux : il ne peut être qu'une belle mise en scène, une image. Il m'a hurlé en retour qu'une telle question ne serait jamais venue à l'esprit des étudiants des années 1965-1970, époque où on ne faisait pas semblant, puisque ce qui comptait était la performance, le process et non pas les traces qu'on en laisse* »²²²

Robert Fleck n'utilise pas le terme de héros pour rien en parlant des artistes provenant de l'art action. En expérimentant réellement sur leur propre corps les artistes avaient acquis une sorte de parole indiscutable. Comment remettre en cause la parole d'une personne prête à mettre sa vie en jeu ? Nous reviendrons un peu plus tard sur cette réflexion qui nous permettra de mieux comprendre la parole d'Orlan autour de ses

²²² Robert Fleck, « L'actualité du happening », in *Hors-limites* [catalogue de l'exposition *Hors-limites, l'art et la vie 1952-1994*, présentée au Centre Georges Pompidou du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 317

travaux de chirurgie esthétique vers la fin des années 1980. Néanmoins le travail des artistes se situe maintenant davantage autour du corps comme image fluctuante, médiatisée et constituant sa propre réalité. La vidéo prend une place de plus en plus importante dans les mises en perspective en privilégiant l'image du corps au corps lui-même. Par conséquent, la perception du statut des artistes se déplace légèrement et rend de moins en moins tangible la séparation entre le champ artistique et le monde de la communication, entraînant par là une réflexion sur une frontière qui a de plus en plus de mal à se dessiner clairement entre culture et sous-culture, réalité et virtualité.

Une ligne de séparation s'opère donc entre des conceptions artistiques différentes ; mais il semble qu'une autre continue de circuler à l'intérieur même du champ de l'art concernant toujours la division homme-femme. Car malgré l'apport des années 1970 la situation des femmes dans l'art a peu évolué. Même si le questionnement des femmes artistes a connu plusieurs vagues dont *celle des années 1970 qui cherchait à valoriser les expériences particulières des femmes et celle des années 1980 qui a plutôt travaillé à la déconstruction des présupposés théoriques et des images*²²³, il semble que les femmes rencontrent toujours la même difficulté à faire de leur travail une pratique centrale comme le souligne avec pertinence Mathilde Ferrer :

Après l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, il y a eu beaucoup plus de possibilité de travail à l'intérieur de la culture et de la création pour les jeunes artistes, et quantité de bourses et d'aides. Alors cela a évolué. Les jeunes femmes artistes, très souvent se mariaient avec des artistes. Elles étaient vraiment les nourrices, et en plus elles faisaient des enfants. Elles avaient donc un prétexte parfait pour cesser la création.²²⁴

La création artistique de nombreuses artistes femmes, dans ce début des années 1980, est donc toujours traversée par la problématique des sexes à laquelle va s'ajouter progressivement une réflexion sur le statut de l'image du corps féminin. Les différents symposiums de la performance organisés à Lyon de la fin des années 1970 au début des années 1980 constituaient une plateforme d'échange internationale qui peut maintenant témoigner des différentes problématiques abordées dans la création sur cette même période. Regroupant des artistes de nombreux pays du monde entier on y retrouve le travail d'Orlan, celui de l'artiste suisse Manon, de la hollandaise Lydia Schouten ou

²²³ Fabienne Dumont et Séverine Sofio, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du genre, Genre, féminisme et valeur de l'art*, Paris, L'Harmattan, N° 43, 2007, p. 33

²²⁴ Mathilde Ferrer, « De chaque côté de l'atlantique, deux parcours féministes en art » [entretien], *Cahiers du genre, ibidem*. p.178

bien encore de l'artiste anglaise Rose Garrard. Sans qu'aucune n'articule clairement l'engagement féministe à l'engagement artistique, elles restent cependant préoccupées par leur statut de femmes créatrices et ouvrent une réflexion sur les genres au centre même de leur performance. L'analyse du travail de ces artistes proposée dans le cadre des rencontres lyonnaises nous permettra dans un premier temps de mener une réflexion sur la représentation du genre et de l'évolution du statut du corps et de son image.

Toujours au centre de la question du genre et de la déconstruction des corps, la mise abîme et le travail de retouche technique qu'apporte le travail sur la vidéo nous permettra d'aborder dans un deuxième temps le travail de vidéo-performance de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki. Ces deux artistes originaires de Grèce développent dès leurs premières créations un axe central de réflexion sur le féminin. Les premiers travaux cinématographiques à Athènes à la fin des années 1960 et au début des années 1970 revisitent leur histoire intime en l'associant à des fictions telles que *Les Bonnes* de Genet où des mythes grecs qu'elles considèrent comme des représentations qui cloisonnent le futur comme l'explique Jacques Donguy en citant Maria Klonaris et Katerina Thomadaki :

Être une femme en Grèce. « Il y a une culture patriarcale. Une tradition de famille. Une emprise de la religion aussi. » La femme « énigmatique. Fermée » (Lacan). Et aussi ce féminin patriarcal, qu'on retrouve dans la mythologie. « Il y a une charge très forte du féminin dans la mythologie grecque ». Ou « refermer le cycle pour le futur »²²⁵

Ces préoccupations restent centrales dans leur création qui s'inscrit par la suite en France et plus particulièrement à Paris dans le courant des années 1980. Elles interrogent directement les modes de perceptions de l'image du corps en s'attaquant principalement à ses modes de production dans des dispositifs qui permettent de mieux comprendre les différentes médiatisations dont le corps est l'objet pendant cette décennie. C'est ainsi que Maria Klonaris et Katerina Thomadaki conceptualisent les liens entre le corps et l'image du corps en s'engageant rapidement dans une forme de *cinéma corporel* avec par exemple *Soma* en 1978 défini encore une fois par Jacques Donguy, dans son style choisi télégraphique, comme une *action pour un film* :

²²⁵ Jacques Donguy, « Maria Klonaris, Katerina Thomadaki, Masques et miroirs, ou la recherche d'un 'féminin profond' », catalogue de la galerie Jacques Donguy [exposition à la galerie du 5 au 16 novembre 1985], Éditeur scientifique, p. 4

Pour un cinéma corporel. *Soma* (1978), action pour film, diapositives et battement cardiaque. Super 8 couleurs. Gros plan du corps, filtre rouge, 'expanded cinema'. Théâtre à Athènes. Improvisations. Travail entre 67 et 73, isolée dans la dictature. Le régime des colonels. La violence. 'Je tente de perturber la perception par des synthèses imagées déroutantes'. Mutisme. 'Car mon regard est folie de toucher'.²²⁶

On pourrait qualifier le travail des deux artistes de vidéo-performances puisque la plupart de leurs installations se présente comme des objets composites : mélanges d'expositions, de vidéos, d'apparitions des artistes, où le public est invité à pénétrer dans un espace riche en stimuli visuels ou sonores et à appréhender une expérience esthétique particulière. Le terme d'*expanded cinema*, en référence à *Soma*, n'est pas repris au hasard par Jacques Donguy. En effet, on assiste bien dans le travail de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki à un travail sur l'image médiatisée du corps (toujours dans un questionnement du statut de l'image qui pose tant problèmes dans les années 1980) dans une perspective de dilatation du réel qui rappelle la critique de l'image et du cinéma de Walter Benjamin en 1935 :

On pourrait résumer tous ces manques [l'original] en recourant à la notion d'aura et dire : au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art c'est son aura. [...] Si le cinéma, d'une part, nous fait mieux voir les nécessités qui règne sur notre vie, il aboutit, d'autre part, à ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas. [...] Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions. Pas plus que l'agrandissement n'a pour seul rôle de rendre plus clair ce qui 'sans cela' serait resté confus – grâce à lui, bien plutôt, nous voyons apparaître de nouvelles structures de la matière.²²⁷

Il est notable que ce manque d'aura (que Walter Benjamin définit comme ce qui manque à l'image photographique, comme ce qui est à contempler dans *l'ici et le maintenant*) est justement repris dans la performance et les actions des années 1970 afin de redonner au corps toute sa réalité présente. Ce qui par ailleurs redonne de l'importance à l'auteur de l'œuvre, et ce, même si les artistes tentaient de gommer l'aspect subjectif dans leur travail. Mais il est d'autant plus notable de constater que les travaux de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki se proposent d'intégrer la performance à des créations composites qui incluent la vidéo dans un travail sur le corps et sa réalité présente. L'œuvre des deux artistes prend son importance dans le passage qu'elle propose, au cœur même de cette décennie incertaine sur le statut de l'image, vers une reprise en compte de techniques qui médiatisent le corps et lui donne en même temps sa réalité corporelle. Maria Klonaris et Katerina Thomadaki intègrent dans un

²²⁶ *Ibidem*

²²⁷ Walter Benjamin, *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël Gonthier, 1974, pp. 143, 170-171

même geste la performance à la technique des images et la technique des images à la performance.

C.1.1 De la création des femmes... et des hommes

Poser la question de la création des femmes en s'appuyant sur les différents symposiums de Lyon qui articulent la toute fin des années 1970 aux premières années 1980, soulève quelques questions de méthodologie. Dans les *Cahiers du genre* de 2007, Maria-Antonietta Trasforini considère le champ artistique constitué par l'histoire de l'art comme un espace qui se définit en fonction des rapports de force qui le traversent. Dans le cadre de la création des femmes, elle pose trois questions afin de mieux situer le discours critique qui déconstruit l'histoire de l'art :

L'enjeu se profile à trois niveaux au moins, qui mettent en cause le problème de la légitimité et prennent la forme de trois questions : 1) qu'est-ce que l'art défini comme tel et qu'est-ce qui n'en est pas ? 2) qui est légitimement artiste ou, mieux, qui peut aspirer à ce statut (et partant, surtout dans le passé, qui peut légitimement accéder à la formation) ? 3) qui, enfin, raconte/a raconté en toute légitimité l'histoire de ce domaine, et donc l'histoire de ceux (celles) qui y ont leur place. Au sein de ces trois 'actions productives' du domaine, le genre joue un rôle discriminant et structurant à la fois.²²⁸

Les deux premiers points peuvent se résoudre assez facilement. Les symposiums d'art performance de Lyon, organisés principalement par Hubert Besacier et Orlan, s'inscrivent dans une volonté de donner une place visible à la performance dans l'art contemporain. Forts de leur position d'artistes et de critiques reconnus, ils donnent eux-mêmes leur statut d'art à la manifestation et aux artistes qu'ils produisent dans ces symposiums. D'autre part ils se positionnent dans une forme de travail sur l'histoire de l'art en resituant la performance dans un courant plus large de la création qui *depuis que l'Artiste est entré dans l'œuvre, depuis que le support est entré en lutte avec l'image, se développe dans les marges*²²⁹. Hubert Besacier situe d'ailleurs les enjeux du symposium dans les difficultés propres à la performance qui tire sa force du porte-à-faux l'empêchant d'investir une catégorie et donc un support institutionnel ou médiatique reconnaissable :

- La position est certes inconfortable et nous en savons quelque chose, nous qui luttons depuis quelques années pour son droit de cité. Rejetés d'un magazine spécialisé à l'autre, d'une rubrique à l'autre, d'un service administratif à l'autre.²³⁰

²²⁸ Maria-Antonietta Trasforini, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », *Cahiers du genre, Genre, féminisme et valeur de l'art*, Paris, L'Harmattan, N° 43, 2007, p. 117

²²⁹ Hubert Besacier, [introduction au colloque qui s'est tenu à Lyon à la suite du 3^{ème} symposium de la performance le 23 mai 1981], Éditeur scientifique, 1981, p. 8

²³⁰ *Ibidem*, p. 7

Orlan et Hubert Besacier offrent donc à la performance la possibilité, au moins pendant les différents symposiums, d'exister comme une catégorie lisible dans ce qui reste de l'histoire de l'art. L'espace de rencontre se présentait également comme une plateforme artistique internationale puisqu'il a accueilli au total 137 artistes de 12 pays différents. La volonté de donner un lieu à un art qui prend ses racines dans les marges et de l'ouvrir à l'International en fait l'événement le plus important du genre à cette période. Cependant, et pour aborder le dernier point évoqué par Maria-Antonietta Trasforini, il est intéressant de remarquer que si l'objectif était de valoriser un art qui peinait à trouver sa place au sein de structures reconnues, on n'y retrouve pas moins la répartition hommes-femmes qu'il est d'usage de constater dans les différentes manifestations artistiques. Raymonde Moulin, sociologue des arts, remarque la représentation minoritaire des femmes dans l'art à la même période :

Finalement les femmes ont de très faibles chances d'atteindre le plus haut niveau de la carrière artistique. Si elles représentent 42% des artistes de très faible visibilité et 25% des artistes de visibilité moyenne, elles ne représentent plus que 4% des artistes de très forte visibilité.²³¹

On dénombre un total de 119 performers (hors groupes) restitués dans le catalogue publié en 1984, bilan de l'ensemble des symposiums de la performance de Lyon. On compte 26 femmes pour 93 hommes, indiquant donc un pourcentage de 22% de femmes et 78% d'hommes. Pour suivre notre problématique et pour reprendre le troisième point cité par Maria Antonietta-Trasforini, il apparaîtra, dans la mise en perspective de notre travail, un « effet loupe » sur les travaux des femmes permettant une déconstruction des genres qui viennent également structurer le champ de l'histoire de la performance et plus largement le domaine de l'histoire de l'art :

En tant qu'elle relève du grand récit moderniste du XX^{ème} siècle qui a organisé les savoirs et les discours selon un tracé genré, l'histoire de l'art peut-être considérée comme une forme de discipline – au sens foucauldien du terme – qui, en même temps qu'un discours a élaboré des jeux de vérité et, partant, des filtres et des hiérarchies dans et sur la mémoire.²³²

L'histoire de la création des femmes reste donc minoritaire à l'intérieur même de l'art performance. Nous évoquerons alors la création de trois femmes que nous mettrons en parallèle avec le travail de deux hommes afin de mieux mettre en perspective la particularité de la création des femmes dans le contexte de l'époque.

²³¹ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs Flammarion, 1997, p. 282

²³² Maria-Antonietta Trasforini, *op. cit.*, p. 128

Les symposiums de la performance de Lyon se proposent d'analyser les différents courants qui circulent dans l'art performance et qui le constituent. Hubert Besacier constate, dans le premier colloque organisé en 1981 à la suite du 3^{ème} symposium, la transition entre l'art corporel et l'art-performance qu'il nomme la deuxième phase de la performance mise en mouvement par de nouvelles caractéristiques *qui ne privilégient plus le corps, introduisent de nouvelles notions de temps, multiplient les supports, fragmentent l'image, se rapprochent sensiblement de certaines recherches théâtrales sans pour autant leur être assimilées*²³³. Si la deuxième phase de la performance ne privilégie plus exactement le corps comme fondamental, elle donne, en contraste avec les pratiques de Gina Pane ou de Michel Journiac, une importance au *Moi* de l'artiste en tant qu'histoire et à son inscription formelle dans la réalité. Dans une intervention au même colloque Georg F. Schwarzbauer explique que la deuxième phase de la performance accorde une place importante à la reconstitution d'une réalité du *Moi* qui forme avec le *recevant* une communication directe. Cette dernière remarque fait échos au travail des artistes corporels puisque si l'on se souvient du travail de Gina Pane on garde en mémoire l'espace de communication qu'elle essayait d'instaurer dans ses actions avec le public. Cependant l'espace de communication recherché tentait de se produire en dehors de la forme alors que ce qui apparaît nouveau et admis, dans la deuxième phase de performance, mise en relief par Georg F. Schwarzbauer, tient d'une réalité formelle, recomposée, mais inscrite dans l'image comme pouvait le mettre en avant Hubert Besacier lorsqu'il parlait d'images fragmentées :

Le performer produit donc des images qui ne correspondent à la réalité que si l'on s'appuie sur leur traduction. Ce n'est pas une vraie réalité qui est proposée aux spectateurs, c'est plutôt une réalité recomposée. La réalité que la performance nous montre correspond seulement, dans ses fragments rendus de manière toujours morcelée, aux modes de ces compartiments de la réalité, isolés, organisés dans le détail, à partir desquels elle se reconstitue finalement. C'est-à-dire que ces phases que l'artiste emprunte au monde extérieur sont restituées au « recevant », transposées.²³⁴

Georg F. Schwarzbauer utilise plus loin une citation de Dürer dans laquelle ce dernier définit la nature de l'artiste comme un être plein d'images. L'expression du *Moi* de l'artiste tient donc pour Georg F. Schwarzbauer à une re-transposition d'images recomposées reconstituant une réalité. La communication entre le performeur et le

²³³ Hubert Besacier, *ibidem*, [introduction au colloque qui s'est tenu à Lyon à la suite du 3^{ème} symposium de la performance le 23 mai 1981], Éditeur scientifique, 1981, p.7

²³⁴ Georg F. Schwarzbauer, « Le moi dans la performance », *ibidem*, p. 36

recevant n'est plus une communication directe hors du langage et de la forme mais bien (et ce même si le critique parle de nouveau langage) de re-présentation à re-présentation. L'image et la forme semblent incontournables, même retravaillées, et ne répondent plus exactement, en matière de corps, à une mise en avant d'un principe fondamental du corps comme premier et indépassable.

Voilà qui pose un premier cadre de compréhension qui permet de mieux saisir les performances venant à la suite des actions de l'art corporel. L'importance de l'image et du travail sur l'image du corps implique une critique de sa formation. Cette préoccupation prend d'ailleurs, pour la création des femmes présentes aux symposiums, une place toute particulière qui attire notre attention, que l'on pense aux travaux de Lydia Schouten, artiste hollandaise, à l'anglaise Rose Garrard, à la suisse Manon, ou à des travaux déjà évoqués et représentés à Lyon par Orlan.

C.1.1.1 Lydia Schouten, entre prison et absence

Lydia Schouten est une artiste hollandaise née en 1948 à Leiden. La pratique de la performance concerne la première partie de son travail et s'étale de 1978 à 1981. Sa création est visible dans de nombreux pays européens et notamment en France pour la même période au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, aux rencontres Mixage à Caen, à la galerie Diagonale ou encore au centre culturel américain à Paris. Elle propose en 1979 au symposium de Lyon la performance *Cage*²³⁵, où elle *compare la situation de la femme à celle d'un tigre enfermé dans une cage*²³⁶. Cette performance d'une durée approximative de 20 mn met en scène Lydia Schouten habillée d'un juste au corps blanc et enfermée dans une cage sur deux barreaux de laquelle sont attachés des crayons pastel. Après avoir frotté le bas de son corps aux crayons, l'artiste commence à effectuer des tours dans l'espace clos de plus en plus rapidement. Au fur et à mesure de l'accélération elle frotte progressivement son corps en remontant et obtient ainsi *des rayures et des taches de différentes couleurs*²³⁷. Elle prend soin de donner aux

²³⁵ Voir annexe XX

²³⁶ Lydia Schouten, *Cinq ans d'art performance à Lyon*, Lyon, Comportement Environnement Performance, 1984, p. 166

²³⁷ *Ibidem*

frottements des allures de plus en plus érotiques pour finir par se lancer dans une course folle en se jetant brutalement contre les barreaux jusqu'à l'épuisement.

La performance de Lydia Schouten soulève la problématique de la condition des femmes par plusieurs aspects et donne à voir le corps féminin pris entre un enfermement et une absence. Le dispositif évoque aussitôt une action de Michel Journiac déjà citée : *Piège pour un voyeur*, créée en 1969, soit dix ans auparavant. Dans cette dernière œuvre, une cage, constituée de barreaux lumineux, se referme sur un homme nu fixant le public qui le scrute en retour. Par ce rapport tendu regardant-regardé, l'artiste espère modifier la perception du corps offert comme une marchandise. Ainsi, l'effet réflexif produit par le regard rendu du performer dans la cage oblige le spectateur à se reconnaître dans l'homme enfermé, limite le seul rapport de sujet à objet et instaure une communication entre les deux corps. Bien que les deux œuvres allégorisent par le même dispositif l'enfermement du corps, la performance de Lydia Schouten possède un aspect dramatique qui n'existe pas dans l'action de Michel Journiac.

Le rythme est d'abord une partie importante du déroulé de la partition, il raconte déjà une histoire, celle d'une femme indéterminée qui prend son élan, se cogne aux parois de sa cellule et tombe épuisée. L'aspect théâtral appelle à élargir le seul cadre de la performance et à y voir l'histoire d'une naissance et d'une mort. Le drame est également renforcé par la tension érotique suscitée par les frottements du corps de l'artiste sur les crayons pastel qui prennent une dimension phallique. On y voit l'outil du peintre détaillant le corps de la femme en lui donnant sa présence dans un cadre précis et en la rendant absente pour elle-même. La cage retrace alors l'espace coercitif qui s'exerce sur les femmes et peut symboliser le corps masculin comme la séparation public-privé avec la représentation de la maison où, tel que l'explique l'artiste, la femme est emprisonnée et où *elle se fait belle pour un monde auquel elle ne prend pas part*²³⁸. Il y a ici un scénario, une action dramatique et donc une histoire qui nous est racontée. Le corps n'est pas exactement vu comme l'outil point de départ à la fabrication d'une nouvelle épistémologie mais plutôt ici indiqué comme produit de l'espace coercitif où l'érotisme se constitue et se déploie. Pourtant si le corps est produit il est montré à la fois comme enfermé et absent ; absent à l'extérieur de la cage et

²³⁸ *Ibidem*

prisonnier des barreaux. Ce qui semble excéder le simple constat de production dans la performance de Lydia Schouten tient dans l'érotisme, lui-même produit, mais force de contradiction.

Geneviève Fraisse revient sur la séparation entre le public et le privé, entre la famille et l'État, dans son ouvrage : *Les deux gouvernements : la famille et la cité*. Dans une étude historique qui alterne entre la constitution de la sphère conjugale et celle plus large du public et de l'État, elle aborde la question de la différence des sexes et tente de mettre en relief les multiples forces qui sous-tendent et circulent entre les deux champs. Loin d'être totalement séparés ou confondus, ils se définissent davantage par les problématiques qui circulent de l'un à l'autre. La figure de l'analogie ou du parallèle permettent de mieux les appréhender l'un l'autre et d'évoquer le *contrat sexuel* comme un lien important qui reste la plupart du temps inexprimé et qui vient à la fois structurer et limiter les deux espaces et la représentation des femmes :

[À propos des femmes et du contrat social] Elles sont à la fois dedans et dehors car aucun texte n'est venu s'accoler au contrat social. Bien des écrits, y compris de Rousseau lui-même, ont dit la place des femmes en amour et en politique. Mais aucun texte fondateur n'est venu penser le contrat sexuel.²³⁹

En dissociant la famille de la cité *le contrat social* de Rousseau ne permet plus de réfléchir le lien basé sur le sexe qui remplit et organise l'espace privé. Cette préoccupation était au cœur des revendications du mouvement des femmes dans les années 1970, mais qui a eu pour effet, comme l'explique Geneviève Fraisse, un désinvestissement de la sphère politique en tentant de *changer par les mœurs la situation des femmes*²⁴⁰. Pourtant l'absence politique des femmes dans l'espace public repose sans cesse le problème de la représentation et notamment de celle du corps des femmes. C'est également la question que pose la performance de Lydia Schouten où son corps ne réussit pas à exister en dehors de la cage qui vient symboliser l'espace privé et se heurte aux barreaux qui viennent à leur tour symboliser l'érotisme contenu et retenu à l'intérieur.

Lydia Schouten ne réussit pas à sortir de sa cage et à inscrire son corps dans l'en-dehors. La performance de l'artiste semble annoncer ce qui va profondément marquer

²³⁹ Geneviève Fraisse, *Les deux gouvernements : la famille et la Cité*, Paris, Folio essai : Gallimard, 2001, p. 171

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 172

les années 1980 et qui va peut être se caractériser par une crise de la représentation. L'inscription politique des femmes à travers la création du Ministère du droit des femmes en 1981 en a été un bon exemple sur les polémiques qui ont marqué l'appellation entre Ministère du droit de *La* femme ou *des* femmes. On est bien là au centre de l'enjeu de la représentation des femmes dans la sphère politique et donc publique :

Enfin les féministes comme les membres du groupe Choisir ou des « post ou contre-féministes » comme les femmes du groupe Psychanalyse et Politique, déjà mentionné, ont rompu au moment de la campagne présidentielle de 1981 avec ce que l'on pourrait appeler la loi d'autonomie politique des féministes des débuts de la résurgence du mouvement en 1970, en appelant à voter « utile » c'est-à-dire pour un homme, de préférence à une femme, si celui-ci pouvait assurer la victoire du socialisme, ce qui fut fait. Pour l'instant, il semble que les femmes aient tout à y gagner, mais à l'inverse, le féminisme comme mouvement autonome tend à apparaître moins nécessaire.²⁴¹

Mais la question stagne, puisque dans l'énoncé : *les femmes*, on ne sait toujours pas, ou trop, ce qu'il faut y entendre. L'inscription des femmes dans la participation politique tant à en faire une catégorie globale et à évacuer la question du contrat sexuel, non pas en terme de nombre, d'égalité ou même de parité, mais en terme de spécificité et de sexualité. On peut noter également qu'il y a là une particularité française, qui n'est pas *le pays du rapport Kinsey*, comme l'explique la critique d'art Aline Dallier et d'ajouter que *la théorie différentielle de la néo-féminité [...], y compris dans ses implications sur le plan de la création artistique, est en effet accusée de nous faire régresser vers une spécificité féminine assez vague*²⁴². Les questions se rapportant au contrat sexuel sont donc vite évacuées et comme l'indiquait Geneviève Fraisse, après avoir voulu faire évoluer la condition féminine par l'évolution des mœurs, on s'apprête à reconduire *une vision univoquement publique de la politique des femmes et, reprendre l'articulation entre famille et cité est alors en rupture*²⁴³. C'est également à cet endroit que se situe la performance de Lydia Schouten, à ce point de rupture qui empêche la circulation d'une sphère à une autre et qui referme et reproduit l'érotisme. La suite de son travail vient d'ailleurs en témoigner et on peut le constater par ses travaux ultérieurs : *Romeo is bleeding* en 1982 ou encore *Animal space* en 1980. Dans chacune de ces performances

²⁴¹ Aline Dallier, « Du féminisme dans l'art en France » *Art et féminisme* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu du 11 mars au 2 mai 1982, au musée d'art contemporain de Montréal], Québec, Ministère de la Culture et Gouvernement du Québec, 1982, p.171

²⁴² *Ibidem*, p. 170

²⁴³ Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 172

elle questionne la fabrication de l'érotisme entre mythes inscrits dans une histoire collective et production intériorisée :

Feminism states the imperative that the 'image is accountable for the reproduction of norms'. This implies a compelling directive to change the image for women. The complexity of this transformation cannot be acknowledged in the terms of dialectic politics. [...] Lydia Schouten does not deny her own sexuality. She uses myth not as the final answer, but as part of the process of discovery, of manipulating the mystique of power. [...] Simple answers to the problem of creating a new language of sexual representation for women are not forthcoming. Indeed monsters and phantoms may surface in the process.²⁴⁴

Cette difficile réinscription de nouvelles images dans l'espace public est visible par le frottement érotique de l'artiste sur les crayons de pastel, insistant ainsi sur la recréation des images sexuelles sans cesse limitée par l'organe masculin, gardien de l'espace public. *Cage* met en scène une tentative et une impossibilité. Une tentative de nouvelles représentations du corps sexué dans l'espace extérieur du politique et l'impossible circulation entre les deux sphères publique et privée. Le travail de l'artiste traduit une crise de la représentation autant pour l'image des femmes que pour un discours féministe et tente d'articuler les deux espaces autour de la problématique de la sexualité.

L'image pose ainsi problème puisqu'en relayant des normes elle ne permet pas au corps des femmes d'accéder à une forme de réalité recomposée susceptible de briser l'unité. Il s'agit donc bien d'une absence que Lydia Schouten nous donne à voir dans sa performance tout en axant la réflexion sur l'érotisme et la sexualité, elle dessine la prison subjective à l'intérieur de laquelle les femmes sont enfermées.

Finalement, pourquoi ne pas travailler directement sur l'image du corps sexué en tentant d'en briser les codes ? En effet, si la sexualité des femmes reste prisonnière d'images subjectives qui limitent la représentation du corps et sa réinscription en retour dans l'espace public, l'espace artistique de la performance peut se présenter comme un médium capable de représenter d'autres images du corps sexué désireuses de briser le

²⁴⁴ Karen Henry, « The persistence of Myth », *Lydia Schouten* [catalogue de l'exposition à la galerie Torch à Amsterdam en janvier 1989], Rotterdam, Con Rumore, 1989, p. 18

Le féminisme affirme l'importance de la responsabilité de l'image dans la reproduction des normes. Ce qui implique pour les femmes une incitation forte à changer cette dernière. La complexité de cette transformation ne peut pas être reconnue dans le champ didactique des politiques. [...] Lydia Schouten ne dénie pas sa propre sexualité. Elle utilise le mythe non comme une réponse finale, mais comme une partie du processus de découverte de la manipulation mystifiée du pouvoir. [...] Il n'y a pas de réponses simples au problème de la création d'un nouveau langage de la représentation sexuelle des femmes. En effet les fantômes et les monstres peuvent refaire surface à l'intérieur même du processus. (Traduit par moi)

système unitaire et de remettre en cause les modèles établis. On retrouve cet axe de travail chez l'artiste suisse Manon qui présente lors du symposium de 1979 une série de photographies intitulées : *La dame au crâne rasé*²⁴⁵.

C.1.1.2 Manon, *La Dame au crâne rasé*

Manon est née en 1946 à Bern, elle vit dans les années 1980 entre Zurich et Paris. Elle entreprend dès 1974 une série de performances et installations interrogeant la construction de la féminité et de ses territoires avec, par exemple, *Le Boudoir Saumon* (1974) ou *Manon presents man* (1976). Avec *La Dame au crâne rasé*, Manon privilégie la photographie comme médium transitoire de la performance concentrant ainsi la suite de son travail sur l'image « mise en scène ». Alors que la photographie n'entre pas véritablement dans la catégorie performance, plusieurs facteurs donne au travail de Manon un aspect important sur une forme théâtralisée de l'image. Elle entre premièrement dans le cadre d'un festival sur la performance où le corps prend toute son importance, ensuite elle vient signifier une frontière qui limite la performance au début des années 1980 dessinant l'importance accordée au corps qui navigue entre réalité et virtualité.

En effet, au cours de la décennie, les enjeux autour de l'image du corps se déplacent dans la photographie, principalement reprise par les médias, en s'exposant comme des modèles du réel. Les artistes seront donc nombreux à se réapproprier l'outil photographique considéré alors comme plus adéquat que la performance directe à une réappropriation de la réalité. Karl Beveridge et Carole Condé, deux artistes canadiens ayant réalisés plusieurs séries célèbres de photographies réalistes autour du thème de la femme et du colonialisme comme *Work in progress* en 1981, expliquent que les artistes travaillant dans un contexte industriel et médiatique doivent, s'il veulent effectuer une création critique, réutiliser les outils de l'industrie médiatique :

The real context within which we work as artists is that of an industrial culture. The opposition of fine art and mass media; modernism and realism etc. no longer apply. Culture is divided between dominant and oppositional modes (with in some cases

²⁴⁵ Voir annexe XXI

parallel the traditional oppositions) in witch oppositional practice must account for both the content and forms of mass production.²⁴⁶

C'est ainsi que l'exposition de photographie de Manon pendant le symposium de la performance prend tout son sens. Elle reprend à son compte le médium photographique, outil par excellence de la presse qui véhicule l'image des femmes, afin de proposer des clichés dramatisés du corps féminin et d'en substituer des éléments forts, avec ici la perte des cheveux, subterfuge qui vient interroger sur la marginalité du corps et plus précisément celle de la représentation du sexe :

Une tête de femme rasée (Manon) à laquelle on a volé son rayonnement le plus féminin, est l'objet de la composition. Donc une tête de femme sans attribut féminin. Manon comme sculpture, comme objet. [...] Manon ne fait pas allusion à des citations de l'histoire de l'art. Ce qu'il y a derrière son travail, c'est l'expérience personnelle, qu'arrive-t-il à quelqu'un qui n'est pas conforme à la norme ? Qui démontre son indépendance, en se dérochant aux lois évidentes, non exprimées de la société ?²⁴⁷

L'artiste suscite ces questions par ses épreuves photographiques et prend soin de conserver dans le même temps des attributs féminins visibles (avec sa poitrine) qui ne peuvent pas tromper quant à la nature supposée de son sexe. Manon reste alors une femme proposant des contours qui ne répondent pas aux canons classiques de la féminité. La note du catalogue rétrospectif des symposiums de la performance sur Manon pose la question de savoir ce qui peut arriver à une personne qui se situe hors de la norme, nous amenant à considérer le personnage créé par Manon comme minoritaire et évoquant du coup la question du *devenir minoritaire* et du *devenir femme* de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Le devenir femme de Deleuze et Guattari est un devenir minoritaire des femmes non pas numéraire mais conceptualisé autour d'un devenir autre. Le philosophe entend développer son idée autour de l'espace coercitif et *moltaire* qui fait des femmes une catégorie amenée à être débordée par ces dernières. En d'autres termes on pourrait dire que la condition même des femmes, inscrite dans une catégorie inégale puisque définie par la position de suprématie des hommes, les rend absentes en terme de désir et les

²⁴⁶ Carole Condé et Karl Beveridge, « Some notes on work in progress », *Style inform !*, mars 1982, p. 32. Le contexte réel dans lequel nous travaillons en tant qu'artistes est celui d'une culture industrielle. L'opposition entre les beaux-arts et les mass média, entre modernisme et réalisme etc. n'est plus valide. La culture est divisée entre des modes dominants et des modes qui s'opposent (qui dans certains sont les mêmes que les oppositions traditionnelles) à l'intérieur desquels les pratiques d'opposition doivent reprendre en compte à la fois le contenu et la forme de la production de masse. (Traduit par moi)

²⁴⁷ Note anonyme, *Cinq ans d'art performance à Lyon, op. cit.*, p. 92

place dans une position de non-hommes qui les rend de fait minoritaire. Si on replace cette réflexion dans une optique de genre, puisqu'il semble que Manon ne remet pas exactement son sexe en cause (laissant apparaître sa poitrine) mais plus précisément l'expression sociale et représentative de ce même sexe, il apparaît que le concept de minorité de Gilles Deleuze et Félix Guattari peut y trouver une résonance :

Car dans devenir-femme, c'est l'ensemble formé par le tiret, l'infinitif et le nom (femme, enfant, molécule, imperceptible) qui est le premier, le nom (femme) renvoyant à une position de minorité qui peut (éventuellement) être utilisée pour accéder à un désir en train de se déployer, de se « machiner » de se bricoler, de proliférer et de contaminer le système molaire des identités assignées et des comportements admissibles. Le devenir-femme n'est pas femme, le fait d'être femme permet, par contre, si l'on en est capable de se déprendre des rôles définis en termes de genre, qu'advienne ce que les structures sociales barrent de la création, du désir.²⁴⁸

Il y a dans le travail photographique de Manon une mise en scène d'elle-même qui pose bien la question de ce qui advient d'une personne hors-normes, mais plus précisément, de ce qui peut advenir en terme de devenir-femme et de travail sur le genre. L'inscription des photographies du corps non-conforme de Manon est un moyen de se *re-présenter* dans l'espace social et d'en emporter une partie avec elle. C'est ainsi que lorsque Liane Mozère parle d'un désir en train de se bricoler, on ne peut que penser au crâne rasé de Manon telle une stratégie de bricolage du corps, une façon de ne pas répondre aux comportements de genre généralement admis. La question pourtant toujours centrale reste celle de savoir comment ce processus se corporalise véritablement. Ou dit autrement, comment passer de la photographie à la réalité ? Puisque même si Manon fait passer dans ses clichés une part de sa vie personnelle en y inscrivant une forme de théâtralité sur le parcours qui a servi à sa réalisation à Paris, on se demande encore comment, pour reprendre les termes de Liane Mozère dans son explication du devenir-femme, *les forces moléculaire parviennent à prendre corps*²⁴⁹. Il reste cependant une tentative d'inscription dans l'espace public que représente le symposium de la performance de Lyon ; une question ouverte qui nous apparaît maintenant, au regard de l'attitude de l'artiste dans la photographie, quelque peu mélancolique et sûrement à rapprocher d'une forme de mélancolie du genre qui peine à trouver une adresse et un destinataire dans ce qu'elle exprime. On peut lire la parole qui

²⁴⁸ Liane Mozère, « Devenir-femme chez Deleuze et Guattari », *Cahiers du genre*, N°38, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 55

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 57

se dégage de la photographie comme une sorte d'énoncé, face au public, qui pourrait se résumer ainsi : qu'advendra-t-il de moi ?

La notion de « mélancolie du genre » nous renvoie vers la psychanalyse avec une autre notion : celle du deuil impossible dans la constitution du *Moi*. La constitution du *Moi* est souvent comprise en psychanalyse comme le passage d'un attachement amoureux primaire à un phénomène d'identification. Selon Freud, le phénomène se produit pendant le complexe d'Œdipe, et l'identification au père du petit garçon, par exemple, lui permettra de se désinvestir d'un attachement amoureux homosexuel. Ce passage est important puisque s'il structure le *Moi* de l'individu, il en structure également le sexe et donc, sûrement aussi le genre. La mélancolie survient, elle, comme conséquence d'un deuil non résolu ou non-autorisé de l'attachement amoureux. En retraçant le lien entre la pensée de Freud sur la formation du *Moi* et le développement de la pensée de Judith Butler sur la mélancolie du genre, Ewa Plonowska Ziarek, directrice des études humanistes à l'université de New-York à Buffalo, résume la pensée psychanalytique commune aux deux discours :

La théorie de Butler du genre mélancolique suit celle de Freud, qui explique le désordre de la mélancolie en termes de déni psychique de la perte et sa transformation en identification à l'objet d'amour perdu. En incorporant l'objet perdu, pas sous la forme d'une trace, mais à travers l'identification narcissique à l'autre perdu, le moi mélancolique cherche à la fois à nier et à préserver son amour perdu. En conséquence, dans la mélancolie, le déni de la perte de l'autre apparaît comme une altération du moi lui-même.²⁵⁰

Judith Butler avance ensuite l'idée que la déréalisation sociale du « deuil impossible » place le *Moi* dans un conflit avec le *Surmoi*. Revenant sur la perte, elle complète l'interprétation de Freud en l'imaginant comme une possibilité retirée d'accomplissement et de reconnaissance dans le domaine social entraînant elle-même une demande relationnelle qui échoue. En fait l'analyse de Judith Butler reprend celle de Freud par le filtre du genre, ou plutôt essaie de comprendre la place attribuée au genre dans le *Moi*, en s'appuyant sur la conception corporelle du *Moi* par Freud :

²⁵⁰ Ewa Plonowska Ziarek, « Entre déconstruction et psychanalyse : La mélancolie du genre selon Judith Butler », *Sexualités, genres et mélancolie, S'entretenir avec Judith Butler*, Paris, Campagne Première : PUF, 2009, p. 85

- Le moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais il est lui-même la projection d'une surface.²⁵¹

Le conflit entre le *Moi* et le *Surmoi* peut donc s'interpréter comme un conflit entre le genre et le *Surmoi* où ce premier conserve ses caractéristiques et ses pratiques identificatoires. Dans son analyse sur les transgenres, la mélancolie du genre devient alors une demande impossible de reconnaissance et peut se traduire par des actes coléreux :

La description de Freud fait bien-sûr apparaître la mélancolie comme une relation entre une personne et une autre, mais je voudrais suggérer que ce qui est perdu peut être précisément le sentiment de place ou la possibilité en tant que personne. [...] Si les normes sociales qui produisent cette déréalisation deviennent un élément du soi à travers une pratique identificatoire, la conséquence est qu'il faut rompre avec la loyauté envers sa propre déréalisation pour qu'un avenir puisse surgir ; et ce processus doit être bruyant et coléreux.²⁵²

Le regard de l'artiste Manon exprime, dans les différents clichés de *La Dame au crâne rasé*, une sorte d'adresse au public du symposium de Lyon. La chevelure représente effectivement un signe fort de la féminité qui une fois retiré se déploie comme une atteinte au genre. Ou plutôt comme une atteinte de ce que représente le genre dans le soi puisque l'acte de se raser les cheveux porte également une symbolique de mutilation que l'on pourrait rapprocher d'un acte de colère retourné vers le sujet. Les représentations de l'artiste semblent se nommer comme celles de la mélancolie du genre en réponse à une reconnaissance impossible dans le système des arborescences plus large qui recouvre le sexe et le genre dans une même catégorie unitaire et qui contient en lui le principe de cette même mélancolie. On a ici une sorte d'enfermement qui peut nous faire penser, pour reprendre les mots de Judith Butler sur le sujet de la formation mélancolique, *à toutes les formes d'exclusion sociale comme précipitant les conditions de leur propre mélancolie, y compris l'exclusion du régime dominant de genre, qui revient à être privé de reconnaissance par les normes dominantes ou à être soumis à une méconnaissance systématique*²⁵³.

Le travail de Manon pose des questions fortes sur la construction du sexe féminin et inscrit ces interrogations dans l'espace public, mais il retrace dans un même temps les

²⁵¹ Sigmund Freud, *Essais de Psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot : Payot et Rivages, 2002, p. 264

²⁵² Judith Butler, « Le transgenre et les attitudes de révoltes », *Sexualités, genres et mélancolie, S'entretenir avec Judith Butler*, Paris, Campagne Première : PUF, 2009, p. 31

²⁵³ *Ibidem*, p. 29

limites de l'enfermement du sujet en réclamant une place qui ne semble pas connaître d'existence réelle. Il est à la fois prisonnier de la photographie et d'une demande qui reste sans réponse. Son travail antérieur questionnait déjà la prison physique, symbolique, et finalement épistémologique dans laquelle étaient recluses les femmes avec *Le Boudoir* en 1974 :

[...] The boudoir is an embodiment of female architecture, and as a private retreat serves as a pendant to be the gentleman's chamber. The boudoir, which by the beginning of the 20th century gradually disappeared, is a room in which the feminine is embodied and idealized, disclosing a panopticon of feminine topography.²⁵⁴

Le sujet féminin est donc pris dans un réseau serré reproduisant les normes de la catégorie du sexe. Rompre l'unité implique le déplacement d'une partie de la structure sociale et réclame un nouveau système de reconnaissance. Cependant, l'adresse de Manon au public du symposium semble s'évanouir dans une forme de mélancolie du genre non reconnu et traduit une tentative de reprise d'un pouvoir qui ne fonctionne pas. Si comme l'indiquait Freud le *Moi* est avant tout corporel, la dématérialisation et la mise à distance du corps dans la photographie ne permet pas ce que l'on nome outre-Atlantique l'*empowerment*²⁵⁵. Mais la performance photographique traduit également les interrogations et des stratégies qui circulent au début des années 1980 par la reprise de pouvoir sur le médium photographique mais qui impliquent également en retour une difficile réinscription du corps dans l'espace social. Pour faire le lien entre le travail de Manon et celui outre-atlantique de la performeuse de *porn art* Annie Sprinkle, Heike Munder, à cette période directrice du Musée Migros de Zurich, interroge le regard rétrospectif que l'on peut poser sur les stratégies de *self-empowerment* de ces artistes :

Sometimes strategies are difficult to reconstruct in retrospect, for certain realizations and accomplishment are nowadays taken for granted, which in that period were yet to be fully asserted and required a definitive carrying through. [...] Her infectiously good humor made it possible for Annie Sprinkle to turn society's greatest sexual taboo on its

²⁵⁴ Heike Munder, « It's time for action ! », *It's time for action, There is no option* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu à Zurich au musée Migros pour le Gegenwaestkunst en 2006], Zurich, Éditions du musée Migros, 2006, p. 174

Le boudoir est une incorporation architecturale de la femme et comme un espace privé de retrait il sert de pendant à la chambre de l'homme. Le boudoir, qui depuis le début du XX^{ème} siècle a progressivement disparu, est une chambre dans laquelle le féminin est incorporé et idéalisé, révélant une topographie de la féminité sous forme d'un panopticon. (traduit par moi)

²⁵⁵ Le terme d'empowerment peut se comprendre comme une reprise de pouvoir sur soi-même et par soi-même. Il est largement utilisé dans les *gender studies* ou les *queer studies* puisqu'il peut s'appliquer aux minorités dans une pensée qui s'oppose aux principes de victimisation ou de vulnérabilité des genres. L'exemple le plus concret est pour une personne homosexuelle la reprise à son propre compte de l'insulte en en faisant un outil de fierté.

head, an achievement for which she is revered by many. [...] Sprinkle was one of the major protagonists of the 'sex positive' movement of 1980s feminism.²⁵⁶

En évoquant Manon puis Annie Sprinkle, l'auteur trace *a priori* une ligne de démarcation entre l'Europe et Les États-Unis. Sans vouloir extrapoler à outrance on pourrait opposer la mélancolie de Manon et *l'humour contagieux* d'Annie Sprinkle comme deux propositions différentes. Il y a ici deux inscriptions dissemblables dans l'espace public qui concernent l'empowerment et qui peut nous faire penser aux Guerilla Girls à New-York, groupe d'artistes femmes activistes, qui dans les années 1980 viennent dénoncer mais aussi rectifier la représentation insuffisante des femmes et des personnes de couleur comme des groupes sociaux marginalisés dans l'art. Il fallait ainsi, pour les Guérilla girls, préparer des actions et signifier l'absence des femmes des différentes manifestations afin de réinscrire cette réalité sans cesse dans l'espace public. La différence de comportement est avant tout de posture et corporelle. On a d'un côté un corps qui s'offre comme vulnérable et de l'autre un corps qui s'affirme dans une réalité qui tend à le nier.

Mais pour l'heure la présence minoritaire des femmes au symposium de la performance de Lyon tend plutôt à développer un constat de manque et d'absence plus qu'une action directe venant contredire ou rectifier la réalité. L'exemple de la performance de Rose Garrard, artiste anglaise, vient réitérer cette option en constat. Rose Garrard, dont le travail se décline sous forme de sculptures, d'installations et de performances, a notamment reçu une bourse du British Council Scholarship pour l'École des Beaux-Arts de Paris où elle fut récompensée d'un prix d'honneur. L'installation-performance : *Absent Performeur*²⁵⁷ présentée au symposium de 1981 est le fruit d'une précédente performance : *Beyond still life* créée en 1980. Dans ce travail l'artiste traite de l'absence de la femme en art comme agent actif de création et organise sa réflexion autour de la production d'objets et de l'histoire de l'art. Elle se positionne en tant que femme créatrice et interroge ses capacités à créer en tant que tel :

²⁵⁶ *Ibidem*

Quelques-fois les stratégies sont difficiles à reconstruire rétrospectivement ; certains accomplissements ou réalisations sont vues maintenant comme allant de soi alors qu'à la période concernée ils étaient encore très assertifs et généraient des pensées porteuses. L'humour contagieux d'Annie Sprinkle a permis de retourner les plus grands tabous de la société sur elle-même ; un exploit pour lequel reconnu par beaucoup. Sprinkle est une des protagonistes les plus importantes du mouvement pro-sexe du féminisme des années 1980. (traduit par moi)

²⁵⁷ Voir annexe XXII

La signification apparente, la fonction et la valeur des objets, et des images, le langage particulier de la forme et la valeur attachée aux objets des Beaux Arts, leur rôle, mon rôle en tant qu'artiste, en tant qu'être humain, et en tant que femme dans ma relation à eux, devient le corps de mon travail. L'exploration de notre relation avec les objets m'a entraînée à examiner mon rôle en tant qu'artiste-fabricant d'objets dans la relation avec les arts et les traditions anciens et les autres cultures. Cela a provoqué chez moi la question de mon rôle en tant que femme qui 'se transforme en un objet' (John Berger) et dont la place dans l'histoire de l'art européen a été le sujet de l'art plutôt que créateur de l'art.²⁵⁸

Encore une fois ici la place de l'artiste femme s'inscrit comme une absence qui révèle la difficulté à inventer de nouveaux modes d'être, de nouveaux espaces capables de d'accueillir un sujet libre de la construction masculine universalisante qui traduit un problème de représentation ; une représentation du sujet féminin dans l'espace et dans le corps et un problème de représentation de la parole féministe dans le travail des artistes. L'interrogation est d'ailleurs la même pour les féministes dans les années 1980. En lisant *L'Étude et le rouet* écrit en 1989 par Michèle Le Dœuff, on comprend à quel point le problème peut se définir comme celui des catégories. Elle l'explique en donnant l'exemple des deux principaux courants féministes qui s'affrontent, différentialiste ou égalitariste, étant amené chacun à une aporie sans solution. L'un enfermant les femmes dans une catégorie uniforme et l'autre n'ayant pas réussi à gommer les relations de pouvoir entre les sexes, puisqu'il a continué à réfléchir sur des catégories classiques réitérant la séparation entre la société civile et l'État :

Il ne nous intéresse [le féminisme de la différence] que comme illustration d'une aporie permanente, celle de l'idéologie de la différence, qui procède d'une contradiction : elle suppose d'abord que l'on valorise qu'il y ait du différent, mais en se fixant sur une seule différence [...]. On pourrait croire que la question de l'isonomie est maintenant affaire réglée. Pourtant des disparités de toute sorte subsistent [...]. Il convient de [...] tenter d'apercevoir que les catégories même à travers lesquelles nous saisissons ordinairement le politique sont à transformer.²⁵⁹

Le problème subsistant tient dans la solution envisagée par l'auteur en matière de transformation des catégories politiques qui ne se situe qu'en termes de Droit et dans une adresse à l'État pour venir corriger les disparités sociales. *A priori* Michèle Le Dœuff ne parle pas de corps et encore moins de sexualité, de plus, elle ne répond en aucun cas au problème de sa représentation. De son côté Elisabeth Badinter, dans son ouvrage *L'un est l'autre* en 1986, analyse le problème du corps dans une construction culturelle et imagine un avenir indifférencié en citant les optimistes qui *pensent que la*

²⁵⁸ Rose Garrard, *Cinq ans d'art performance à Lyon, op. cit.*, p. 68

²⁵⁹ Michèle Le Dœuff, *L'étude et le Rouet*, Paris, Seuil, 2008, pp. 241-243

bisexualité sacrifiée ressemble « à la destruction de l'individu » expliquant ainsi la source d'une incompréhension des sexes. Puis, en faisant une comparaison anthropologique avec les Maoris de Nouvelle Zélande et en citant S. Dunis, qui explique que le couple doit exister dans chacun des deux individus (homme et femme), elle conclut que *le propos semble devoir être le modèle des sociétés de demain*²⁶⁰. Le corps reste alors toujours problématique dans sa différence, ou encore évacué, lorsqu'il s'agit d'élaborer une politique de l'égalité.

C.1.1.3 Et des hommes...

Pourtant en 1980, lors du deuxième symposium, une performance semble attirer toute l'attention sur le corps en évoquant directement les rapports de pouvoir qui le constituent sans pour autant le poser dans une opposition irréductible homme-femme. Il s'agit de l'action mise en scène par deux artistes suisse et allemand : Luciano Castelli et Salomé. Le premier est né en 1951 à Lucerne en Suisse et le deuxième en 1954 à Karlsruhe en Allemagne. Ils présentent tout deux, sous la forme d'une déambulation dans les rue de Lyon, *Japanese bitch on walk with her dog*²⁶¹ que l'on peut traduire littéralement par « Salope japonaise se promenant avec son chien ». Le public peut donc assister, sur une musique asiatique, à la promenade de Salomé incarnant une femme japonaise haute en couleur. Fantasma pour les artistes plus que réalité, elle est parée d'une ombrelle rouge, d'un kimono bleu brillant et d'un collant blanc faisant écho au visage de Salomé unifié par un maquillage également blanc et des paupières rouges. Luciano Castelli est pour sa part tenu par Salomé au bout d'une laisse. Il apparaît en Dalmatien marchant à quatre pattes et particulièrement docile. Outre l'aspect gaguesque de cette performance, elle illustre parfaitement l'univers développé par Luciano Castelli à cette même époque et le regard particulièrement décomplexé qu'il posait sur le réel. Si l'artiste est très vite considéré pour ses peintures et ses concerts comme le nouveau représentant des jeunes fauves de la peinture allemande, il nourrit avant tout un univers fantasmagorique qui appelle les symboles fétichistes ou sadomasochistes²⁶². Il tend dans

²⁶⁰ Elisabeth Badinter, *L'un est l'autre*, Paris, Le livre de poche : La librairie générale française, 1986, p. 279

²⁶¹ Voir annexe XXIII

²⁶² Voir annexe XXIV

son travail à réinventer son personnage dans une imagerie du désir et des rapports de domination-soumission toujours au centre :

En 1980 Castelli vit et travaille avec Salomé, sur d'immenses toiles, dans des salles de concerts et boîtes de nuit, sur les plateaux de lieux underground. Comme Salomé, Castelli joue avec le sexe, l'érotisme, le travestissement et cela depuis 1971, dès ses premières expositions personnelles. Avec la grâce et la légèreté de la danse, Castelli parcourt un univers de jeu amoureux et d'amour du jeu. Il se cache toujours derrière un exhibitionnisme. Pour une simple photo d'atelier, il prépare toute une mise en scène, comme il le ferait s'il donnait une performance, parce que dit-il « ce serait tellement ennuyeux de me voir comme je suis ». ²⁶³

La performance de Luciano Castelli et Salomé nous emmène dans un univers beaucoup moins sérieux que celui que pouvait proposer Lydia Schouten, Manon ou Rose Garrard. Les deux artistes ne présentent pas de constat d'absence, d'emprisonnement du corps, ou de mélancolie affichée mais bien plutôt deux corps extravagants qui évoluent dans l'espace public tout en offrant aux passants un scénario farfelu mais non moins chargé de sens. Castelli et Salomé ne déconstruisent pas leur corps respectif mais le font proliférer : en costumes, en figures croisant plusieurs mondes, en couleur, mais aussi en terme de domination et de soumission et donc, en sexualité.

La performance propose d'abord le scénario d'une relation entre deux personnages qui n'est pas sans rappeler l'image quasi-classique du Maître ou de la Maîtresse accompagnée de son esclave se représentant assez souvent, dans le cadre d'un rapport sadomasochiste, derrière la figure du Maître et de son chien tenu en laisse. Les scénarii investis dans les relations SM sont souvent motivés à l'intérieur d'une communauté qui possède sa propre histoire le plus régulièrement inspirée d'une première garde SM des années 1950. Il s'en détache donc des images reconnaissables qui peuvent avoir tendance à évoluer suivant le contexte social, politique ou sexuel :

Issues of sexual, stylistic, and community diversity have become more salient as the different kinky populations increasingly encounter one another in the social, political, and sexual contexts. Generational change and succession must be confronted by all human groups, but it has idiosyncratic manifestations among people for whom certain icons of the 1950's have been such potent fulcrums of sexual desire and community formation. ²⁶⁴

²⁶³ Heinz Peter Schwerfel, « Luciano Castelli », *Beaux-Arts magazine*, N° 12, avril 1984, pp. 28-29

²⁶⁴ Gayle Rubin [préface], in Guy Baldwin, *Ties that bind*, Los Angeles, Daedalus publishing, 2003, p. 17
Le questionnement sur la sexualité, le style, et la diversité de la communauté s'est précisé avec l'augmentation des rencontres des différentes populations 'kinkies' dans un contexte social, politique et sexuel. Les changements générationnels et l'évolution doivent représenter tous les groupes humains, mais il faut tenir compte de manifestations particulières de personnes pour qui les icônes des années 1950 ont

Luciano Castelli et Salomé conservent alors le déroulé assez classique d'un rapport dominé-dominant qui fait écho à une relation SM reconnaissable tout en gardant une grande liberté sur la vie imaginaire et le type des personnages mis en action. Les références investies tiennent plus d'un mélange entre les *101 Dalmatiens* et d'une geisha en *Cruella* sadique que d'une référence aux milieux cuirs des années 1950. Les deux performeurs réinventent de nouveaux fétiches qui réinvestissent une énergie libidinale et débordent d'un cadre SM classique. Ils mettent également de la couleur là où le noir et le marron sont normalement de mise suivant des codes assez stricts. Les artistes se situent avant tout dans une production intensive qui puise son énergie dans une relation et non dans une déconstruction en demande relationnelle. Ils investissent l'espace social par débordement, formant déjà une communauté de deux, capable de transgresser les normes sociales de genre dans la bizarrerie plus que dans l'expérimentation frileuse. On parle de sexualité dans le rapport de domination qui s'instaure, mais on ne parle pas de rapport de sexe entre un Castelli et un Salomé devenus geisha et chien dalmatien. L'expression sociale de ce qui n'est plus le sexe se détache des normes pour devenir animal joyeusement dominé ou Geisha directement sortie d'un *comics*. L'expression des formes ainsi développées par Luciano Castelli et Salomé se place dans une hyper-visibilité que l'on pourrait qualifier le temps d'une performance de l'attitude *camp*, produit d'une histoire homosexuelle masculine. Le terme de *camp* est assez compliqué à expliquer tant il peut prendre de significations et d'origine différentes. Il est à la fois un mode de représentations excentrique, un mode de langage particulier, une forme de performance, tout en gardant une importance dans l'expression des genres et dans la résistance aux normes qu'il suscite. Il est en tout cas produit d'une histoire homosexuelle ayant cultivé une attitude féminisée et stylisée qui même si elle a changée en fonction de l'époque et du lieu peu apparaît comme transgressive et répondre à différents phénomènes d'exclusion sociale par une attitude entre agressivité et humour :

Le camp est au sens large une relation sociale qui met en jeu des personnes, des situations, des objets et l'homosexualité. Il se caractérise par l'incongruité, la théâtralité et l'humour. Par extension, camp, utilisé comme qualificatif se réfère à cette qualité

représenté des points d'appui importants dans la formation de la communauté et du désir sexuel. (traduit par moi)

relationnelle : une personne *camp* exprime ce mode particulier de relation ; une situation *camp* le met en scène.²⁶⁵

On retrouve ce mode relationnel dans le rapport Salomé travesti en geisha et Castelli transformé en chien ou la flamboyance des couleurs souligne également l'humour plus que l'austérité. L'attitude dans l'espace public se veut également provocante dans ce qu'elle montre et dans ce qu'elle parodie de la situation basique d'une femme promenant un chien et qui nous a permis d'évoquer un mode de relation SM. Si l'on veut intégrer la question du genre dans le *camp* et permettre une analyse en ces termes de la performance de Castelli et Salomé on peut indiquer, à la suite des propos de Marie-Hélène Bourcier sur le *camp*, que la référence à ce dernier, peut être comprise *comme une stratégie de résistance culturelle, qui se fonde sur la conscience partagée du fait que l'on est pris dans un système complexe de significations sociales et sexuelles*²⁶⁶. En effet, se situant d'abord dans une relation qui s'expose, la performance des deux artistes grossit le contexte social et sexuel. Elle donne à voir notamment la production d'un genre féminin excessif par le truchement de la geisha, qualifiée de « salope » et donc investie d'un potentiel sexuel qui circule dans la relation avec le chien-homme dalmatien. La performance apparaît comme la parodie d'un corps hypersexué et sursignifié sexuellement par le personnage de la prostituée japonaise qui domine un homme ayant volontairement pris une position hiérarchique inférieure par la figure du chien. Luciano Castelli et Salomé produisent une micro construction sociale, reprenant des rapports de dominations classiques, mais se libèrent des genres normés en les parodiant à tel point qu'ils s'en éloignent pour en produire d'autres. Il n'y a plus d'attente de relation qui n'advient pas puisque l'adresse ici trouve son point d'achoppement chez le deuxième artiste qui permet de construire une relation productive sur les corps. En reprenant et en parodiant des situations facilement reconnaissables dans la sphère normée, les performeurs atteignent une production par débordement dans l'excès qu'elle suggère en matière de genres.

Rien ne permet d'envisager une approche psychanalytique de *Japanese bitch on walk with her dog*. L'attitude de Salomé et Luciano Castelli, par trop volontaire et joyeuse, se situe d'abord dans une promesse de nouvelle construction et loin de l'absence ou de

²⁶⁵ Jean-Yves Le Talec, *Folles de France, repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008, p. 119

²⁶⁶ Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones, Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, p. 186

l'échec du corps prisonnier. La position d'infériorité sociale assumée par les artistes dans celle d'un chien ou d'une prostituée leur permet de reprendre en charge ce qui est vu, dans les personnages qu'ils performent, comme socialement dévalorisant en en faisant un outil de fierté. En comparaison avec les performances précédentes, on pourrait parler de pratique productive joyeuse et non plus de déconstruction mélancolique. En fait Salomé et Castelli se désespère de la différence sexuelle qui semble être une impasse pour une position féministe. Pat Califia, théoricien transgenre, tente d'expliquer le rapport compliqué entre le SM et le cadre théorique féministe qui reste souvent prisonnier d'un système de valeur :

Il est difficile de parler de sadomasochisme avec des termes féministes parce que les propagandistes féministes se sont approprié une partie de son argot [...]. La discussion est encore plus difficile lorsque les théoriciennes ne préparent pas leur sujet sur la sexualité humaine sans asséner leur dogme sur la différence sexuelle. [...]. Le féminisme n'est pas le meilleur cadre théorique pour comprendre les déviances sexuelles, de même que le marxisme pur et dur ne serait pas adapté pour analyser l'oppression des femmes.²⁶⁷

Garder le cadre épistémologique de la différence sexuelle rend prisonnier d'une dialectique de la définition des sexes qui ne permet pas de les faire varier. En effet il est compliqué de sortir d'un ensemble de significations sociales et sexuelles, facteurs de définition de ces mêmes sexes, sans se confronter ensuite à un vide, à une demande relationnelle qui échoue ou à une occultation de la sexualité pour se concentrer sur le Droit en en oubliant le corps.

Japonesse bitch on walk with her dog, est la seule performance présentée à Lyon qui soit aussi subversive sur les genres. Elle reprend un certains nombre de codes et de postures directement issus de la culture homosexuelle comme une attitude qui pourrait s'apparenter au *Camp*. Conservant un fort potentiel sexuel en terme de rapport de domination-soumission, elle tire des années 1980, pour finir, le côté flamboyant et haut en couleur qui marque la dégradation de l'idée du corps fondamental. C'est parce que les deux performeurs ne se préoccupent pas de déconstruire la différence sexuelle comme un préalable qu'ils peuvent se permettre d'aller aussi loin en terme de genre. Cette fois, le genre peut clairement être vu comme une production sociale sans pour autant se référer à un sexe précis. Castelli et Salomé choisissent donc la parodie afin de mettre en critique les représentations et les rapports de pouvoir dominants tout en

²⁶⁷ Pat Califia, *Sexe et utopie*, Paris, La Musardine, 2008, p. 41

permettant au genre de déborder l'espace de signification social et sexuel qui doit normalement le définir en retour. Judith Butler explique dans son ouvrage *Trouble dans le genre* que la performance du *Drag-Queen* ou *King* (que l'on peut aisément attribuer à Salomé dans le personnage de la Geisha qu'il incarne) révèle une dissonance entre le sexe anatomique, l'identité de genre et la performance du genre :

Si le drag produit une image unifiée de la 'femme' (ce que l'on critique souvent), il révèle aussi tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuel. En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence.²⁶⁸

Elle définit ainsi la performance du Drag comme la parodie d'une imitation et donc, dans son caractère performatif, comme l'imitation d'une imitation sans original qui permet de dénaturiser le sexe et le genre. Si la parodie du *drag* repose bien au départ sur le scénario de la différence sexuelle, elle permet cependant une prise de distance et une variation par l'écart qu'elle révèle dans l'imitation de la performance du genre et dans ce qu'elle rend libre de ce dernier de tout modèle original.

La performance de Luciano Castelli et de Salomé dénature donc le sexe et le genre tout en reconnaissant au départ l'espace de significations sociales. Mais elle le déborde très rapidement puisque, comme pour la performance du *drag*, l'absence d'original ainsi dévoilé libère le genre de son attache sexuée et élargit alors l'espace de la performance.

Les différents symposiums de la performance de Lyon marquent la fin d'une posture docte par rapport au corps. L'ensemble des œuvres exprime soit, pour la création des femmes, une impasse où le corps ne semble pas pouvoir trouver l'espace de reconstruction nécessaire ; soit, pour la seule performance directement inspirée par des pratiques sexuelles déviantes, la fin d'une posture par trop sérieuse de l'art.

²⁶⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, p. 261

L'attitude de Luciano Castelli et Salomé est volontairement provocatrice et semble vouloir inviter le public à un événement festif. Leur travail, loin de vouloir radicalement déconstruire une réalité sociale d'oppression et de domination des femmes, reprend les codes de domination afin de les faire proliférer, se déborder, pour arriver à d'autres constructions, mélange de significations normalisées, homosexuelles, de pratique à symbolique SM, où les sexes ne peuvent plus représenter la position hiérarchique originelle.

La création des femmes, à travers celle que nous avons évoquée de Lydia Schooten, Manon ou Rose Garrard, semble être prise au piège dans une historicité différente peut-être proche de celle des féministes. Judith Butler explique dans *Trouble dans le genre*, avant d'évoquer la performance des *drags*, que les féministes ont souvent jugé que la parodie du sexe féminin et le travestissement étaient dégradants et que *les jeux des rôles sexuels reproduisaient de manière stéréotypée et sans prendre de distance critique les normes hétérosexuelles*²⁶⁹. La réflexion et le travail sur le corps des féministes a donc souvent essayé de conquérir de nouveaux terrains en dehors des normes. Le risque était alors de fabriquer à nouveau un modèle ou une idée du corps origine, à l'image du fondamental du corps des artistes corporels. Le travail des artistes femmes évoqué un peu plus haut se situe en dehors même de toute catégorie mais se retrouve ensuite dans une impossibilité. On ne cherche plus de modèle figé dans un passé mais on se fige dans le présent en stoppant la production du corps. La performance de Luciano Castelli et Salomé se place pour sa part dans un futur qui accepte la production du corps sur les bases d'un modèle de domination tout en gardant un potentiel subversif. L'idée de subversion selon Judith Butler passe par un retournement de la loi sur elle-même en se tournant vers un futur fait de possibilités culturelles :

Si la subversion est possible, elle se fera dans les termes de la loi, avec les possibilités qui s'ouvrent/apparaissent lorsque la loi se retourne contre elle-même en d'inattendues permutations. Le corps construit par la culture sera alors libéré non par un retour vers son passé 'naturel' ou ses plaisirs originels, mais vers un futur ouvert et plein de possibilités culturelles.²⁷⁰

Le piège pour les féministes ou pour les artistes femmes (qui ne se disent pourtant pas ouvertement féministes) réside dans une épistémologie qui constitue d'abord un sujet du féminisme introuvable, prisonnier de la (in)différence sexuelle et de l'en dehors de la

²⁶⁹ Judith Butler, *ibidem*, p. 260

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 198

norme, qui ne semble pas offrir de perspective culturelle future. On retrouve alors encore une fois ici le problème de la représentation qui va annoncer le développement de la vidéo comme une possibilité supplémentaire de travail sur le corps et d'ouverture vers d'autres espaces de réalité. On pourra trouver dans la virtualité de l'image un surplus du corps qui a du mal à se déployer pour l'heure dans la réalité du quotidien artistique.

C.1.2 De la vidéo comme réalité performative

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki

La représentation comporte un double sens : celui de présenter à nouveau et celui de déléguer une parole ou un pouvoir. Les deux sens sont intrinsèquement liés dans la problématique de représentation des sexes telle qu'elle se joue dans les années 1980. Notamment pour la pensée féministe, confrontée à la fois au déficit de réalité qui plonge l'avènement d'un nouveau sujet dans le néant, mais également en ce qui concerne la possibilité même de trouver les outils nécessaires au re-travail de cette réalité. La délégation de parole est compliquée puisqu'elle s'adresse à un groupe de femmes non homogène ; elle pose donc le problème de savoir quelle parole peut venir englober un domaine de revendications multiples concernant non pas la femme mais les femmes. Mais elle pose également le problème de l'utilisation du domaine de savoir qui va pouvoir se déployer dans un espace réel fortement déterminé par une épistémologie masculine totalisante et fonctionnant comme un bouclier. La question pourrait donc se résumer ainsi : comment inventer une parole qui puisse à la fois tenir compte de la complexité du mouvement féministe et s'inscrire dans le réel sans risquer de réutiliser des outils qui lorsqu'ils traitent de la division sexuelle replongent sans cesse les corps dans une réalité normative ?

La question de l'universel, derrière lequel la science se cache en règle générale, est ici très présente. Christine Delphy, pour sa part, dans l'objectif de déconstruire une idéologie dominante, tente de distinguer entre vrai et faux universel. Alors que ce dernier est un terme très investi en France par l'héritage des Lumières et des valeurs révolutionnaires qui ont construit un imaginaire collectif, l'auteur explique que la science en a fait un outil de neutralité qui se veut incontestable mais qui cache nombres de disparités au désavantage des épistémologies féminines. Dans un article publié dans *Utopie critique* en 1995, elle s'interroge sur les conditions d'entrée des femmes dans l'univers masculin :

Les modes d'intégration classiques des femmes sont de leur demander d'être en partie, ou à des moments précis, des hommes. C'est un faux universalisme fondé sur une exclusion à la fois explicite et implicite des femmes [...]. Comment les femmes

peuvent-elles être intégrées à des univers [...] où il y a une présomption de neutralité et dont le contenu est en fait la masculinité ?²⁷¹

La parole des femmes est alors relayée (déléguée) par une épistémologie masculine tacitement camouflée sous des appareils faussement neutres et universels. Quant à la complexité du sujet féminin, elle n'est tout simplement pas prise en compte puisque lue et exprimée à travers le prisme d'une idéologie dominante masculine à laquelle il faut quelques-fois ajouter le facteur blanc lorsque le sujet d'étude n'est pas occidental. On retrouve ce problème de la représentation du sujet du Tiers-Monde dans les études menées par Gayatri Chakravorty Spivak sur la possibilité de paroles réelles des subalternes. Elle exprime dans un article célèbre la difficulté de s'exprimer et les conditions même de l'existence d'une parole de femmes (comme subalternes et comme sujets constitué dans une épistémologie occidentale) en Inde au travers d'un exemple concret : celui du sacrifice des veuves. Elle critique la méthode de l'enquêteur, selon elle trop peu questionnée, insistant sur les compréhensions économiques résiduelles non remises en cause même dans la conception foucauldienne de l'historiographie. Gayatri Chakravorty Spivak insiste sur le fait que la théorie utilisée par les féministes américaines (ayant pour base ce que l'on a appelé la French Theory et la plupart du temps représentée par Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Jacques Derrida, pour ne citer que les trois principaux) en ne voulant pas considérer le positivisme comme une théorie, a permis *l'apparition d'un nom propre, d'une essence positive, la Théorie*.²⁷²

Une fois encore, la position de l'enquêteur demeure inquestionnée. Et si le débat territorial se tourne vers le Tiers-Monde, l'on ne discerne aucun changement quant à la méthode. Ce débat ne peut pas prendre en compte le fait que, dans le cas des femmes en tant que subalternes, aucun des ingrédients nécessaire à la constitution de l'itinéraire de la trace d'un sujet sexué ne peut être réuni pour localiser la possibilité de la dissémination.²⁷³

Cet exemple nous intéresse car il permet de considérer que même dans les études postcoloniales l'universel positif reste compliqué à débusquer. Christine Delphy voit dans l'entrée des femmes dans l'universalisme masculin *l'obligation de laisser leur peau de femme à la porte*²⁷⁴ ou bien l'obligation de rester femme (muette) et donc une impossibilité de répondre aux attentes du genre. La possibilité de s'exprimer et de se

²⁷¹ Christine Delphy, « Rapports de sexes et universalisme », *Un universalisme si particulier, féminisme et exception française (1980-2010)*, Paris, Syllepse, 2010, p. 296

²⁷² Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 73

²⁷³ *Ibidem*

²⁷⁴ Christine Delphy, *ibidem*, p. 297

représenter, doit cependant passer par un re-travail de la réalité. C'est ainsi que la vidéo comme moyen de produire des espaces virtuels qui pourraient créer à leur tour de nouveaux points d'achoppement à une réalité cette fois élargie peut apparaître comme un moyen supplémentaire à explorer pour les artistes. Nous nous situons alors ici en cohérence avec notre problématique : savoir si des espaces supplémentaires ont pu se créer dans l'art qui n'ont pas vu le jour dans la pensée intellectuelle en matière de travail sur le genre.

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki se situent exactement sur cette faille. Artistes grecques, ayant effectuées le plus gros de leur travail en France dans les années 1980, les deux femmes ont fait de la vidéo performance et des espaces d'exposition mis en scène la clef de voûte de leurs travaux. Élément également important dans la maîtrise et la réappropriation de la technologie par les femmes, elles ont de surcroît participé à la promotion de la création des femmes dans les formes d'art liées aux technologies avec l'association *ASTARTI, pour l'art audiovisuel*²⁷⁵. Les deux artistes développent dans leur création une pensée féministe ainsi qu'une réflexion sur la reproduction et la matérialisation de la différence sexuelle. Elles se servent directement des nouvelles technologies et des techniques de la photographie et du film pour travailler sur le corps. Leur engagement au côté des nouvelles technologies est clairement lié à la problématique des sexes. En affirmant que la technologie vue comme progrès ne peut déterminer qu'un espace masculin, elles souhaitent entreprendre un autre usage de cette dernière et sont conscientes que le regard derrière l'objectif reste toujours subjectif et traduit leur présence :

Étant donné que tout regard est informé et façonné culturellement, il ne peut exister de prise de vue objective et neutre ni au niveau de la sélection de l'information (que regarder), ni au niveau de l'écriture visuelle (comment regarder). Le sujet réalisateur et/ou opérateur qui détermine la démarche visuelle ne peut être éliminé. Il peut simplement être refoulé par une tentative de s'impersonaliser.²⁷⁶

Il y a ici une démarche radicalement différente de celle des artistes corporels des années 1970 et une volonté claire de faire entrer d'autres épistémologies à l'intérieur des nouvelles technologies en s'en emparant et en les retirant, par un autre usage, du

²⁷⁵ Astarti est une déesse phénicienne connue pour être particulièrement belliqueuse. Elle inspire également le film de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki : *Unheimlich II : Astarti*, de 1979.

²⁷⁶ Katerina Thomadakis, « théâtre et vidéo : une approche critique », *Jeu, cahiers du théâtre*, Montréal, Canada, printemps 1979, p. 32

domaine du masculin universel. Les deux artistes se placent donc délibérément dans une zone qui englobe leur expérience et leur histoire n'hésitant pas pour certaines créations à extraire des photographies familiales. Les travaux de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki se présentent régulièrement sous forme de cycles rendant ainsi un ensemble cohérent où chaque espace exploré amène à en explorer un nouveau dans des thématiques bien définies. Elles commencent leurs premiers films expérimentaux à Athènes avec entre autres *Les bonnes* (1968), *Salomé* (1970) ou encore *Enfance travestie* (1973). Elles poursuivent ensuite à Paris des projections comprenant des dispositifs particuliers leur permettant d'intégrer le spectateur à l'œuvre et de casser le rapport frontal pour l'emmener dans un autre rapport multipolaire avec par exemple *Soma* en 1978. Cette dernière projection-performance mélange images en mouvement et images fixes et caractérise le concept de *cinéma élargi* employé alors par les deux artistes. Assez rapidement elles entament plusieurs cycles tels que le cycle de *l'Unheimlich* (1977-1982), celui des *Hermaphrodites* (1982-1990), ou bien encore le cycle de *l'Ange* (1985-1998). Nous nous arrêterons sur les premiers événements de cette création qui mélangent installations et projections dans un ensemble qui tient de la performance et où le spectateur pénètre littéralement dans un espace qui va l'englober pour en constituer un élément supplémentaire de l'œuvre :

Nous contestons en principe l'œuvre d'art en tant qu'objet-devant-le-spectateur. Nous sommes plutôt intéressées par la manière dont l'œuvre peut envelopper et contenir le spectateur. Nous concevons l'œuvre d'art comme un espace spatio-temporel. [...] Nous mettons en scène les photographies dans l'espace de nos environnements, comme nous mettons en scène les sujets photographiés ou filmés dans l'espace (mental) filmique et photographique. La mise en scène est une ritualisation des présences. Une disposition électrique et silencieuse des sujets, une déréalisation des corps-animés ou inanimés.²⁷⁷

Le premier événement qui marque le début du cycle de *l'Ange* prend place à la galerie Jacques Donguy à Paris en 1985 et est intitulé *Mystère II : incendie de l'Ange*. Le cycle qui se déroule suivant différentes performances, installations, projections, ou encore expositions photographiques prend sa source dans la découverte par les deux artistes d'une image médicale dans les archives du père de Maria Klonaris, gynécologue de profession, relevant d'une anomalie médicale et représentant un sujet au corps d'homme mais possédant visiblement un sexe féminin. On peut penser que l'image représentait un

²⁷⁷ Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, « Archangel matrix, dispositifs méta-photographiques » [ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition *Klonaris/Thomadaki Archangel matrix* présentée dans le cadre du mois de la photographie à Paris en novembre 1996 par le Centre Culturel Hellénique du 21 novembre au 21 décembre 1996 à la galerie sculpture], Paris, ASTARTI, pour l'art audiovisuel, 1996, p. 19

cas typique médical d'hermaphrodisme. Le sujet photographié et le vol de la photographie chez le père vont représenter l'argument initial d'une œuvre-fleuve qui interroge la différence sexuelle et le corps dissident.

Le dispositif spatial réalisé à la galerie Jacques Donguy présente une grande complexité²⁷⁸. On y trouve un mélange de projections fixes de diapositives, de films, un projecteur vidéo mobile et tenu à la main, un miroir, des microphones et haut-parleurs pour accueillir la voix de Maria Klonaris et Katerina Thomadakis ainsi qu'une formation musicale composée d'une guitare électrique (Stéphane Nigard) et un violoncelle (Hélène Bass). Au fond, l'écran de projection principal reçoit l'image de l'hermaphrodite avec une inscription sur son torse : « Mystère II, incendie de l'Ange ». La photographie subit une première altération lors de cette installation-performance d'une durée de 40 minutes où des flammes s'emparent peu à peu de son corps et des ailes semblent pousser dans son dos²⁷⁹. Le spectateur libre de circuler dans l'espace ainsi dessiné est alors plongé dans un univers à la fois textuel, musical et rempli d'images mouvantes. Le texte lu par Maria Klonaris donne une parole à l'hermaphrodite en le personnifiant à la façon d'une célébration qui le plonge dans un va et vient entre microcosme et macrocosme qui semble indiquer les différentes histoires qui ont traversé ce corps, image médicale, image du monde, image troublante qui nous rappelle notre propre réalité :

Image magique : une hermaphrodite / Elle observe son sexe / Siège d'une violente activité liée à une éruption solaire / Sexe de femme / Sexe d'enfant / Sexe d'homme / Photographié à la lumière de tous les rayonnements du spectre continu, il présente alors la structure d'un épais nuage stellaire. Une partie détachée de la voie lactée / Elle refuse de se faire traiter de cas clinique / Elle résiste depuis toujours à toute tentative de normalisation / Elle est entière / Elle refuse le traitement d'hormones / Elle ne veut rien faire pour ressembler. Elle ne ressemble pas / Elle est fière / Elle a deux mille ans. Elle vient de naître.²⁸⁰

Les deux artistes féminisent l'hermaphrodite par l'article déterminant utilisé dans l'appellation et trahissent la part féminine de leur propre identité. L'hermaphrodite contient alors plusieurs histoires, celle du monde médical dont elle a été extirpée, celle du poids culturel qui a traversé cette même image médicale, celle, culturelle également, de l'humanité dont elles parlent en évoquant son âge de deux mille ans et pour finir

²⁷⁸ Voir annexe XXV

²⁷⁹ Voir annexe XXVI

²⁸⁰ Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, extrait du texte de 1985, www.klonaris-thomadaki.net, consulté le 14 juillet 2010

celle des deux artistes qui prêtent leur voix à ce corps mystérieux. En évoquant une histoire vieille de deux mille ans Maria Klonaris et Katerina Thomadaki introduisent la question de l'ontologie. Il s'agit bien ici d'une origine sous forme de boucle et qui évoque plusieurs mémoires s'alimentant les unes et les autres à la manière d'un phénomène performatif. Le sexe y est traité comme un élément central au moins sur le travail de mémoire de l'image.

L'image médicale n'est pas datée et représente un être aux yeux bandés possédant un corps masculin et pourvu d'un sexe reconnaissable comme féminin. Le choix du matériau est très important pour les deux artistes comme le fait que cette photographie comporte la trace d'un monde bien réel, celle d'un(e) patient(e) déjà mis en scène à cette étape par le monde scientifique :

Une photographie médicale, mais une photographie exceptionnelle, où le corps différent ne se laisse pas réduire à un simple objet d'observation clinique, à un simple lieu offert à la domination du regard sous couvert d'objectivité scientifique. Une photographie, une scène photographique où se produit un étrange retournement : le sujet photographié semble transcender le contexte médical pour interroger les limites de la condition humaine sexuée.²⁸¹

À travers ces propos on comprend l'apport du mythe décrivant l'histoire de l'origine des sexes (unis et ne faisant qu'un avant la séparation) et avec elle une certaine histoire de la naissance de l'univers réinjectée dans la photographie prise par le corps médical. Maria Klonaris et Katerina Thomadaki nous indiquent que l'hermaphrodite prend une certaine indépendance par rapport à l'objet d'étude qu'il est censé représenter et nous interroge sur nous-mêmes. Tout nous pousse dans l'œuvre et dans les propos des artistes à considérer la mémoire comme un fait important qui tente de relier le particulier au multiple ; ou plutôt, d'en réaliser un continuel va-et-vient en les mettant en rapport de façon complexe. Dans ce va-et-vient on peut également considérer le public comme un relais aux différentes dégradations de l'image de l'hermaphrodite amenant la question de l'altérité par la figure à la fois « même » et « monstrueuse » de l'ange. Le dispositif entier est là pour faire entrer les spectateurs dans une expérience sensorielle. Les différentes histoires qui se croisent dans la photographie renvoient sans cesse le regardant vers une absence d'unité qui pourtant tente de se recréer et, en ce sens, le plonge plus dans un devenir en mouvement sans véritable point de départ et sans

²⁸¹ Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, « Archangel matrix, dispositifs méta-photographiques », *ibidem*, p. 11

finitude. Ceci nous amène à penser que l'œuvre des deux artistes pose la question de l'être et avec elle celle de l'humain. Il semble alors impossible de faire l'impasse sur une forme de métaphysique (et cela même pour l'évacuer aussitôt après) dans le travail de Maria Klonaris et de Katérina Thomadaki. Cette idée transparait par ailleurs dans les propos des artistes avec le passage du microcosme au macrocosme et des références répétées à un « tout » qui dépasse de loin le corps humain et se met en rapport avec sa finitude :

Opérant avec la lumière nous incrustons l'espace stellaire dans l'espace de ce corps humain. La matière corporelle est corrodée par la matière sidérale. Des corps astronomique, étoiles, galaxies, nébuleuses, sont projetés sur l'écran de ce corps. Ils marquent la peau, l'illuminent la gonflent, la calcinent. Cratères solaires, cratères de peau. Une hybridation impossible s'opère entre corps humain et macrocosme, une imbrication de deux mondes sur la scène d'un corps intersexuel.²⁸²

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki organisent une rencontre entre le public et l'hermaphrodite appelé intersexe qui doit engendrer une expérience nouvelle dans un rapport d'extériorité superposant finitude du corps et infini par la lumière venant d'un principe qui apparaît supérieur et qui prend sa source dans l'espace stellaire. Pourtant, il ne semble pas que ce soit l'infini qui intéresse les artistes mais bien plutôt ce que ce principe peut modifier sur le corps de l'hermaphrodite dans la rencontre avec le public. Toujours dans ce rapport entre la chose finie et l'infini, le philosophe Emmanuel Lévinas, traite l'idée d'infini non comme ce qui est définitivement supérieur à l'être mais comme ce qui va venir confirmer sa séparation et sa finitude :

Comprendre l'être comme extériorité permet de comprendre le sens du fini, sans que sa limitation, au sein de l'infini, exige une incompréhensible déchéance de l'infini ; sans que la finitude consiste en une nostalgie de l'infini, en un mal du retour. Poser l'être comme extériorité, c'est apercevoir l'infini comme le Désir de l'infini, et par là, comprendre que la production de l'infini appelle la séparation, la production de l'arbitraire absolu du moi ou de l'origine.²⁸³

Pourtant, Lévinas précise ce qu'il entend par origine en expliquant un peu plus loin qu'elle se crée dans la relation sociale mais n'a rien à voir avec *le mythe du Banquet, le tout de l'être parfait dont parle Aristophane : ni en se prolongeant dans le tout et, en abdiquant dans l'intemporel, ni en conquérant le tout par l'histoire. L'aventure qu'ouvre la séparation est absolument nouvelle par rapport à la béatitude de l'Un et à*

²⁸² *Ibidem*, p. 13

²⁸³ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche : La librairie générale française, 2009, p.325

*sa fameuse liberté qui consiste à nier ou à absorber l'Autre pour ne rien rencontrer*²⁸⁴. La rencontre pour Lévinas est avant tout la rencontre du visage développée dans un concept qui le perçoit comme ce qui peut rendre vraie la rencontre intersubjective. Le visage, dans le face à face, suspend la violence et ne permet pas de considérer l'autre comme un simple objet. Cependant la photographie de l'hermaphrodite de Maria Klouaris et Katerina Thomadaki a les yeux et une partie du visage bandés. Tout se passe comme si la relation qui s'instaure entre le spectateur et l'image de l'hermaphrodite ne s'effectuait pas dans un face à face sensé révéler la vérité de l'être mais resterait fixée dans le corps intersexué, dans la présence/absence du sexe. L'étrangeté de la rencontre n'est plus concentrée sur le visage mais sur le corps étrange lui-même qui ne reproduit pas l'adéquation normative du corps avec le sexe. En fait la rencontre organisée par les deux artistes ne répond pas tout à fait au même concept que celui posé par Lévinas. La mise en présence des deux instances ne se situe, pour reprendre les termes de Lévinas sur la relation sociale, *ni en se prolongeant dans le tout et, en abdiquant dans l'intemporel, ni en conquérant le tout par l'histoire*, ni dans un face à face où le visage entretient un absolu de la relation mais dans une confrontation entre le tout et des histoires entrecroisées d'une même photographie ne permettant aucune ontologie prédéfinie, aucune origine, ou de préférence plusieurs origines qui annulent l'idée d'une origine unique. Ce mouvement multiple inspiré par les différentes histoires de la photographie ne permet pas non plus de le fixer dans une finitude. La vérité de l'être de l'hermaphrodite, si vérité il y a, ne passe pas par une transcendance du visage qui suspend la raison mais par une sorte d'interpolation historique confrontée au tout. L'hermaphrodite était un être réel qui est devenu une image médicale puis un objet qui est devenu une partie de l'histoire des deux artistes (l'image a été récupérée par Maria Klouaris dans les archives de son père) avant de participer à une œuvre d'art mélangeant différentes pratiques artistiques.

Le mélange des pratiques artistiques et l'apport de la technologie dans l'œuvre ainsi créée participe de la même dynamique d'interpolation historique dans le re-travail de la réalité ou de l'élargissement de cette dernière. Il s'agit de savoir quelle dose d'imaginaire peut passer dans un système technologique déjà codé :

²⁸⁴ *Ibidem*

Les artistes qui ont accès à l'ordinateur se trouvent dans la position paradoxale de devoir introduire de l'imaginaire dans des systèmes codés – « des systèmes en voie de positivisation totale et donc de désymbolisation ». Dépasser la limite rationnelle du système, sa prévisibilité, glisser sur la paroi du virtuel. L'errance y est-elle encore possible ?²⁸⁵

On retombe encore à travers la technologie dans des codes et donc dans des systèmes scientifiques et du coup dans des épistémologies prédéfinies. Ce qui vaut pour l'histoire et l'histoire des sexes mais ce qui vaut également pour l'esthétique. Theodor W. Adorno explique à quel point la contamination et l'effrangement des différents genres artistiques entre eux permet à la fois de se renforcer dans son essence propre tout en intégrant des matériaux extra-esthétiques créant ainsi de l'expression :

L'effrangement des genres artistiques accompagne presque toujours la prise que les configurations ont sur la réalité extra-esthétique. Et c'est justement cette prise qui est strictement opposée au principe de la mise en reflet (Abbildung) de cette réalité extra-esthétique. Plus un genre laisse entrer en soi ce que son continuum immanent ne contient pas en lui-même, plus il participe à ce qui lui est étranger, à ce qui est de l'ordre de la chose, au lieu de l'imiter. Il devient ce dont nous ne savons pas ce que c'est. Un tel non-savoir confère de l'expression à ce que l'art a d'inéluctable.²⁸⁶

Il y a donc interpolation historique dans le travail de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, mais il y a aussi interpolation de pratiques artistiques qui font naître par la technique un nouveau paradigme de corps. Theodor W. Adorno cite d'ailleurs Walter Benjamin à propos de l'imagination en indiquant qu'il définissait *l'imagination comme l'interpolation dans l'infime*²⁸⁷. Il indique que l'imagination de l'artiste ne peut être une forme d'invention gratuite ou *ex nihilo* mais bien au contraire que *ce que l'artiste a inventé, ce qui dépasse le stade des matériaux et des formes est infiniment petit ; c'est une valeur limite*²⁸⁸.

C'est ainsi, en procédant par interpolations, que Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ont fait évoluer l'hermaphrodite vers un être dans l'image qui pourrait constituer un nouveau paradigme. Mais ce nouvel objet, dont on pourrait dire comme Theodor W. Adorno, *dont on ne sait pas ce que c'est*, n'a pas d'origine et n'en cherche pas ; il est par contre tourné vers un devenir qui aspire à une finitude qui n'en finit pas d'advenir. On peut pour ça se référer à la longueur du *Cycle de l'Ange* qui s'étale sur presque

²⁸⁵ Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, « Avant-propos », *Technologies et imaginaires, art-cinéma, art-vidéo, art-ordinateur*, Paris, Dis voir, 1990, p.14

²⁸⁶ Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 70

²⁸⁷ *Ibidem*, p.93

²⁸⁸ *Ibidem*

quinze ans. Dans cette optique l'hermaphrodite peut être considéré comme une sorte de *cyborg*, comme a pu le conceptualiser Donna Haraway que l'on avait évoqué dans la première partie afin d'aborder le travail d'Orlan.

Le travail de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki aboutit à un corps dissident. Ce corps ne possède pas d'ontologie propre. La question de la totalité doublée d'une idée d'infini par la lumière et des références à l'univers ne viennent ici que le traverser pour re-questionner sans cesse sa matérialité. En travaillant sur les images et leur production technologique, les deux artistes savaient qu'il était impératif que le matériau de départ provienne du réel, mais elles étaient également conscientes que l'histoire serait toujours là pour subsumer l'objet dans une unité. D'où l'intérêt de ne pas faire l'impasse sur la mémoire que suscite ce corps mais de la reconsidérer par un processus de confrontation et de mise à distance à l'intérieur duquel l'histoire se voit brisée, entrecoupée par d'autres schèmes historiques qui interdisent une lecture unilatérale et nous renvoient à un être en devenir. La question métaphysique n'est ici présente que pour questionner le sens et nous ramener vers une sorte d'humanité sans définition stricte : une question toujours ouverte qui se repose sans cesse avec et par le corps.

Mais pour revenir à notre problématique, l'histoire, dont le potentiel d'unité se voit neutralisé, est celle de la division sexuelle qui pourra introduire à son tour celle du genre. La créature mise en scène par les deux artistes se situe à la fois au-delà ou en deçà de la différence sexuelle et nous donne à voir le genre dans un caractère instable et à venir :

Dans cette œuvre, l'inquiétante étrangeté, l'exil et la migration, la mémoire et la perte, constituent des figures persistantes. Les créatures de Klonaris et Thomadaki mettent en exergue la nature instable et ténue du « genre » lui-même. « Pour nous, le corps intersexuel est un paradigme pour un concept alternatif de l'humain sexué, un paradigme qui permet de reconsidérer toutes ces idées rigides à propos du masculin et du féminin, ainsi que ce qui a été traditionnellement théorisé comme la 'différence sexuelle ». En fait, un corps intersexuel ne possède pas les deux sexes ; il est dans l'entre-deux des sexes.²⁸⁹

Cette conception du genre fluctuant, cette position de l'en-dehors des sexes et ce travail sur les contours du corps par la technologie dans une volonté constante de réinvention nous amènent à reconsidérer le travail de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki à

²⁸⁹ Marina Griznic, « L'entre-deux sexes 'plus étrange qu'un ange », *Klonaris/Thomadaki, le cinéma corporel, corps sublime/intersexe et intermédia*, Paris, Harmattan, 2006, p. 293

travers le prisme du concept de *cyborg* de Donna Haraway. Nous aimerions également pouvoir dessiner un certain parallèle entre le questionnement sur l'humain qui transparaît dans l'œuvre des artistes et ce que l'auteur de *Manifeste cyborg*²⁹⁰ qualifie d'*humanité féministe* :

Le visage donné à l'Humanité a été celui de l'homme. Le visage d'une humanité féministe doit revêtir d'autres formes, d'autres gestuelles, et je crois que nous devons nous doter d'une représentation féministe de l'humanité. Mais celle-ci ne peut être un « homme » ou une « femme » ; elle ne peut être cet humain que le grand récit moderne a mis en scène comme un universel.²⁹¹

Si dans cette dernière citation, Donna Haraway qualifie cette idée d'humanisme féministe par ce qu'elle n'est pas, il faut revenir sur son concept de l'être par le *cyborg* pour comprendre non pas ce qu'il est mais ce qu'il pourrait être ou devenir. Le principe du *cyborg*, qui s'applique à l'humain, investit un système de compréhension particulier d'un système non-unitaire composé d'espaces fluides entrant en coalition les uns avec les autres selon un principe d'affinités non innocentes. Il concerne le corps et son milieu et propose une réintrication du biologique et du technologique, du réel et du virtuel, dans l'idée d'une organisation non-uniforme qui tient plus de la connexion partisane entre entités, cassant sans cesse toute conception unitaire ou principe supérieur unifiant. Dans une telle projection on agit de toute évidence en dehors des genres définis, des sexes donnés, et l'on se situe dans un monde de finalités plurielles qui cherchent à constituer des « tous » dans un relationnel qui échappe au rapport du même. Le *cyborg* n'a pas d'origine, et pour reprendre les termes mêmes de Donna Haraway, il est sa propre ontologie :

Le *cyborg* n'a pas d'histoire originelle au sens occidentale du terme : ultime ironie puisqu'il est aussi l'horrible conséquence, l'apocalypse finale de l'escalade de la domination de l'individuation abstraite, le moi par excellence, enfin dégagé de toute dépendance, un homme dans l'espace.²⁹²

Par conséquent, le *cyborg* ainsi défini ne vient pas de rien, il ne serait qu'une étape intermédiaire sans étape initiale ni étape suivante. En fait, ce que Donna Haraway propose pourrait bien se représenter comme une éthique de la « monstruosité ». Il ne s'agit pas de sombrer dans un monde d'indifférenciations ou de relativités infinies mais

²⁹⁰ Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Essais Exil, 2007, 335 pages

²⁹¹ Donna Haraway, « Ecce Homo, 'Ne suis-je pas une femme ?' et Autres Inapproprié/es : de l'Humain dans un paysage posthumaniste », *Manifeste cyborg et autres essais*, *ibidem*, p. 222

²⁹² Donna Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXème siècle », *ibidem*, p. 32

plutôt de constater des mises en relation partielles. Pour revenir au travail de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, il semble que le processus d'interpolation historique et artistique qu'elles utilisent ait beaucoup à voir avec l'idée des systèmes de connexions partielles envisagés par Donna Haraway. Le corps dissident de l'hermaphrodite se présente lui-même comme un maillon intermédiaire sans origine ni fin. Les histoires entrecoupées, racontées par son corps technologiquement dégradé, empruntant différents supports numériques, de projections lumineuses, ou organique par la voix de Maria Klonaris, proposent aux spectateurs un système de connexions complexes de mise en relation des corps qui ne permettent pas une reconnaissance par la totalité du même mais bien un choix par affinités partielles.

D'où l'importance de la technologie comme outil qui entre en relation avec le biologique et brouille les frontières des deux termes. La contamination de l'un par l'autre permet une réinvention du corps en dehors des clivages classiques nature/culture, réel/virtuel, homme/femme. Le genre est alors fluctuant, les contours du corps se déforment par l'imaginaire nourri et rendu possible par la technologie. La maîtrise technologique et son engagement sur et par le corps est d'ailleurs illustrée grâce à la présence des projecteurs de film tenu à la main pendant l'exposition/performance de *l'Ange*. Reste le problème du partage de cette technologie propre à servir un engagement, que Donna Haraway définit pour sa part de science féministe, et qui a pris toute son importance pour Maria Klonaris et Katerina Thomadaki à travers la création de l'association A.S.T.A.R.T.I. Donna Haraway pose la question en ces termes : les nouvelles technologies impliquent de nouvelles relations sociales, mais comment faire en sorte que cette maîtrise de la technologie ne serve pas à reproduire *la formation d'une structure sociale à deux vitesses* ?²⁹³

Toute politique féministe socialiste adéquate doit faire appel aux femmes des milieux professionnels privilégiés, et en particulier à celles dont le travail scientifique et technologique construit les discours, les processus et les objets technoscientifiques. Cette question n'est certes pas la seule que l'on soulève quand on commence à réfléchir à la possibilité d'une science féministe, mais elle est importante. De nouveaux groupes sociaux ont accès à la science, quelle sorte de rôle vont-ils jouer dans la constitution de la production du savoir, de l'imaginaire et des pratiques ?²⁹⁴

²⁹³ Donna Haraway, *ibidem*, p. 62

²⁹⁴ *ibidem*

L'exposition/performance à la galerie Jacques Donguy, première manifestation du *cycle de l'Ange*, est en ce sens un véritable laboratoire de l'imaginaire. Elle transforme le corps « monstrueux » de l'hermaphrodite en un corps hybride de technologie et de biologie. Selon Michel Foucault, le corps hermaphrodite a pu adopter la figure du monstre par un ensemble de dispositifs de contrôle juridiques qui visent à protéger les lois de la société et celle de la biologie :

Le monstre humain. Vieille notion dont le cadre de référence est la loi. Notion juridique, donc, mais au sens large, puisqu'il s'agit non seulement des lois de la société, mais aussi des lois de la nature ; le champ d'apparition du monstre est un domaine juridico-biologique. Tour à tour, les figures de l'être mi-homme, mi-bête (valorisées surtout au Moyen Âge), des individualités doubles (valorisées surtout à la renaissance), des hermaphrodites (qui ont soulevés tant de problèmes au XVIIème et XVIIIème siècles) ont représentés cette double infraction ; ce qui fait qu'un monstre humain est un monstre, ce n'est pas seulement l'exception par rapport à la forme de l'espèce, c'est le trouble qu'il apporte aux régularités juridiques.²⁹⁵

La photographie médicale comme point de départ du travail de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki trahit le dispositif de contrôle, mais le personnage, selon les artistes, possède dans l'expression de son corps quelque chose qui échappe au domaine stricte et contraignant du médical. C'est ainsi qu'il sort déjà à ce stade de son dispositif historique de la monstruosité. L'installation qui permet le face à face avec le public, les ajouts successifs d'images et de lumière sur la photographie vont progressivement modifier et contourner les lois de la société, amenant le monstre vers l'hybride. Le dispositif est donc entièrement performatif : il permet une nouvelle rencontre entre différents êtres où la seule ontologie qui se dessine semble être l'hybride lui-même. L'origine du sexe du personnage est on ne peut plus floue, il est dans *l'entre-deux sexes*²⁹⁶ et le genre associé, produit du corps transformé, est devenu variable. Si l'hermaphrodite n'est plus un monstre mais un être hybride, c'est un univers de possibles qui s'ouvre à lui entretenu par les deux artistes. Selon Bernard Andrieu, philosophe du corps, pour que l'être hermaphrodite devienne hybride, la question du choix ne doit plus se poser :

L'hybride, figure postqueer, accepte le double en soi, le maintient dans un mouvement et une mobilité de choix identitaires selon la performance à accomplir. En étant hybride l'hermaphrodite peut le devenir en n'ayant plus à choisir, comme dans le film *XXY* de

²⁹⁵ Michel Foucault, « Les anormaux » [cours du Collège de France de 1975], in *Foucault, Dits et écrits*, 1954-1975, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p. 1690

²⁹⁶ Marina Grizinic, citant Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, *op. cit.*, p. 294

Lucia Puenzo ou en favorisant la métamorphose, comme le transsexuel dans le Tiresias, selon le mythe, du film de Bertrand Bonello.²⁹⁷

C'est bien dans ce refus d'assigner le corps de l'hermaphrodite à un sexe particulier mais de le laisser dans l'entre-deux des sexes que Maria Klonaris et Katerina Thomadaki inventent une nouvelle épistémologie du corps. Cette nouvelle épistémologie concerne une ontologie paradoxale constituée de l'être hybride ou *cyborg* lui-même, d'une esthétique qui émerge de la rencontre sensible entre le public et l'hermaphrodite à travers les artistes, et une histoire sans origine déterminée.

On a donc ici une utilisation de l'image qui permet une autre représentation dans le rapport avec le public. La superposition des histoires qui traversent l'hermaphrodite, le travail technique sur la vidéo et les images, l'entrecroisement des différentes pratiques artistiques, permettent la création d'espaces virtuels capables d'accueillir d'autres systèmes de sens commun qui permettent à leur tour l'existence d'autres réalités :

Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations. Cette création, c'est le travail de la fiction qui ne consiste pas à raconter des histoires mais à établir des relations nouvelles entre les mots et les formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant.²⁹⁸

C'est également ici le travail des deux artistes : mettre à distance de la réalité afin d'élargir cette réalité dans le même temps. Contrairement aux artistes précédents de l'art corporel, la technologie n'est plus vue comme ce qui éloigne du réel mais bien plutôt comme ce qui va permettre de l'agrandir. La question du sexe et du genre dans le travail de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki peut donc être vue comme un travail de recreation qui ne craint ni l'enfermement, ni l'invisibilité, et qui construit de nouveaux corps sans se préoccuper de la déconstruction qui pourrait amener sur un vide, déficit de parole et de corps.

Il y a une importance toute particulière chez les deux artistes à créer de nouveaux paradigmes de corps et de genres. Ces nouveaux paradigmes se retrouvent dans un engagement artistique qui se préoccupe des questions féministes. Même si la théorie du *cyborg* de Donna Haraway, qui nous a permis l'analyse du travail des artistes, reste

²⁹⁷ Bernard Andrieu, *op. cit.*, p. 30

²⁹⁸ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 112

postérieure au cycle de *l'Ange*, il semble, pour reprendre les propos Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, que *l'Ange intersexuel/le a préexisté de la même manière que, souvent, l'intuition artistique préexiste à l'élaboration théorique*²⁹⁹. C'est ainsi que le travail des deux artistes conserve toute son originalité au centre de la production française de la même époque en traitant le problème de la représentation comme incontournable et sûrement stratégique par le biais de la technologie. Rebecca Schneider, professeur en *performance studies* à la *Tisch School* (Université de New-York), remarque le changement stratégique des artistes femmes dans les années 1980 aux États-Unis :

[...] by the early 1980s artists were able to declare that the Woman they sought was a cultural construct, a strategic moment, and could move to the more materialist notion that identity is produced through the machination of representation. Intersecting with poststructuralist theories in a powerfully burgeoning amalgam of French and Anglo-American feminisms, by the mid-1980s could aim beyond the 'essential' woman to analyze how and why meaning and its engenderment is produced.³⁰⁰

C'est bien dans cette optique que l'œuvre de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki se prête à une interprétation éclairée par la théorie de Donna Haraway. En définitive, le corps ne trouve sa réalité intrinsèque que dans une mise en relation dans un contexte précis et dans une représentation sur laquelle il faut travailler.

Pourtant, si l'œuvre de Klonaris et Thomadaki peut comporter avant l'heure une réflexion sur les limites labiles du genre, au centre d'un engagement féministe dans l'art, il semble que cette réflexion soit à son tour limitée, sur le moment, par le champ

²⁹⁹ Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, extrait d'une correspondance entre les artistes et Marina Grizinic, 2002, in Marina Grizinic « L'entre-deux sexes 'plus étrange qu'un ange' », *Klonaris/Thomadaki, le cinéma corporel, corps sublime/intersexe et intermédia, op. cit.*, p. 292

³⁰⁰ Rebecca Schneider, « After us the savage goddess, Feminist performance art of the explicit body staged, uneasily, across modernist dreamscapes », *Performance and cultural politics*, New-York, Routledge, 1996, p. 166

Les artistes du début des années 1980 pouvaient considérer *La Femme* comme une représentation culturelle, un moment stratégique, et ont pu se déplacer vers une notion plus matérialiste de l'identité produite par un mécanisme de représentation. Le croisement des théories poststructuralistes et d'un amalgame entre un féminisme français et anglo-américain, au milieu des années 1980, a permis d'analyser, au-delà de l'essentialité de la femme, comment la signification et le genre étaient produits. (traduit par moi)

artistique. En effet, si l'œuvre des artistes trouve un intérêt auprès des théoriciens sur le genre, l'expérience artistique nécessite un environnement clos au nombre réduit de spectateurs. La réalité s'élargit au sein d'une œuvre spécifique qui peut ensuite laisser des traces qui peuvent à leur tour être réutilisées et commentées. D'autres artistes auront la prétention de voir proliférer leurs œuvres dans une réalité concrète et d'inscrire le corps dans une multiplicité qui dépasse de loin le domaine de l'art lui-même. La volonté affichée de briser une chronologie ordinaire afin d'inscrire une autre temporalité dans le quotidien est d'ailleurs une des caractéristiques possibles de la performance. Le travail de Joël Hubaut peut venir ainsi illustrer une posture différente par rapport à la représentation. Artiste français impossible à classer dans un courant particulier, il brouille ainsi les frontières entre les arts et propose à travers son œuvre une redéfinition du lien qui unit art et politique. La deuxième partie nous permettra d'analyser son œuvre mais également celles d'artistes proches de lui qui témoignent encore une fois des difficultés à représenter le corps ; une génération d'artistes qui privilégient dans cette décennie le verbe et la poésie comme des organes corporels signifiants.

C.2 Du tout et du n'importe quoi culturel

Dans les années 1980, plusieurs performeurs mettent en chantier une redéfinition du lien actif entre engagement artistique et engagement politique. La problématique commune entre l'art et le politique soulève encore une fois ici la question de la représentation que l'on peut formuler ainsi : comment faire entrer un corps dans la réalité, elle-même envahie par une profusion de signes produits et circulant dans l'espace médiatisé par les institutions ou les organes d'information ? Avec en tête l'obsession de réconcilier l'art et la cité, des artistes décomplexés sur le lien entre leur pratique et leur engagement dans le réel vont faire de la performance un outil sachant manier l'ironie, la dérision, et qui peut à bien des égards tenir lieu de la farce populaire.

Si dans les années 1970 de nombreux artistes ont étudié la permanence du corps dans l'espace social, nombre d'entre eux l'ont souvent considéré comme subversif de fait. Lorsqu'Orlan décide de mesurer l'espace public avec son corps afin de savoir combien d'Orlan-corps sont nécessaires pour retracer la surface d'une institution, elle tente d'inverser un rapport de production. De la même façon, les artistes du groupe *Untel* intervenaient la plupart du temps dans un extérieur urbain et se servaient de leur corps pour confronter les formes et l'organisation de l'espace public dans cette même optique qui voudrait subvertir l'ordre de production des corps et de l'espace ambiant. Cette pratique implique une réalité première du corps, un caractère subversif qui précède l'organisation sociale. La production d'artistes tels que Joël Hubaut ou Julien Blaine, dans le courant des années 1980, trouve une position légèrement différente qui tente de se résoudre dans une reconsidération totale ou partielle du corps et de son environnement.

Il y a dans le travail des deux artistes une reprise en compte de l'espace et du temps qui subvertit de l'intérieur un système trop bien organisé et en proie à une prise en charge globalisée des affaires culturelles. Joël Hubaut procède par débordement de la réalité et du corps, il ne se pose pas à l'extérieur d'un système mais organise la prolifération des objets et des corps de l'intérieur. Si une nouvelle ligne de séparation se dessine entre culture et ce que l'on considère comme sous-culture, l'artiste a décidé de se positionner à l'intérieur de la deuxième, *que l'on adhère ou bien, au contraire que l'on rejette ce*

*qu'il exacerbe dans un trop-plein proche de la vision d'une société du spectacle malade de son propre fonctionnement*³⁰¹ :

Pourtant, Joël Hubaut continue de produire toujours plus à une époque où l'on s'interroge sur les bienfaits de la déproduction. Depuis ses débuts, la pratique de Joël Hubaut procède de cette inflation productive en s'introduisant dans tous les champs déterminés par la sémantique qui tresse inlassablement une grille de lecture entre la réalité et l'individu, œuvre pédagogique, œuvre de salubrité publique de la pensée.³⁰²

Si la production de Joël Hubaut débute dans les années 1970, il semble qu'il y ait entre son travail et le contexte des années 1980 une adéquation importante. Il fonde d'ailleurs en 1979 l'association *Nouveau Mixage* à Caen dans le but de constituer un espace de création en dehors des circuits officiels, et pour lequel il détermine l'année 1985 comme celle de fermeture du lieu sur un lancé de dés afin de *préserver l'entreprise de toute velléité de pouvoir*³⁰³. Une attitude qui en dit long sur la posture adoptée par l'artiste qui cherche à prendre le contrepied de toute attitude par trop sérieuse et qui le différencie sûrement des artistes contemporains des années 1970. L'humour et l'ironie semblent être pour lui les seules postures acceptables dans une création qui ne se veut pas moins clairement engagée politiquement et qui rend par ce fait sans cesse poreuses les limites de l'art. Joël Hubaut ne croit pas en l'autonomie de l'art et n'a de cesse de le relier à des expériences de vie dans le réel. Ses performances se déploient parfois à l'échelle d'une ville (*La place rouge à Deauville*, 1996) et associent une grande partie de la population, amenant l'art là où il n'est pas habituellement et supprimant par ce fait les limites entre professionnels et amateurs :

Par ce mixage, j'ai tenté de provoquer l'alternative du professionnel et de l'amateur qui donne à lire la même intention d'investissement en greffant compétence et incompétence, action hybride nécessaire à toutes énergies hors du « stand-art » normalisé de la culture et de ses productions artistiques, qui sont encore dans l'art actuel toujours basées sur la sacralisation, la sublimation, le sensationnel et la rareté que des centaines d'abrutis persistent toujours à occulter pour en maintenir l'idée d'exception.³⁰⁴

Joël Hubaut travaille à désenclaver l'art, à le rendre visible en des endroits où il n'est pas habituel de le voir. Il s'intéresse à des pratiques généralement non-prises en compte dans le champ artistique et va alors produire par cette démarche décentrée et

³⁰¹ Lise Guéhenneux, « Sans foi ni loi, sans centre ni périphérie : les ramifications d'Hubaut, un système toujours mis à l'épreuve du temps et de la dépense », *Joël Hubaut, Re-mix épidémik, Esthétique de la dispersion*, Dijon, Frac de Basse-Normandie, Les presses du réel, 2006, p. 21

³⁰² *Ibidem*

³⁰³ *Ibidem*, p. 147

³⁰⁴ Joël Hubaut, *Joël Hubaut, Re-mix épidémik, Esthétique de la dispersion, ibidem*, p. 82

décentralisée (l'artiste organise son activité en Normandie) des performances où les corps et les environnements régionaux se contaminent dans l'excès. L'artiste entre de plain-pied dans un monde de signifiants et concentre l'espace et le temps jusqu'à le faire exploser par un trop plein de combinaisons nouvelles, espérant ainsi briser l'unité de sens.

Julien Blaine représente une autre face de ce travail sur le signifiant. On retrouve chez l'artiste cette volonté de construction par l'inflation de signes qui se démarque du temps de la déconstruction par le corps des années 1970. À l'inverse de la position théorique et artistique de Michel Journiac, et en échos avec la pratique de Joël Hubaut, le corps n'est plus ce qui dit non mais plutôt ce qui s'inscrit dans le réel dans un « oui subversif ». Joël Hubaut avait décidé de devenir *Yes futur*³⁰⁵, Julien Blaine pose le corps dans une affirmation constructive se nourrissant de l'environnement extérieur signifiant et contaminant cet environnement extérieur en retour :

Enfin, l'œuvre de Julien Blaine comme art total et signe total désigne le besoin qu'a l'art de tendre à l'expression d'une présence et non d'une absence, d'une affirmation constructive et non d'une négation destructurante, dans une dynamique de la création qui est toujours en conflit avec le monde.³⁰⁶

Julien Blaine ira même jusqu'à brouiller dans l'art la frontière entre le politique et la politique en acceptant de rejoindre Robert Vigouroux lors des élections municipales de Marseille en 1989 où il prend la charge de délégué à la culture. Plus tard il participe à la campagne des élections législatives de 1993 en s'associant à Jean Kehayan et il transforme l'affiche de campagne en œuvre d'art à l'image d'un *ready-made* (*Really made-ready made after made*, 1993)³⁰⁷. Son engagement dans l'espace public se transforme et se confond avec l'espace politique entretenant ainsi une position confuse entre l'art et la politique, mais également entre l'ironie et le sérieux. Position compliquée à comprendre mais qui témoigne d'une volonté acharnée de transformer l'espace social par toutes les implications possibles, signe des temps d'un Ministère de la Culture qui veut que tout soit art, la position de Julien Blaine est sûrement alors une

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 46

³⁰⁶ Achille Bonito Oliva, « L'art total de Julien Blaine », *Blaine au Mac, un tri* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Musée d'art contemporain de Marseille du 6 mai 2005 au 19 septembre 2009], Limoge, Al Dante, 2009, p. 14

³⁰⁷ A la fin de sa mandature législative écourtée par démission en 1995, Julien Blaine expose et met en vente comme des œuvres d'art à la galerie de Marseille tous les attributs liés à ses anciennes fonctions. Il expose également à la galerie Satellite à Paris une vidéo d'altercation l'opposant à des militants du Front National.

position extrême de l'artiste qui souhaite reprendre prise avec un réel qui semble récupéré de toute part :

L'art, et a fortiori la poésie, ont besoin de militantisme. Je n'ai pas peur de ce mot. Que ce soit dans les marges, ou par le biais des institutions, il faut leur donner le moyen de la meilleure circulation possible. De la même façon il est important de s'engager contre toutes les forces visant à annihiler la pensée. Fin des années 1980, début des années 1990, les principaux dangers, les plus visibles et les plus bruyant en tout cas, venaient d'un pré-fascisme insupportable Le Pen et d'un anti-intellectualisme vulgaire incarné par le populiste Tapie.³⁰⁸

L'artiste s'inscrit alors dans le réel en empruntant des outils qui échappent normalement au monde de l'art. Mais il se définit avant tout comme un performeur poète et n'a de cesse de revendiquer le corps par le verbe signifiant. Outre des performances telles que *Reps Elephant* 306 en 1962 où il interview un éléphant ou encore une série de performances de 1977 à 1985 pendant lesquelles il investit des socles vides afin de figurer lui-même la statue manquante, il se consacre à la poésie concrète. Pour Julien Blaine la poésie doit se pratiquer dans un investissement total de tout ce qui la produit : le corps, la voix, la matérialité du mot, l'espace, le temps. L'ensemble de sa poésie forme ce qu'il qualifie d'*art total*. Il se situe ainsi dans le dit qui signifie un concept ou une forme mais également dans le non-dit du sujet qui performe le poème. Le concept de totalité répond à la prise en compte du verbe, de la rencontre des corps entre performeur et spectateur et de l'ensemble de l'environnement spatial et temporel :

Mais il est bien clair qu'il va se créer quelque chose, un pacte entre celui qui entend ou celle qui écoute et moi... [...] Alors là tout rentre en ligne de compte, comment j'ai dormi, comment j'ai mangé, comment ça résonne dans cette pièce, comment la personne qui me regarde est hostile ou au contraire favorable. Tout va bousculer, c'est pour cela qu'une performance est une performance, c'est-à-dire n'est pas un poème comme on voyait jadis. C'est-à-dire un petit poème qui est définitif.³⁰⁹

On aura l'occasion de se demander quelles conséquences ce concept poétique a eu sur le corps. La mise en pratique de la poésie concrète semble réconcilier signe et signifiant à travers le corps et le son, entre l'image du corps et le corps qui se dit. Mais on pourra également se demander comment se traduit le lien entre la poésie visuelle ainsi créée et l'engagement concret dans le réel pratiqué par l'artiste, dans l'espace urbain et dans l'investissement de la sphère sociale. En conclusion, savoir si l'artiste a pu créer de

³⁰⁸ Julien Blaine, « De la Marie de Marseille aux législatives de la Gardanne : des actions poétique ? », *Blaine au Mac, un tri, ibidem*, p. 154

³⁰⁹ Interview de Julien Blaine réalisé par Eric Létourneau, www.radio-canada.ca, consulté le 5 août 2010

nouvelles formes dans le réel et si cette préoccupation pour le verbe n'a pas été au final « décorporalisante ».

Joël Hubaut et Julien Blaine s'inscrivent souvent dans une structure extérieure. Ils s'adressent et impliquent un public large et pas toujours concerné par l'art. Ils se frottent à une culture de masse pour l'un dans son investissement régional, par la réutilisation d'objets et d'environnements non artistique, et pour l'autre dans son inscription dans la ville et dans la politique. L'un comme l'autre ont expérimenté largement à partir de matériaux concrets inscrits dans une époque. Ils ont investi à leur manière une culture de masse en travaillant avec un public pas toujours averti, en faisant éclore des formes, de nouvelles représentations circulant déjà à l'intérieur de la masse média ou du circuit institutionnel de cette même époque. Ils s'opposent de cette façon à la pratique de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki en ceci que les deux femmes ont toujours produit leur art en dehors des circuits commerciaux traditionnels ou des canaux de communication qui comme elles, utilisent le moyen technologique. Lorsque Nancy Huston leur demande dans une interview comment elles définissent leur stratégie politique constatant que les deux artistes touchent le plus souvent un public habitué à voir des codes brisés, elles répondent en positionnant leur travail en dehors de la culture de masse et des réseaux déjà tracés :

De par leur mode de réalisation artisanal, nos films s'opposent au circuit commercial. Le fait que l'on construit un film à nous deux avec nos propres mains est pour nous quelque chose d'absolument irréductible. [...]. Le circuit commercial est là justement pour interdire les rapports de présence, d'échange, de confrontation immédiate entre cinéastes et public, il est là pour diffuser des produits mis en boîte en perpétuant le mutisme du public qui est réduit au rôle de consommateur.³¹⁰

Il y a dans le travail de Joël Hubaut ou de Julien Blaine quelque chose de populaire, de politiquement incorrect, quelque chose que l'on pourrait presque qualifier de « sale ». Nous essaierons alors de comprendre si leurs performances ont ouverts un surcroît d'espace au corps commun, à celui de la sous-culture capable d'agir un potentiel subversif. Puisque finalement, si les *Nouveaux Philosophes* se posaient des questions sur la culture en essayant de faire le tri entre Jean Sébastien Bach, Renaud ou

³¹⁰ Maria Klonaris, « Une inquiétante étrangeté revisitée [propos recueillis par Nancy Huston] », *Histoire d'elles*, N° 19, janvier 1980, p. 12

Coluche³¹¹ afin de retrouver l'unité perdue d'une société qui semble ne plus savoir hiérarchiser les valeurs culturelles, Joël Hubaut, lui, les a pris toutes ensemble.

³¹¹ Voir page 166 du mémoire.

C.2.1 L'investissement rhizomique de Joël Hubaut

Joël Hubaut est né en 1947 à Amiens. Il commence son activité artistique au début des années 1970 et devient parallèlement enseignant à l'École Supérieure d'Arts et Média de Caen à partir de 1978. L'espace de création *Mixages* à Caen qu'il met en place à la fin des années 1970 tend à répondre à plusieurs exigences. Il s'est d'abord présenté comme un lieu indépendant des circuits institutionnels plus anciens. Le lieu permet ainsi de répondre à l'un des aspects importants de la performance en préservant son caractère spontané et unique hors du modèle des structures classiques qui réclament une programmation établie et qui se prêtent plus aux représentations de théâtre ; il est de surcroît l'émanation d'un projet artistique qui n'entre dans aucun cahiers des charges du Ministère de la Culture. *Mixages* se présente alors comme un véritable lieu alternatif tant au niveau de la programmation qu'au niveau du mélange-*mixage* des pratiques artistiques.

Le terme *Mixages* est également un concept développé par l'artiste dans une vision éclatée, rhizomique et contagieuse des objets, des corps, et des environnements. Joël Hubaut procède par hybridation autant sur la forme que par son attitude volontairement décalée que l'on peut successivement définir d'ironique, de bouffonne ou de parodique. La parodie lui permet d'ailleurs de reprendre à son compte des situations et des activités du quotidien afin de conserver un œil naïf en apparence sur ces dernières tout en lui permettant un mixage par association d'idées avec d'autres concepts et d'autres objets. Le mixage fonctionne alors dans différentes situations du quotidien mais également entre les pratiques artistiques elle-même. L'absence de désir d'unité dans le travail de Joël Hubaut rend son œuvre moins facile à saisir dans son ensemble. Ses influences artistiques sont également variées, et se retrouvent dans ses performances à travers une logique qui d'aplanissement des concepts et des références :

On peut devenir trans-sexuel, je peux bien devenir trans-artiste ! Quand j'annonçais les premières fois au milieu que j'étais Pollock/Mondrian, les réactions étaient aussi négatives que lorsque l'on dévoile à sa famille qu'on est trans-sexuel. Voilà, c'est ainsi, je suis Pollock/Mondrian comme si j'étais Duchamp/Picasso ou Malevitch/Picabia et ça me convient parfaitement. Je suis trans-mental.³¹²

³¹² Joël Hubaut, *Joël Hubaut, Re-mix épideмик, Esthétique de la dispersion*, Dijon, Frac de Basse-Normandie, Les presses du réel, 2006, p. 80-81

L'activité de l'artiste ne s'expose que dans l'horizontalité, ce qui vaut aussi pour ses liens avec les autres artistes vivants ou morts. À défaut de trouver une unité dans son travail en expansion, il nous sera plus facile de l'aborder dans son aspect rhizomique.

L'énergie créatrice de l'artiste est alors exponentielle, dépassant le seul cadre de la performance, on le retrouve partout, de la musique rock au théâtre, à la danse, du dessin au collage, à la peinture, ou encore à la sculpture. Les années 1980 ne font pas exception à l'activité débordante de l'artiste et on peut citer ici quelques unes de ses œuvres afin de commencer à les appréhender par approches successives comme autant de dérivations d'un rhizome sans début ni fin. Comme il s'agit généralement de *Mixages*, il faut considérer chaque œuvre comme se déclinant sous différents formats, dans différents lieux, et s'inscrivant dans le temps au rythme des mutations et des associations d'idées nouvelles qui vont tracer le circuit de sa vie. C'est ainsi que parmi plusieurs de ses créations on trouve *Les Concerts-insectes*, par exemple en 1982, par le groupe *New Mixage* à l'espace Électra à Paris³¹³ où Joël Hubaut incarne un chanteur de rock en robe, flanqué de musiciens à tête d'insecte. La scène se pare d'un environnement contagieux et mutant au centre duquel tout est combinaisons d'objets rappelant d'une part l'art dada et d'une autre *La Métamorphose* de Kafka. De cette façon le piano devient piano arachnéen et les masques des musiciens deviennent profusion anarchique d'objets accouplés. Si le thème des insectes illustre la contagion et l'épidémie comme fil conducteur de l'art de Joël Hubaut, la formation de musique rock illustre également un médium d'expression populaire des années 1980 qui se caractérise par l'apparition d'icônes au genre trouble, travestis ou androgynes, tenant la scène rock à cette même époque. On pense par exemple à Boy Georges, Graces Jones, David Bowie ou encore Annie Lennox et ce qu'à pu représenter dans cette idée un groupe comme *Roxy Music* (Bryan Ferry). Ces groupes se sont créés des personnages qui brouillent la carte des sexes avec une large influence punk héritée du *glam rock* :

On vient d'évoquer cette inversion des stéréotypes masculin et féminin, les femmes se masculinisant et les hommes se féminisant, tout cela aboutissant à un look 'androgyné', 'asexué', 'éphèbe'... Alors si l'on passe du côté des hommes dans le rock, devenus efféminés, androgynes, on pense tout de suite à George O'Down alias « Boy George » du groupe « Culture Club » qui paradoxalement a fait accoler à son prénom George,

³¹³ Voir annexe XXVII

« boy' » pour bien rappeler au public qu'il était à l'origine un homme dans son devenir d'« être asexué ».³¹⁴

La culture rock dans son influence punk reste dans les années 1980 une sphère subversive qui constitue un outil dont s'empare Joël Hubaut pour sa création. Il se représente également très souvent travesti dans ses performances, endossant le *masque du féminin encore comme grand autre toujours là sous-jacent, improbable au monde, d'une chair féminine dont il dit aussi être*³¹⁵. L'artiste reprend des médiums populaires et de grands formats du rock qui touchent une population large ; il se place alors dans un présent et une actualité concrète qui permet un travail et une implication sur le réel *hic et nunc*. À cela finalement rien de nouveau puisque les *ready-mades des années 1960*, en transformant en œuvre d'art les objets les plus quotidiens, réalisaient également le rapprochement entre des produits de consommation populaire et la sphère élitiste de l'art. C'est pour cette raison que l'originalité de l'œuvre de Joël Hubaut ne peut se saisir que dans un système d'ensembles qui se contaminent mutuellement et qui en font sa particularité. Pour l'auteur, l'idée d'œuvres plastiques, de performances, de concerts, ou tout à la fois, ne se caractérise pas la plupart du temps dans une projection formelle initiale ou par le développement d'un concept préalable, mais par association d'idées et rapprochement de mots. Les signes, autant produits que producteurs de l'environnement et de l'histoire, sont centraux pour Joël Hubaut. Il en dessine plusieurs en s'inspirant de différentes signalétiques que l'on retrouve dans une grande partie de ses œuvres. Ils constituent ce qu'il nomme des signes *épidémik*³¹⁶ en les qualifiant de *cabalístico-libidineux*. Les signes sont également les mots et il suffit que deux mots aient un signifiant proche pour qu'un monde commence à s'élaborer par esprit de contamination. Par exemple, Joël Hubaut réalise une performance vidéo en 1983 autour du thème du biberon, *La tétée* où le Lettrisme international devient le *laiterisme international* et la théologie la *tétéologie*. Avant même le mot et la lettre, la tétine semble être le premier conditionnement de l'existence humaine :

En 1980, constatant une recrudescence d'épidémie d'épigones, j'ai lancé la biennale de l'allaitement CKKE en réseau Mail Art. Je pense que le téton est l'embouchure primordiale et vitale du réseau élémentaire existentiel... La tétine est le premier symptôme du conditionnement culturel du moulage mental à la

³¹⁴ Noëlle Vloebergh, « Rock : le 'look' androgyne, les mutants du rock, vers un troisième sexe », *Choisir*, mars-avril 1985, p. 19

³¹⁵ Michel Giroud, « Un moment Hubaut », *Joël Hubaut, Re-mix épidémik, Esthétique de la dispersion*, Dijon, Frac de Basse-Normandie, Les presses du réel, 2006, p. 7

³¹⁶ Voir annexe XXVIII

louche, c'est la souche du domesticage. [...]. Biberon-Passeport du laiterisme international. Moulage planétaire.³¹⁷

Dans ce cadre, il recherche une femme possédant une poitrine imposante afin de réaliser une vidéo où elle accepte de lui donner la tétée³¹⁸. Il met en scène de cette façon les situations les plus parlantes ou les plus absurdes. Éludant les étapes de la réflexion, Joël Hubaut doit rendre concrètes toutes ses pensées immédiates sous peine de les voir s'effriter en théorie. Les signes quittent souvent l'intimité refermée du livre pour parcourir les grands espaces, s'étaler sur des supports agrandis et exposés, lors des différents événements qu'il décline autour d'une association d'idées. Les biennales de l'allaitement donnent alors naissance à des productions diverses et ont des influences jusqu'à la création du groupe de musique des *Tétines Noires* par Emmanuel Hubaut, le fils de Joël, à l'origine de la création de plusieurs concerts et albums. Car Joël Hubaut pratique son art également sur son propre quotidien en y associant les membres de sa famille dans la performance *Show family*, par exemple, en 1980 au Théâtre d'En Face à Paris³¹⁹.

Alors qu'il nous serait impossible de retracer la totalité de la production de l'artiste dans les années 1980, nous essaierons dans un premier temps d'en saisir son inscription et son implication dans le monde, adaptées au modèle du rhizome. Il nous sera alors plus aisé de comprendre le traitement réservé au corps par l'artiste avant de nous arrêter sur la performance de la *Tétée*.

Le concept de rhizome est développé dans le livre éponyme de Gilles Deleuze en 1976 et repris dans *Mille plateaux* coécrit avec Félix Guattari en 1980. Il se présente d'abord comme un concept qui tend à se différencier d'un système de production de savoirs qui lui-même se calque sur la structure allégorique de l'arbre à racines. Le rhizome n'est pas une structure qui possède un axe central solide ; Gilles Deleuze et Félix Guattari le définissent selon différentes caractéristiques : il produit mais ne reproduit pas ; il est multiplicité pure sans être une somme multiple d'entités se rapportant au même ; il est dans un devenir le différenciant d'une imitation qui fonctionne sur le signifiant ; il échange des codes et des vitesses. Un système *rhizomorphe* n'est donc ni hiérarchique

³¹⁷ Joël Hubaut, « Traité de tétéologie, concept subsuccioniste [extrait paru dans *Star Screwer-Demonium International* (1980)] », *Joël Hubaut, Re-mix épidémik, Esthétique de la dispersion, ibidem*, p. 159

³¹⁸ Voir annexe XXIX

³¹⁹ Voir annexe XXX

ni en recherche d'unité, il n'a pas de valeur centrale et fonctionne dans l'horizontalité qui ne reconnaît ni objet ni sujet :

À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'un qui devient deux [...]. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n - 1$)³²⁰

Le rhizome est, pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, un concept qui permet de transformer le rapport au savoir et de construire une philosophie qui ne soit pas un rapport au même. Il opère ce que les deux auteurs appellent des ruptures asignifiantes : le lien entre deux entités ne s'opère pas par déduction ou par le passage d'un signifiant à un autre dans un ensemble organisé.

Si l'on revient maintenant au travail de Joël Hubaut, il est intéressant de remarquer que pour l'auteur le signifiant est précisément central. On l'a remarqué pour la performance de la *Tétée*, l'artiste se préoccupe des signes et de leur signifiant. C'est de cette façon que le Lettrisme s'associe au néologisme *laitrisme* et que la théologie s'associe au traité de *tétéologie*. Mais ce qui lie les signifiants les uns aux autres tient justement de l'absurdité, de ce qui ne va pas de soi. Qu'il y ait lait ou « lé » dans lettrisme, rend hommage à Isidore Isou, mais quel rapport peut-il bien y avoir entre l'allaitement et le lettrisme d'Isidore Isou ? Pareil pour la théologie qui n'entretient pas de lien évident avec la tétée sauf le son. En fait, le son tient plus *des capture de codes, plus-value de codes et augmentation de valence*³²¹ de Gilles Deleuze et Félix Guattari pour caractériser la *rupture asignifiante* du rhizome, que d'un signifiant immatériel. En connectant le lettrisme au *laitrisme* Joël Hubaut procède en rhizome. L'artiste pose une relation normalement hétérogène entre deux signifiants procédant chacun d'une famille particulière. En d'autres termes, il crée à l'intérieur d'une structure efficacement signifiante des lignes de fuites par des rapports incongrus. Le rhizome a quelques fois besoin des racines pivots pour circuler :

S'il est vrai que la carte ou le rhizome ont essentiellement des entrées multiples, on considérera même qu'on peut y entrer par le chemin des calques ou la voie des arbres-

³²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 31

³²¹ *Ibidem*, p. 17

racines [...]. Par exemple, on sera souvent forcé de tourner dans des impasses, de passer par des pouvoirs signifiants et des affections subjectives, de prendre appui sur des formations œdipiennes, paranoïaques ou pires encore, comme sur des territorialités durcies qui rendent possibles d'autres opérations transformatives.³²²

Voilà pourquoi Joël Hubaut procède par télescopes hasardeux d'un signifiant à l'autre, d'une forme à une autre, provenant autant des états d'exception du quotidien que de son esprit tourné vers la parodie. Le rhizome ne connaît aucune règle d'associations et lorsque la pratique de l'artiste peut devenir trop lisible il organise de fausses performances. À la fin des années 1970, armé d'un appareil photo Agfomatic 100 dont il déguise ensuite les tirages en Polaroids, il décide d'occuper les week-ends familiaux, accompagné de son père, de sa femme et de son fils, à parcourir la campagne de la Manche en se donnant des missions de recherche (trouver un cheval, une tourterelle ou deux filles nues, etc.). L'ensemble est alors maquillé dans un livre de contre-performances édité en 1983. Il abat de cette façon les hiérarchies entre le vrai et le faux, le haut et le bas, en brouillant les cartes d'une intégration de sa pratique dans une histoire de l'art positive.

Tout est au même niveau, fonctionnant comme un rhizome, tout en connexions hétérogènes ; Joël Hubaut construit ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent des cartes en opposition aux calques. L'envie de cartographier le monde est alors présente au centre du travail de l'artiste, que l'on pense à *La place Rouge* à Deauville que nous avons déjà évoquée (performance où la couleur rouge s'empare d'une portion de la ville et où également le temps et la géographie s'aplatissent pour saillir dans une construction complexe d'un mélange normand plongé dans une référence russe), ou à une autre action *Force Pakotille Fury Épidémie*³²³ en 1983 où il s'embarque en mer avec plusieurs autres artistes dans une barque trouée afin d'organiser un naufrage volontaire, ou bien encore lorsqu'il organise la performance *Turbo-Book* en 1979 dans le train Cherbourg-Paris.

On aura compris que la production de l'artiste s'attache au rhizome en tirant de chaque situation où événement créé des plus-values de codes posant ainsi un univers en devenir. Le devenir s'applique également à lui et aux nombreux personnages qu'il compose dans ses performances. Morceaux de lui d'ailleurs plus que personnages, pour un artiste qui

³²² *Ibidem*, p. 23

³²³ Voir annexe XXXI

ne trace pas de ligne de séparation entre sa pratique artistique et ses pratiques personnelles, familiales et privées. Le traitement appliqué au corps par Joël Hubaut tient également du rhizome : corps mutant, changeant, couvert de signes et toujours en train de se territorialiser ou de se déterritorialiser. Le corps de l'artiste est différent sur chaque performance ; on le rencontre très souvent féminisé ou portant des attributs du féminin, animal assez souvent, signifiant hybride la plupart du temps. Il peut aussi se présenter comme le corps de la meute dans des performances collectives aux couleurs uniformisantes³²⁴.

Avec la performance photographique *Violon Dingue*³²⁵ à la fin des années 1970, Joël Hubaut se confectionne des habits recouverts des signes *Epidémiks* : ronds, triangles, demi-cercles ou encore croix, ils tiennent plus du symbole naïf que d'un alphabet sophistiqué. L'artiste porte également une paire de lunettes rappelant le glam-rock qui lui donnent un regard d'insecte. La composition photographique révèle Joël Hubaut, enveloppé des signes *Epidémiks* qu'il a confectionnés auparavant, parcourant la campagne normande ou son intérieur. Les clichés exposent les différentes activités mises en scène par l'artiste lui-même : Regardant son téléfilm préféré, faisant des cercles dans les dunes avec une moto Trial, dans *le jardinnet du Paradis de Maître Rhenan* et ratissant *entre les radis et les patates pour faire un petit Dennis Oppenheim*³²⁶, etc.. Dans l'ouvrage *Re-mix épidémik*, Joël Hubaut indique, en légende d'un panel de photographies de *Violon Dingues : Je découvre l'auteur Gustave Le Rouge (Docteur Cornelius etc.)*³²⁷. La référence est importante puisque Gustave Le Rouge (1867-1938) est un écrivain régional né à Valognes (Manche) ayant produit un grand nombre d'œuvres dans des domaines variés. Il est célèbre pour avoir développé des mondes fantastiques avec notamment *Le Mystérieux Docteur Cornélius*³²⁸. La performance se déploie dans un temps replié sur lui-même en plusieurs superpositions par les différentes références artistiques entremêlées qui appartiennent à des périodes de

³²⁴ Joël Hubaut travaille dans les années 1990 sur ce qu'il baptise des projets CLOM (Contre L'Ordre Moral)., Les chantiers CLOM se présentent comme des compositions ou des manœuvres collectives monochromes. Formées d'objets et de personnages éclectiques n'ayant qu'un seul code de couleur, ils sont réalisés avec des pièces uniques qui sont photographiés. Les compositions CLOM représentent la prolifération ou la contamination ; on y retrouve souvent les signes *Epidémiks* de Joël Hubaut.

³²⁵ Voir annexe XXXII

³²⁶ Joël Hubaut, *Joël Hubaut, Re-mix épidémik, Esthétique de la dispersion, ibidem*, p. 85

³²⁷ *Ibidem*, p. 84

³²⁸ Gustave Le Rouge, *Le mystérieux Docteur Cornélius*, 1912

Le mystérieux Docteur Cornélius, protagoniste principal du livre, est l'inventeur d'un procédé de « carnoplastie » qui permet de donner à un visage l'apparence d'un autre.

l'histoire éloignées ou n'ayant que peu de choses en commun. L'apparence globale de Joël Hubaut ainsi que la posture qu'il adopte lui procurent un air décalé proche de la figure galvaudée de l'idiote du village, sorte d'extra-terrestre propulsé en terre normande conservant une posture naïve par rapport aux choses et à l'environnement. Il laisse l'impression de connaître le fonctionnement des choses bien que les découvrant pour la première fois. Le corps et le sujet de Joël Hubaut sont alors multiples. Traversé par les signes *épidémiks*, signes occultes se propageant sur son corps comme une contagion, il est à la fois personnage de fiction de Gustave Le Rouge, travaillé par la métamorphose qui balance entre celle du mystérieux Docteur Cornélius et celle de Kafka par la figure de l'insecte. Toujours prêt à se territorialiser sur la plage, dans un champ, il ne devient pas le champ ou la plage mais fragment de l'un sur l'autre qui va donner naissance à une sculpture de Dennis Oppenheim. Tout cela pourrait paraître absurde (et l'est sûrement aussi) mais d'une performance à une autre la constance des signes *épidémiks* et des différentes références culturelles qui ont construit Joël Hubaut forment un lien qui fonctionne comme un rhizome dans toute son énergie et ses capacités de mises en connexion non hiérarchisées. Le corps proposé par l'artiste est donc multiple, magma se reconstituant sans cesse en empruntant autant à une culture qui n'est plus organisée en livres d'histoire qu'aux morceaux de paysages sur lesquels il évolue.

Dans une autre performance, *Mixage-Shaker*³²⁹, organisée en 1980 dans le cadre d'*Avis de passage* au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Joël Hubaut propose un corps en mutation, une transformation corporelle accompagnée de lecture et de musique au centre d'une installation elle aussi en mouvement :

D'après une partition réalisée à partir du jeu de Coggle offert à ma fille Anabelle pour Noël 1979. Je passe par plusieurs états. Je lis d'abord Martine à l'Opéra au mégaphone puis je me change en petit rat d'opéra et je danse dans un bac de fuel en forme de triangle puis lentement je me transforme en gros rat d'égout.³³⁰

Plusieurs assistants rythment la performance : un saxophoniste rampe sur le dos, un autre jouant avec une balle de jokary déclenche un bruit violent qui provoque le déplacement d'autres assistants attachés à des chaises. Les textes de la série des *Martines* ne sont pas pris au hasard et représentent encore une fois un élément de culture extrêmement populaire. Manuels d'apprentissage de la vie pour jeunes filles, ils

³²⁹ Voir annexe XXXIII

³³⁰ Joël Hubaut, *Joël Hubaut, Re-mix épidémik, Esthétique de la dispersion, ibidem*, p. 182

sont repris par un Joël Hubaut qui, au rythme d'une musique qu'il utilise comme une énergie déterritorialisante afin de passer du petit rat d'opéra au gros rat d'égout, se transforme sous les yeux des spectateurs. Le sexe et le genre jouent dans cette performance un rôle central au moins dans les matériaux de départ et dans l'évolution du corps du personnage.

Le personnage endossé par l'artiste se situe dans un devenir. Il est *Martine* puis un rat d'opéra pour devenir ensuite un rat d'égout. Il part de la figure la plus policée pour arriver à la figure la plus explosive. Le personnage de *Martine* est une petite fille modèle, elle est vertueuse et répond à tous les critères de la féminité en construction. Beaucoup de retenue et de pudeur qui permettent avant tout la fabrique d'une jeune fille rangée, prête à endosser son rôle de mère le temps venu. La performance superpose le texte de *Martine* à l'Opéra à une musique qui casse l'unité d'ensemble et qui, en proposant un rythme différent de celui du contenu du texte, va progressivement l'effacer pour laisser au personnage la possibilité de devenir monstrueux. Un jeu d'homonymie pose le cadre de la transformation mais ce sont bien les dissonances de sons qui viennent coder, décoder, la petite fille modèle pour la dérouter et en libérer les pulsions les plus bestiales. Le rat d'égout est l'animal décentré par excellence, celui qui vit en meute et en marge, toujours proliférant il allégorise une forme d'inconscient social. Le genre est alors montré par Joël Hubaut comme ce qui prend sens dans un contexte social précis. La transformation engendre le monstre asexuée et multigenré au point de ne plus en avoir du tout. Le petit rat d'opéra possédait encore le tutu, le rat d'égout n'est plus qu'un corps pouvant prendre toutes les formes.

Le philosophe et historien Michel Serres, dans son ouvrage *Le Tiers-Instruit*, dessine le monde en asymétrie. Il préfère au partage symétrique des sexes et des genres un monde latéralisé qui s'exprime par une direction qui engendre un mouvement allant au-delà du local sexué :

L'orientation va du local au global et du petit au grand, atomes et astres, de la matière inerte au vivant, cristaux et coquilles, de la nature à la culture, du pur à l'appliqué, de l'espace au temps, des choses aux langues : traverse donc, de plus, et sans difficulté, les passages que la philosophie répute les plus délicats. Or le partage par le genre concerne seulement les vivants sexués, quelques rôles sociaux, parfois le langage. Peu de chose en somme.³³¹

³³¹ Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, François Bourin, 1991, p. 37

La performance de Joël Hubaut trace cette direction dans la transformation de *Martine* en rat. Effectivement, le rat incarne *Martine* qui prend une position latéralisée. Meute à lui tout seul, l'animal ne subit plus la division sexuelle, il s'oriente de gauche à droite ou de droite à gauche au gré de la cadence, il devient représentation fragmentée, entraînant avec lui la cohorte des assistants qui se déplacent sur leur chaise les uns derrière les autres. Ils constituent ainsi la meute. La partition de la performance est fournie au préalable par le hasard d'une partie de jeu de Coggle. Le déplacement et la cadence s'indexent alors sur l'aléatoire, posant les bases d'une règle nouvelle, qui seule fournit un contexte à la métamorphose. Le genre dans la performance est donc l'émergence hasardeuse d'un corps mutant au rythme d'un référentiel qui explose et ouvre au personnage étriqué de *Martine* un autre univers de possibles. À l'image du rhizome, dans cette performance le genre n'est plus un ni deux, ni même deux qui devient trois, mais une multiplicité de possibles détachés du sexe biologique déterminant.

Pourtant le genre doit avoir besoin de déterminants pour se produire. D'où l'importance de repartir sans cesse de référentiels connus mais de pouvoir sans cesse les réagencer selon une règle qui déborde toujours la raison. L'artiste s'attaque et détourne des référentiels souvent très populaires, souvent posés comme surdéterminés et surdéterminant. C'est ainsi qu'il n'hésite pas à prendre en compte les premiers objets mis en rapport avec le corps dans la performance vidéo *La Tétée*. L'artiste indique collectionner depuis 1976 des biberons du monde entiers vendus dans le commerce. Il les considère comme les premiers outils à former les individus, véritables intermédiaires entre deux corps, celui de la mère et celui de l'enfant. Il en va des tétines attachées à un récipient ou directement à un sein, lorsque dans la performance de 1983, il demande à la mère de l'un de ses amis de réaliser une vidéo d'allaitement avec lui. Dans cette performance Joël Hubaut replie les réalités de la petite enfance sur la construction de fantasmes sexuels qui peuvent être reconnus comme structurant l'univers psychique en psychanalyse. L'allaitement et les soins maternels sont des figures souvent reprises en psychanalyse et marquent généralement des symptômes pathologiques dans leur excès ou dans leur carence.

Gilles Deleuze et Félix Guattari l'évoquent en l'intégrant à un univers *machinique* désirant. Connexion de deux machines corporelles, il est à a fois symbole de coupure de flux et de connexions partielles :

C'est qu'il y a toujours une machine productrice d'un flux, et une autre qui lui est connectée, opérant une coupure, un prélèvement de flux (sein – bouche). [...]. Le désir ne cesse d'effectuer le couplage de flux continus et d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés. Le désir fait couler, coule et coupe.³³²

On peut penser qu'en reprenant la figure de l'allaitement, avec la plus grande naïveté qui donne à la compréhension l'idée de première fois, Joël Hubaut essaie de mettre en scène la production de la machine désirante telle que pouvaient l'imaginer Gilles Deleuze et Félix Guattari. L'allaitement se présente alors comme la première intervention sur la machine désirante, qu'il soit donné au sein et entouré des soins et de l'hygiène réglementaires autour de la fonction de mère ou technicisé par un autre objet intermédiaire que sera la tétine avec le biberon. Il a en psychanalyse un fort pouvoir érotique déterminant :

Freud dit sans équivoque que le sein est le premier objet érotique pour les deux sexes. Il fait passer le garçon par la période œdipienne, pendant laquelle – afin de préserver ses organes sexuels menacés de castration par le père – il renonce à posséder sa mère et passe ensuite l'essentiel de sa vie à chercher des seins de substitution. Cette théorie, bien qu'alambiquée, est au moins crédible à un niveau symbolique.³³³

Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari la machine désirante ne connaît que la production en se couplant sur d'autres machines et d'autres flux. L'objet du désir n'est créé que dans un deuxième temps, dans un système de connaissance spécifique. Au départ le désir ne connaît pas d'objet mais seulement de la production. Le système de connaissance spécifique qui détermine les lois du désir, et par là ce qui peut être acceptable ou non, ou bien encore compris comme tel ou non, est présent en psychanalyse avec l'Œdipe. Il se définit premièrement dans ses fonctions différenciante et se glisse dans les synthèses disjonctives de l'enregistrement désirant, il leur impose l'idéal d'un certain usage, limitatif ou exclusif, qui se confond avec la forme de la triangulation – être papa, maman ou enfant³³⁴. Si Joël Hubaut replie sans cesse le temps et l'espace sur eux-mêmes, il replace, dans la *Tétée*, la figure de l'enfant sur la figure de l'adulte. Il n'est d'ailleurs ni adulte à la place de l'enfant, ni enfant à la place de

³³² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 11

³³³ Marilyn Yalom, *Le Sein, une histoire*, Paris, Galaade Éditions, 2010, p. 213-214

³³⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *ibidem*, p. 89

l'adulte, mais les deux à la fois ou l'un et l'autre. Le commerce d'Œdipe n'a plus lieu dans sa performance et si Deleuze et Guattari indiquent que la triangulation d'Œdipe est la condition par laquelle *un « moi » reçoit les coordonnées qui le différencie à la fois quant à la génération, quant au sexe et quant à l'état*³³⁵, il apparaît que Joël Hubaut se place dans une indifférenciation et que la performance de la *Tétée* y participe. L'artiste évoque lui-même son rapport de filiation équivalent entre les différents artistes qui l'ont influencé en indiquant qu'il n'était pas dans une continuité mais qu'il était vraisemblablement eux. Le sexe ne dépend pas non plus pour lui d'Œdipe puisqu'il l'élargit jusqu'à le faire exploser dans *Mixage-Shaker*, par exemple. En fait Joël Hubaut se pose comme une machine désirante dans la *Tétée* et l'expérimente comme tel. On peut le comprendre dans l'ensemble de son travail. La machine désirante n'ayant de cesse de produire en se connectant à d'autres machines partielles, l'artiste produit des mondes en repartant à zéro comme dans cette performance. Il parcourt l'espace en le codant avec ses signes *Epidémiks*, il réutilise des formes ou des morceaux de formes, donnant ainsi à la machine désirante toute la latitude de production nécessaire. L'objet n'est plus l'objet pour soi mais l'objet à produire, servant lui-même de base à la production d'autre chose, comme une épidémie de production, une contagion incessante, pour reprendre ses termes.

Dans son ouvrage *No future*, Lee Edelman, professeur en Anglais à la *Tufts University*, explore, dans un cadre bien précis et en s'appuyant sur Paul Verhaeghe, les liens entre la fabrication du manque de l'objet de désir, le sentiment de perte qui en résulte et la reproduction :

That gap, in other words, is coextensive with the subject 'qua living being' destined to suffer, as a consequence of the fact of 'sexed reproduction' an irreparable loss of what nothing in the symbolic is sufficient to restore: 'the part of himself, lost forever, that is constituted by the fact that he is only a sexed living being, and that he is no longer immortal' [...]. This primal or originary lack precludes the one of sexual relation, the reconstitution of unity anticipated by reproductive coupling across the divide of 'sexual difference'.³³⁶

³³⁵ *Ibidem*, p. 90

³³⁶ Lee Edelman, *No future*, Londres, Duke University Press, 2004, p. 97

Ce vide, en d'autres mots, est coextensif avec le sujet 'l'être là' destiné à souffrir, du fait de la reproduction sexuée et de l'irréparable perte de ce que rien de symbolique ne pourra restaurer. 'La part de lui-même', perdue à jamais, qui est constituée par le fait qu'il n'est qu'un être sexué, et qu'il n'est plus immortel [...]. Ce manque originel ou premier empêche celui de la relation sexuelle, la reconstitution de l'unité anticipée par l'accouplement reproductif à travers la division sexuelle (traduit par moi).

Plus loin l'auteur conclue que l'identité *queer* ne peut pas être prise dans ce même système de perte et que l'horizon qui se dessine alors ne peut entrer dans la matrice hétéronormée de la reproduction. En d'autres termes, que le sujet *queer* doit vivre le désir sans projection dans le futur.

Cette position est assez éloignée de celle de Joël Hubaut qui garde une posture ouverte face aux multiples mondes qu'il fait se déployer. On se souvient de son *Yes-futur*. En fait l'artiste tente la non-reproduction ; il la met en question d'ailleurs dans sa performance *Show Family* pendant laquelle il expose toute sa famille et où il sacrifie l'ourson en peluche de son enfance en guise de conclusion. La machine Hubaut produit donc bien pour l'avenir, au-delà du sexe et du complexe d'Œdipe qui le réifie. Le genre est exposé mais détaché du sexe ; il est présent dans toute sa labilité, se constituant et se nourrissant du bain ambiant constitué lui-même des objets partiellement connectés les uns aux autres au hasard d'une production folle.

On peut maintenant s'interroger sur la viabilité esthétique du corps d'Hubaut dans l'univers où il se déploie. À l'image de Fluxus qui souhaitait rapprocher l'art et la vie, Joël Hubaut n'a eu de cesse de rendre ses créations proches d'une population qui n'y a généralement pas accès. Il investissait pour ça le territoire régional ou faisait directement participer les habitants à des œuvres dont ils devenaient acteurs et créateurs. Ce rapprochement entre l'art et le quotidien, au travers de multiples expériences subjectives auxquelles participent les spectateurs, est assez proche du lien problématique entre l'art et le féminisme. Dans l'article *Art et féminisme, un no man's land français ?*, Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot tentent une analyse structurelle du fonctionnement de la sphère artistique qui rejette le point de vue féministe. Elles s'appuient sur la critique féministe Linda Nochlin et l'artiste Griselda Pollock qui, voulant dépasser les pièges de la comptabilité du nombre d'artistes femmes, amènent une réflexion sur les modes opératoires qui ont permis la création d'une œuvre d'art. Il est donc question d'intentionnalité qui pose l'œuvre comme non neutre et non autonome. Pourtant, si bon nombre d'artistes dans les années 1970 avaient mené une réflexion sur la possibilité d'agissement politique par l'art, et si le lien déterminant entre la subjectivité de l'artiste et l'œuvre à progressivement pris de l'importance, les auteurs de l'article remarquent que la production est restée bloquée dans le champ symbolique sans véritablement modifier celui du social et du politique :

Toutefois, si l'art a eu pour rêve un agir politique, un être au quotidien social, il n'en demeure pas moins que la portée a été avant tout symbolique. À l'inverse, si le féminisme a eu pour volonté de renverser, par le biais du symbolique, un état de fait social, aujourd'hui les avancées sociales et politiques sont loin d'être suivies par le symbolique.³³⁷

Mettre en avant l'intentionnalité revient à poser à la création un problème de méthodologie. Joël Hubaut accepte le jeu de la subjectivité en associant le public à ses créations, et le *mixage* de son quotidien dans l'œuvre découvre l'intention de rapprochement entre l'art et la vie réelle. Cependant, il suffit de se promener à Deauville ou sillonner plus largement la Normandie, pour s'apercevoir que sa création n'a ni marqué le paysage, ni les habitudes et le corps des habitants et que l'épidémie de « vaches folles » a laissé plus de place dans la mémoire collective que les signes *Epidémiks* de Joël Hubaut. Le rapport est de toute évidence inégal mais on peut plus largement s'interroger sur l'esthétique du corps que l'artiste a développée comme un fractionnement de la réalité qui offre au final peut de points d'achoppement aux conduites sociales.

En détachant le sexe d'un genre qui devient monstrueux (comme *Martine* qui devient un rat d'égout), Joël Hubaut laisse un espace restreint à une reprise de sa création dans le champ social. En étant homme, femme, genre monstrueux, l'artiste se pose dans une critique de la représentation du corps, mais en détachant les trois propositions il ne propose que peu de possibilités de reconnaissance et de réinvestissement de ces problématiques par le public. La situation donnée est telle qu'en mettant directement en cause la famille, avec *Show family*, ou la création du désir avec *La tétée*, l'artiste déconstruit une sphère hétéronormée sans jamais véritablement la nommer. De plus, en repliant l'ensemble d'un système de valeurs sur lui-même, il ne permet pas dans ce cas précis d'envisager différentes spécificités de pratiques sexuelles qui pourraient participer à renouer le lien entre le champ social et l'art et imaginer une mise en relief des deux. Du coup, le corps pour Joël Hubaut peut faire et être tout, au risque de ne plus être rien, de perdre son potentiel dans un système d'équivalences.

On retrouve également ce problème à la même époque dans l'espace militant à travers l'articulation quelques-fois compliquée entre féminisme et mouvements lesbiens.

³³⁷ Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot, « Art et féminisme, un no man's land français ? », *L'homme et la société*, N° 158, 2006, p. 134

L'effacement utopique des catégories à défaut d'articulations peut amener un essoufflement du féminisme comme l'explique Christine Bard, enseignante à l'université d'Angers, en essayant de retracer un état d'esprit général propre à l'époque:

Vers où Wittig veut emmener ses lectrices/admiratrices ? Si comme elle l'avait déclaré pour la première fois en 1978, « les lesbiennes ne sont pas des femmes » comment envisager le rapport entre féminisme et lesbianisme ? Et la lutte (commune ?) contre l'oppression ? Être lesbienne, n'est-ce qu'une métaphore ? Pour Wittig, à l'instar des féministes radicales matérialistes, les identités sexuées maintiennent l'oppression des femmes et le but du féminisme est d'éliminer la « différence sexuelle », ce qui programme la disparition de l'hétérosexualité comme de l'homosexualité. Une telle déconstruction, qui fragilise terriblement les identités sexuelles, non seulement dénaturalisées mais promises à l'éphémère, peut-elle soutenir un mouvement lesbien-féministe ?³³⁸

L'articulation ne pourrait se faire que dans une généalogie et une mise en tension des différents termes. Pour revenir vers Joël Hubaut, nous pourrions penser que la multiplicité des possibilités données au corps dans toute sa matérialité n'ont pas permis une modification de l'espace social malgré l'intention affichée de travailler à l'intérieur. Le problème de la représentation du corps est donc toujours présent dans une décennie traversée par les images de la masse média. L'activité artistique semble bien dérisoire face aux géants de la publicité parfaitement ancrés dans la sphère sociale.

En effet les années 1980 sont également marquées par une lutte féministe contre la publicité sexiste. On se souvient que la création de Joël Hubaut se faisait également en réaction au traitement du corps par les médias, ne cherchant pas l'austérité mais le débordement qui fait dérailler la machine. Du côté du féminisme institutionnel, par la voix du Ministère des Droits des Femmes, apparaît le projet de loi antisexiste en 1983, qui aurait pu permettre, entre autres, aux associations féministes de se constituer partie-civiles contre l'exploitation choquante de l'image de la femme dans la publicité. Outre le fait qu'il n'a pas été adopté, les principales attaques prirent parti pour la défense de la liberté d'expression et contre un retour à l'ordre moral :

La loi antisexiste, calquée sur la loi antiraciste, dont le projet a été présenté par Yvette Roudy, peut-elle, quant à elle, changer les choses ? Punir « les provocations, injures et discriminations commises envers une personne ou un groupe de personnes en raison de leur sexe » : tel est son but. [...]. Voilà bien le danger, celui d'une nouvelle croisade

³³⁸ Christine Bard, « Le lesbianisme comme construction politique », *Le siècle des féministes*, Paris, Les éditions de l'Atelier, 2004, p. 121

morale made in XXème siècle. 'Loi cache-sexe' titrait Libération, ce qui risque de s'avérer si l'on confond féminisme et rigidité morale.³³⁹

Sans s'arrêter sur la validité des raisons avancées par les détracteurs du projet, il est intéressant de remarquer que cette loi s'attaquait effectivement à l'image et pourrait se traduire, dans le contexte des années 1980, par un « moins » de corps, rendant ainsi invisibles un certain nombre de postures et de représentations corporelles dont certain/es auraient pu pourtant se revendiquer.

Entre le « moins » du corps de certaines féministes et le « plus » du corps de Joël Hubaut, difficilement exploitable dans la sphère sociale, le problème de la représentation reste entier. Il persiste cependant un investissement par rapport au corps sans précédent chez l'artiste, autant dans sa production foisonnante que dans sa volonté de mélange des référentiels et de bouleversement des codes.

³³⁹ Annick Colonna-Césari, « Féministes, encore un effort ! », *Autrement*, N°59, octobre 1983, p.159

C.2.2 La poésie expérimentale pour parler le corps

Alors que Joël Hubaut n'a jamais eu de programme politique défini, mais s'est placé dans une démarche politique en rapport à l'art, Julien Blaine, de son côté a revendiqué la possibilité de mélanger activité artistique et activité politique. L'artiste est alors, à l'image de Joël Hubaut, bien présent dans l'espace social sans cacher ses intentions de dépasser les clivages.

Julien Blaine est né en 1942. Il est, entre autres, le fondateur de la revue *Doc(k)s* qui devient l'un des médiums principaux pour la diffusion de la poésie expérimentale dans les années 1980. À l'image du travail de l'artiste, la revue s'attache à diffuser une nouvelle façon d'envisager la poésie comme production possédant une texture, une couleur et une forme, et pouvant par le travail et le choix de la manipulation de ces dernières agir sur le sens et modifier les structures hiérarchiques du langage :

À tenter, selon cette perspective, de synthétiser les paramètres manipulables au sein de la dimension visuelle, on découvre rapidement qu'ils se rangent en trois catégories principales, celle de la forme, celle de la couleur, celle de la texture, catégories par le jeu combiné desquels tout élément visuel se détermine comme objet. Bien entendu aucune de ces catégories ne peut nous être donnée indépendamment des deux autres, ainsi que d'un quatrième terme qui, dans ce schéma, occupe une place à part : le fond.³⁴⁰

Cette perspective ouvre une place toute particulière au corps proclamant la poésie ; il devient le support même de cette dernière et lui confère ses aspects organiques. Le corps est traversé par les signes, il émet des signes et peut être lui-même un caractère comme l'atteste la performance de 1982 *Chut ? Chute typographiée* où l'artiste est photographié allongé sur des marches³⁴¹. Il devient alors le corps de la poésie, celui qui va entrer en confrontation avec la matière même de la langue.

Un autre aspect important de sa production, caractéristique des démarches artistiques des années 1980, réside dans la prise de conscience d'une individualité du créateur qui se démarque ainsi des démarches collectives plus proches des artistes des années 1970. Il se définit alors comme son propre fondateur. Il participe d'une volonté de remise à

³⁴⁰ Philippe Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi*, Romainville, Al Dante, 2002, p. 191-192

³⁴¹ Voir annexe XXXIV

plat qui ne se pose pas dans une école particulière mais attache de l'importance au processus de création en tant que tel sans se revendiquer d'une histoire déjà écrite :

Ce que je partageais avec la plupart de mes amis de l'époque, c'est le refus de toute notion de chapelle. Nous participions certes d'une parole collective, mais toujours individuellement, sans jamais obéir aux règles d'un groupe, aux diktats d'un « fondateur ». Nous étions tous les fondateurs de nous-mêmes et le revendiquions.³⁴²

Le corps de l'artiste reste alors souvent le matériau principal de ses performances. Il expérimente à travers lui et le met à l'épreuve. Il l'interroge dans de multiples performances en l'inscrivant directement dans la cité où en reconstituant des faits divers marquants. On peut penser à l'occupation des stèles et socles abandonnés qu'il décline dans de nombreuses circonstances et notamment pour la plus célèbre l'occupation du socle vide de la place Denfert-Rochereau. On peut également citer la performance *Simulacre de rituel*³⁴³, en 1986, où l'artiste recrée les circonstances d'une tuerie perpétrée pendant le festival d'Avignon de 1983 par un meurtrier du nom de Roussel lui ressemblant. Dans cette perspective, Julien Blaine interroge les modalités de la société de spectacle, effectuant un parallèle entre la production artistique du festival d'Avignon et le fait divers qui a eu lieu en marge. Il superpose également trois histoires qui n'ont en apparence rien à voir : celle de l'écrivain Raymond Roussel, suicidé en 1933 à Palerme, celle du meurtrier homonyme de 1983 et sa propre histoire par un jeu de masque de ressemblance. L'artiste s'intéresse également à la façon dont le récit a été relaté dans la presse et va tenter par sa performance d'écrire une autre poésie de ce, à la fois, happening (comme il le qualifie) et fait divers. Au travers de ces deux performances, l'occupation des stèles vides et le simulacre de massacre, nous essaierons de comprendre quels sont les enjeux portés sur le corps par Julien Blaine et comment l'artiste se place dans un courant spécifique et représentatif d'une certaine appréhension de ce dernier dans la décennie des années 1980.

A la fin des années 1970, Julien Blaine lance un grand manifeste via le réseau mail-art³⁴⁴, motivant les artistes à occuper les stèles et les socles dans l'espace urbain que

³⁴² Julien Blaine, « De l'individu au collectif », *Blaine au Mac, un tri* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu du 6 mai au 19 septembre 2009 au Mac de Marseille], Limoge, Al Dante, 2009, p. 45

³⁴³ Voir annexe XXXV

³⁴⁴ Le réseau Mail Art, utilisé par Julien Blaine, est un système ouvert national et international de créations partagées par correspondance. Il constitue une dynamique de projets qui par la mise en réseau permet une déclinaison importante de créations sur un même thème. Il fonctionne de façon ludique et comprend au départ une population d'artistes. Cependant, n'étant pas fermé, il permet de décroiser le monde de l'art et finit par regrouper une population variée, reconnue ou non dans le domaine artistique.

l'on avait pris l'habitude de voir vides, suite à l'utilisation et à la refonte des statues en bronzes pendant la Deuxième Guerre Mondiale. L'affiche du manifeste donne le ton d'un engagement à la fois historique, politique, et volontairement pastichant :

Pour donner une leçon à ceux qui ont oublié les gloires anciennes, pour créer des gloires nouvelles ; je réclame l'occupation des stèles et socles abandonnés. Présentez-vous sur le socle de votre choix, nu ou habillé et mettez-vous en valeur avec ou sans outils, vos instruments, vos jeux ou vos montures.³⁴⁵

Plusieurs artistes ont répondu à l'annonce de Julien Blaine et notamment Joël Hubaut, que l'on a pu voir vêtu d'un costume et nœud papillon, arborant fièrement un drapeau recouvert des signes *épidémiks*. Julien Blaine a lui choisi de se déshabiller et c'est ainsi qu'il a escaladé le socle de Raspail à Paris sur la place Denfert-Rochereau, pour ensuite se mettre nu, et expliquer le génocide des anciennes statues ainsi que l'importance de sauvegarder et de réinvestir les stèles abandonnées. Pour l'artiste, la performance représente un poème à la fois métaphysique et physique. Le corps nu, souvent présent dans son travail, peut être compris comme une sorte de volume potentiel. Il l'explique par ailleurs au travers de l'histoire du drapé qui cache ou révèle les volumes corporels. Toujours sensible à la poésie qui dérape d'un signifiant à un autre, l'artiste effectue un parallèle entre l'histoire de l'art et l'histoire de l'humanité : *L'ange et l'un seul* juxtaposé au *lange et au linceul*³⁴⁶. Le lange et le linceul, pouvant figurer les deux linges présents au début et à la fin de la vie humaine, nous amènent vers une réflexion plus large, voire métaphysique, sur la finitude et sur l'ange transcendant la différence sexuelle. Cette dernière figure asexuée nourrit effectivement les représentations de l'histoire de l'art et c'est dans une continuité chronologique que Julien Blaine évoque l'omniprésence du drapé jusque dans les créations de l'art contemporain avec *les emballages de Christo*, *les nappes de Spoeri*, *les compressions de César*, *les couvertures de Beuys* que l'on peut envisager comme *une obsession des artistes du volume pour le drapé*³⁴⁷.

Le corps nu de l'artiste apparaît de cette façon comme un médium neutre, un volume, qui ne peut être que révélé, ou plutôt entrevu par la médiation du drapé, d'un vêtement, ou d'un simple linge qui lui donnent un sens. Il va du lange au linceul en retraçant la

³⁴⁵ Manifeste publié en 1978 et restitué dans le catalogue de l'exposition au Mac de Marseille, *Blaine au Mac, un tri*, op. cit., p148

³⁴⁶ Exposé dans un texte intitulé « L'appel au linge », in Julien Blaine, *Bye-bye la perf.*, Limoge, Al Dante et Adriano Parise, 2006, non paginé

³⁴⁷ *Ibidem*

direction qui donne également le sens de la naissance vers la mort. Privé d'étoffe et figurant la statue du socle inoccupé il est, dans le cas précis de l'action artistique, ce qui peut prendre un sens dans le contexte particulier de la performance, lui-même tracé en partie par l'allocution de Julien Blaine qui en pose les bases par l'évocation des gloires passées ou à créer. Le performeur y dessine une perspective politique forte sur la place vacante des symboles et de l'art dans l'espace public avec la possibilité de le refaçonner en s'inscrivant soi-même comme œuvre :

Occuper le socle désigne d'abord la trace même d'une précarité historique de nos symboles artistiques, car les statues remplacées ont été enlevées précisément sous l'Occupation, et ce, afin de fournir le matériau pour fondre des canons. L'acte de Blaine souligne donc en premier lieu, et en dépit de l'idée courante qu'on se fait de l'histoire de l'art comme succession de symboles puissants, indéboulonnables, fortement civilisateurs, le peu de force que les objets peuvent prétendre opposer aux puissances politiques.³⁴⁸

Autre aspect important du processus de fabrication de la performance, l'appel adressé à un large panel d'artistes, afin de reprendre en charge les socles désertés, apporte finalement la possibilité au corps commun, au corps populaire, de figurer comme « œuvre canon » dans la ville. Même si le corps nu de Julien Blaine peut faire échos, par exemple, aux nus des statues de la Renaissance italienne, il n'en possède ni les mensurations étudiées ni la proportion répondant aux règles classiques. Dans ces conditions le corps nu de l'artiste se constitue comme possibilité politique indéterminée dans la ville. Le sens pris par le corps se déploie ensuite autour d'une typographie, du geste et de la voix, à l'image de la poésie défendue par l'artiste :

[...] il y a eu cette poésie que je défends dans ma revue DOC(K)S depuis une vingtaine d'années et qui s'appelle la « poésie élémentaire », poésie basée comme les autres poésies sur la typographie mais aussi sur le geste, la voix, c'est-à-dire que le vocabulaire peut être transformé par la façon dont on vit, dont on bouge.³⁴⁹

Julien Blaine donne à son nu du socle de Raspail, la dynamique de l'écriture. Il se représente en train d'écrire et surligne le propos en plaçant un écriteau à la base qui indique : « Julien Blaine écrivant ». De plus, en déclamant la raison de sa présence sur le socle qui consiste à rendre hommage aux anciennes gloires et à en créer de nouvelles, l'artiste propose à son corps de reprendre en charge une dimension historique tout en se plaçant dans la possibilité de création d'une nouvelle histoire. Nous voulons penser que

³⁴⁸ Christophe Hanna, « sans titre », *Blaine au Mac, un tri, op. cit.*, p. 153

³⁴⁹ Pierre Musso, Jean-Marc Vernier, Julien Blaine, « Autour du Mail Art » [entretien avec Julien Blaine], *Quaderni*, N°3, Hiver 87/88, p. 86

cette nouvelle histoire engagée par le corps de Julien Blaine entre dans une forme de jouissance nietzschéenne. En effet le corps nu, au caractère neutre et commun, semble se placer dans une perspective de renouveau, une sorte d'éternel recommencement, qui sur fond de dénonciation des boucheries de la guerre, amène à renégocier un « tout » par la satire, l'humour, mais également par le geste et la voix poétiques du corps :

C'est ici, dans ce suprême péril de la volonté, que s'offre l'art, comme un magicien qui guérit et qui sauve ; lui seul est capable de transformer les pensées de dégoût nées de l'horreur et de l'absurdité de l'existence en représentations qui rendent la vie possible : nous voulons parler du sublime, par quoi l'horreur est maîtrisée à travers l'art, et du comique, où l'âme se décharge à travers l'art du dégoût de l'absurde. Le chœur satyrique du dithyrambe est l'acte libérateur de l'art grec [...].³⁵⁰

Nietzsche posait cette vision de l'art dans le cadre du chœur et de la tragédie et dans une opposition entre apollonien et dionysien. Il expliquait le péril de la volonté par l'homme qui a jeté un regard sur l'essence des choses et qui ne peut plus agir face au sentiment d'état immuable de cette essence. Les socles vacants peuvent facilement représenter cet état inerte. Le caractère parodique de la performance vient jouer le rôle du chœur même si Julien Blaine ne peut représenter un chœur à lui tout seul. Pourtant, le mode opératoire même de l'action fonctionnant par le Mail Art amène une multiplicité parodique du réinvestissement des socles vides. Il correspond de surcroît à un développement des réseaux (et notamment ceux qui peuvent se constituer avec le minitel) dans la décennie des années 1980. Cette expansion engendre une participation à un type d'activité de personnes qui ne sont pas forcément issues du monde artistique et qui peuvent venir flouter les limites même de l'art :

Tous les jeux sur les détournements de numéros de téléphone ou sur le Minitel sont le fait de gens ne se disant pas « Mail artistes ». On va adopter les pratiques de détournement sur les moyens de communication, les moyens de dialogue plutôt sur toute une interaction qui sont des processus du Mail Art, sans que ce soient des « Mail artistes ».³⁵¹

Le corps de l'artiste participe donc d'une opération large, il ne se place pas *a priori* dans une forme esthétique et un système de connaissance précis mais se laisse davantage saisir par une énergie. On retrouve cette idée dans d'autres créations de Julien Blaine et notamment dans un texte sur la puissance issu de l'ouvrage *Bye-bye la perf*, édité à la

³⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Denoël, 1994, pp. 48-49

³⁵¹ Pierre Musso, Jean-Marc Vernier, Julien Blaine, « Autour du Mail Art » [entretien avec Julien Blaine], *op. cit.*, p. 95

suite des manifestations artistiques qui ont clos l'engagement de Julien Blaine dans la performance en 2005 :

La puissance : ce sont les neuf personnes et ce sont les neufs orifices de l'homme : les narines, le pouvoir / les oreilles, la prévoyance / les yeux, la sécurité / la bouche, la relation / le sexe, le rendement / l'anus, le service.³⁵²

La puissance, qui n'est pas sans rappeler *La volonté de puissance* de Nietzsche, se caractérise ici par les neuf orifices de l'homme comparés à neuf personnes pour un même corps. Le sexe est associé au rendement, confortant cette idée du corps, et par lui, du sexe comme producteur et traversé par une énergie entrant et sortant de ses orifices. Le sexe pour l'artiste ne se caractérise pas par une forme discriminante mais par une énergie engendrant un rendement et donc un rapport de création. Il n'est donc pas question d'une sexualité particulière mais d'un potentiel du sexe, comme des autres facteurs de puissance, à poser le corps dans une énergie qui prend ensuite forme dans une action poétique autant matérielle que sonore.

Par ailleurs, la force créatrice qui se caractérise par le corps envisagé dans une jouissance nietzschéenne n'est pas véritablement nouvelle. Elle permet d'envisager le corps dans un caractère subversif retrouvé et propre à revêtir une autre organisation, un autre entendement. Mais finalement, elle engendre dans le même temps une idée de ce dernier privé de ses déterminants culturels et sociaux. Ce corps devient alors simple matière qui cherche à prendre une signification différente et une autre forme en-dehors de toute catégorie, y compris celle du créateur lui-même. Même si le Mail Art pouvait apparaître comme un mode opératoire à plusieurs entrées, capable d'intégrer une somme de créateurs issus de différents milieux, il apparaît qu'au-delà du fonctionnement spécifique de la création, l'idée d'esthétique prime sur le politique et s'en détache. Lorsque Pierre Musso interroge Julien Blaine sur le fonctionnement des deux régimes spécifiques du politique et de l'esthétique dans les années 1980, ce dernier répond sans ambages que la rencontre entre les deux mouvements, qui était très présente dans les années 1970, reste pour l'heure complètement oubliée. Mais si la fonction critique persiste, la forme varie et la position par rapport au dispositif particulier du jeu se veut plus sérieuse et plus centrée sur l'artistique. Il s'agit d'une attaque moins frontale qui

³⁵² Julien Blaine, *Bye-bye la perf.*, Limoges, Al Dante et Adriano Parise, 2006, non paginé

implique en conclusion un degré d'abstraction plus complexe avec le réel mais qui, selon Julien Blaine, n'en est pas moins efficace :

Il n'est pas question de poser des bombes, mais de dénoncer par un jeu esthétique : c'est moins direct. Avant c'était « À bas Pinochet », « Pinochet assassin », Pinochet déguisé en général nazi, avec des moustaches d'Hitler, c'est-à-dire une critique très directe, sans aucune création possible. Là, dans cette deuxième dénonciation, la création entre en ligne de compte et passe par des jeux basés sur l'humour et le détournement. Le message est moins direct mais finalement, beaucoup plus efficace.³⁵³

Cependant, force est de constater que le détournement et l'humour mis à contribution à l'intérieur d'un processus esthétique aboutissent à un rapport au corps ambigu. L'action de Julien Blaine révèle ce dernier par une poétique du geste et de la voix et lui confère ainsi une position centrale. Pourtant, détaché de ses implications sociales, il se présente comme un corps frondeur dans toute la nudité de son sexe, sans pour autant lui reconnaître de fonctions sexuelles. L'implication politique latente, concernant la dénonciation de la guerre, n'en reste pas moins, elle, sexuée. Si Julien Blaine évoque les boucheries de la guerre 14-18 avec d'autres guerres pour évoquer l'occupation des stèles privées de leurs anciennes effigies, il fait ainsi référence à un univers concernant l'homme dans sa masculinité : le corps de la guerre comme celui qui se représentait également dans les statues refondues pour la fabrication de canon. Peut-on alors imaginer que les passants, transformés en public potentiel des « occupations de socles », pouvaient alors imaginer autre chose qu'un corps masculin à travers celui de l'artiste ? La poétique mise en mouvement par Julien Blaine, insistant sur la nudité comme un paramètre important à cette occupation de stèle, reste alors malgré tout dans une continuité historique. Le corps est central mais ne peut pas se débarrasser de l'histoire du créateur. Dans ces conditions, l'action poétique se présente à la fois comme un « moins » et un « plus » de la représentation. Le corps se déconstruit, il semble pouvoir retrouver un caractère subversif en se délestant de sa gangue socialisée, le sexe et les autres organes sont traversés par des énergies productives, mais il conserve dans sa nudité l'un des facteurs principaux : sa masculinité passée sous silence mais non moins active, le replaçant ainsi dans une histoire sociale précise.

La représentation du réel et du quotidien est pourtant au cœur des préoccupations de l'artiste avec, par exemple, *Simulacre de massacre*, en 1985. Cette performance fait

³⁵³ Pierre Musso, Jean-Marc Vernier, Julien Blaine, « Autour du Mail Art » [entretien avec Julien Blaine], *op. cit.*, p. 89

suite à un fait divers survenu en 1983 dans un hôtel à Avignon pendant le festival. Julien Blaine indique plusieurs pistes de réflexion qui l'ont guidé dans la création de l'action. En premier lieu, il part d'une réflexion sur le rapport entre le mot et l'image qui va se concrétiser dans la restitution du fait divers par le journal *Le Provençal*. On constate ensuite la liaison faite par Julien Blaine entre plusieurs éléments non-contigus : le rapprochement entre le meurtrier et l'écrivain homonyme Raymond Roussel, la ressemblance physique entre l'artiste Blaine et le meurtrier, et enfin, le rapport entre le fait divers et le monde du spectacle alors présent avec le festival d'Avignon au même moment. Le rapprochement de visages par ressemblance, ou de noms par un jeu d'homonymes, traduisent toujours un rapport entre le mot et l'image en dehors d'une unité de temps et d'espace. Ce brouillage des cartes implique un travail sur le corps et sur le langage comme deux entités différentes se croisant et trouvant un sens dans le contexte particulier de la performance. En reproduisant l'événement dans un type de langage unissant corps et verbe, l'artiste tend à distinguer deux types de fonction de la langue : l'une comme action et l'autre comme commentaire. La restitution du fait-divers met en relief le corps de l'artiste comme faisant la parole. Le langage est donc à la fois action et trace du crime comme le remarque Jean-Louis Bory dans le catalogue de la galerie Jacques Donguy consacré à la performance *Simulacre de massacre* :

Au commencement le langage est action, c'est-à-dire crime. Le langage est la trace du crime, c'est-à-dire la trace de l'exclusion.³⁵⁴

Le crime est donc présent à différents endroits : autant par l'événement retracé que par l'exposition et l'expérience sur le langage. Le dispositif est constitué de différents accrochages dont des photos et des articles de presse autour de l'événement de l'hôtel. Au centre de la pièce un drap blanc recouvre un mannequin et à côté un panneau signalétique routier de danger, sur lequel un point d'interrogation a été tracé sur le point d'exclamation, occupe l'angle du fond. Julien Blaine porte un microphone en forme de prothèse nasale ; il inscrit à la peinture rouge un « Je » puis subit une prise de sang avant de récupérer la seringue pour en asperger le drap qui recouvre le mannequin. Ensuite, l'artiste caresse le corps artefact à travers le drap en continuant à l'enduire de peinture rouge. Lorsque la seringue est finalement vide, un mécanisme installé sur le mannequin déclenche un hurlement automatique.

³⁵⁴ Jean-Louis Bory, *Julien Blaine, Simulacre de rituel massacre* [catalogue de la galerie Jacques Donguy], *performance et installation*, Paris, Éditions de la galerie, 1986, p. 13

On comprend dans ce déroulé de performance tout le travail de l'artiste sur le langage. On comprend également toute la mise en parallèle entre, d'une part, un système médiatique et politique qui parle le corps, et une volonté artistique de revenir à un fondement de ce dernier par le langage, d'autre part. La critique des médias est violente par la violence même de l'événement retracé par la performance. Le cri du mannequin qui marque le final de l'action évoque un langage premier, comme le passage du silence au bruit, du néant à la vie ou inversement, de la vie à la mort dans le cadre précis de la performance. Le cri est déjà langage et naissance de l'individu (surligné par le « je » inscrit sur le drap blanc qui recouvre le mannequin), il est signe corporel, typologie non encore constituée. Autour de lui, les signes de la presse retracent l'événement du crime de façon balisée. On distingue clairement sur les coupures de presse le portrait de l'assassin dans une posture neutre, telle qu'on pourrait l'imaginer dans une prise de vue à l'entrée de la prison. Une autre photographie expose le travail de la police et l'alignement des corps, chacun sous un drap blanc. La rhétorique et les images utilisées par la presse contrastent par le traitement proposé des corps du criminel et des victimes. Le corps est alors un objet à l'intérieur d'une organisation plus forte, il est de cette façon compris dans sa distribution sociale et on imagine que son exposition s'opère par son absence.

Par ailleurs, à travers les deux régimes du langage attachés au corps et mis en concurrence, Julien Blaine explore la notion de spectacle. On a bien ici une proposition esthétique qui contraste avec la mise en scène médiatique. Le cri du mannequin nous ramène au corps par une sorte de souffle vital qui prend en charge la naissance du langage et laisse entrevoir un volume corporel qui commence à prendre forme. Mais c'est pourtant bien de cette façon que le corps perd également son investissement social, nous amenant sans cesse à l'interrogation sur la possibilité réelle de réinvestissement de ce corps et réaffirmant du coup un lien disjoint entre art et politique.

En avril 1981 le centre Georges Pompidou propose une rétrospective de l'œuvre des deux artistes anglais Gilbert & George. L'exposition accorde une place importante au travail de *sculptures vivantes* exploité par les artistes dans les années 1970, où ils se mettent en scène eux-mêmes, prenant le rôle de la sculpture et du sculpteur, sous forme de performances qui peuvent durer plusieurs heures. Le concept même de sculpture

vivantes nous permet de mettre en parallèle deux démarches pourtant radicalement différentes : celle de Julien Blaine occupant les stèles vides et celle de Gilbert et George s'exposant en dandys, sans rupture entre leur mode de vie quotidienne et l'expression de leur art. À la question de savoir où est la frontière entre leur pratique artistique et leur vie privée les deux artistes s'expriment ainsi :

Il n'y a pas de frontière. Non – tout ce qui nous concerne et tout ce que nous ressentons est automatiquement utilisé dans notre travail. Nous ne nous arrêtons jamais. Nous ne disons jamais : ceci ne sera pas montré. Jamais.³⁵⁵

Les sculptures vivantes sont pour Gilbert & George une manière d'exprimer leur moi sous la forme d'une autobiographie. Ils vivent ensemble et pratiquent leur création de la même façon, dandys dans leur vie, ils le sont également dans leur art. Les deux artistes sont des performeurs de la convention qui finissent par se jouer de la convention elle-même. Au centre de leurs sujets s'expriment à la fois le cliché et l'agressivité sans faire de l'un un domaine séparé de l'autre. Ils l'expriment par ailleurs dans une allégorie sur les fleurs de leur jardin expliquant qu'ils aiment la nature en y englobant le béton :

Enfin : nous aimons la nature, nous aimons ces fleurs qui poussent dans notre jardin – nous avons un petit jardin derrière notre maison – ce n'est pas un jardin, c'est juste... du béton – et quelques fleurs y poussent. A travers le béton. C'est très excitant. Et nous arrosons toujours les pierres et puis toutes ces fleurs solitaires apparaissent. Et nous aimons ça.³⁵⁶

Le béton peut être vu comme les conventions et les fleurs solitaires comme ce qui émerge à travers ces conventions du parcours et des pratiques de vie de Gilbert & George. La position de Julien Blaine sur les stèles ou dans sa performance *simulacre de massacre* est radicalement différente, et peut être symptomatique de la création des artistes performeurs des années 1980 en France.

Le corps exposé par Julien Blaine se pose dans une forte contestation de la norme sociale. Il déconstruit et retravaille tous les signes qui le constituent par une forme précise de contrôle. L'artiste choisit le nu pour les stèles donnant à voir son corps dans sa chair brute en recherchant une énergie première qui pourrait redonner toute sa force de contradiction à la matière. Mais la performance se joue au risque de ne plus représenter et prend également celui de donner à voir une représentation qui ne

³⁵⁵ Gilbert & George, « Gilbert et George, art for all » [interview réalisé par Irmeline Lebeer], *Art press*, N°47, avril 1981, p. 23

³⁵⁶ *Ibidem*

donnerait pas son nom, puisque le nu, y compris en dehors de la ligne classique, reste toujours une représentation. Le « je » de l'artiste est bien présent par la performance *Simulacre de massacre* mais par une déstructuration du langage qui semble bien incompréhensible et laisse avec elle une idée de chaos qui ressemble fort au chaos originel. Malgré une implication personnelle de l'artiste son corps perd sa subjectivité dans un indéterminé humain ; il semble bloqué au stade de la contestation. Dans ces conditions, l'implication politique « de programme » à laquelle l'artiste a participé nous semble maintenant anecdotique et inadéquate à son engagement artistique. Pourtant, il semble qu'elle peut révéler une position particulière des artistes des années 1980 face à un pouvoir politique clairement engagé dans une démarche culturelle impliquée dans une politique de gauche.

La politique culturelle engagée par la gauche dans les années 1980 laisse une marge réduite aux artistes d'investissement contradictoire du champ social, et notamment aux artistes pratiquant la performance. En effet la question des arts et du pouvoir politique se présente maintenant beaucoup plus complexe qu'elle n'avait pu l'être dans les années 1970. Alors qu'une opposition franche au pouvoir, autant des mouvements sociaux que des artistes, pouvait donner naissance à des implications contradictoires jusqu'à présent, il semble qu'un certain malaise se profile dans les années 1980 face à un pouvoir politique qui revendique lui-même la question de la démocratisation culturelle en y associant un certain nombre d'artistes. La problématique de l'indépendance de l'art est alors omniprésente, les dossiers thématiques sur le rapport des artistes au pouvoir fleurissent dans les magazines spécialisés, engageant souvent la même question, ici sur le rôle des intellectuels, dans un entretien mené par Catherine Francblin avec Jack Lang :

Naturellement, en France, les intellectuels étaient plutôt de gauche et se situaient par la force des choses du côté de l'opposition. Aujourd'hui, la situation politique s'étant renversée, des intellectuels se trouvent du côté du pouvoir. Mais, cependant, d'autres se posent alors la question : est-ce que le rôle de l'intellectuel n'est pas d'être de toute façon dans l'opposition ?³⁵⁷

Le pouvoir est partout, partagé, à l'instar de la réponse de Jack Lang qui indique, en partie, que *le pouvoir est le pouvoir de chaque artiste ou intellectuel*.³⁵⁸ La prise en

³⁵⁷ Catherine Francblin, « Jacques Lang, culture et pouvoir » [entretien réalisé avec Jack Lang], *Art press*, N°72, juillet-août 1983, p. 5

³⁵⁸ *Ibidem*

charge partagée des affaires culturelles a donc plusieurs conséquences. Si l'on garde l'exemple de Julien Blaine ou de Joël Hubaut, il est intéressant de remarquer comment leur position peut être à la fois comprise comme stratégique, accompagnant quelquefois la politique culturelle sur son propre terrain ou tentant incontestablement de lui échapper à d'autres endroits. Enfin, pour revenir sur notre problématique, ces positions stratégiques atteignent le traitement du corps dans les performances et les pratiques opératoires mises en chantier.

L'activité de Joël Hubaut, quasi entièrement recentrée en Normandie, indique une forme de décentralisation qui fait échos à l'une des préoccupations principales des politiques culturelles de la même époque. Si le Ministère de la Culture souhaite apporter et faire participer les acteurs culturels des différentes régions en dehors de Paris, il lui est également reproché de pratiquer un travail inverse qui amène les décisions de Paris en région à défaut d'y favoriser le libre cours à la création de différents centres d'influences :

L'une de ces questions [suscitées par la décentralisation] me semble relative à une distinction que l'on pourrait envisager entre un mouvement de décentralisation et une volonté polycentriste. Je suis de plus en plus convaincu qu'à l'encontre d'une décentralisation qui prend le risque d'instaurer de faux centres caricaturaux (ce qui était en un centre, prétend exister partout) et qui aboutit par hypocrisie ou perversion à accentuer le prestige d'un seul centre. [...]. Il conviendrait peut-être de penser et d'agir en vue d'un possible polycentrisme.³⁵⁹

Joël Hubaut organise alors sa propre décentralisation occupant un terrain propre aux problématiques envisagée par le gouvernement. De la même façon, mais dans une orientation différente, l'engagement politique de Julien Blaine revient à prendre en charge ce qui ne revient pas normalement aux artistes par son inscription dans un parti d'opposition. À travers la mise en place de la décentralisation, ce qui est également reproché au gouvernement, tient dans la diffusion d'une idéologie socialiste, qui dans sa gestion de la diversité, entraîne la création d'un même souffle humaniste dans une volonté de rassemblement. On peut reprendre les paroles de Bernard Cambon qui, critiquant vivement les positions de Claude Mollard, chargé de la Délégation aux Arts Plastiques, et reprenant son idée de « culture authentiquement laïque », la qualifie

³⁵⁹ Bernard Cambon, « Y a-t-il une place pour l'exception ? », *Art press*, N° 89, février 1985, p. 70

*d'humanisme démagogique*³⁶⁰. On peut également penser aux propos de Jean Baudrillard sur le fonctionnement du gouvernement de gauche et du facteur culturel :

La gauche pense qu'on peut faire face au social, aux citoyens, et s'y confronter honnêtement. Mais le social, les gens, les « choses » ont leur stratégie propre, leurs pièges, leurs ruses et il faut jouer avec. La naïveté du socialisme consiste à croire en son propre optimisme. [...] S'il est vrai qu'on atteint aujourd'hui une sorte de « vanishing point », de point de disparition du politique et du social comme système de valeurs, ce n'est qu'en poussant les choses à l'extrême qu'on pourra voir l'embryon de quelque chose.³⁶¹

Décrypter la société de spectacle, comme a pu le faire Julien Blaine avec *Simulacre de massacre*, ou bien organiser la profusion des signes à travers le verbe ou les objets comme l'activité de Joël Hubaut nous l'a montré, consiste également à renvoyer un pied de nez à la gestion optimiste des affaires culturelles à cette même époque, amenant également Arnaud Labelle Rojoux à décrire une partie de l'actualité artistique de la décennie comme l'ère de l'idiotie dans la performance³⁶². On a ici le comportement burlesque de Joël Hubaut ou le « n'importe quoi » défendu par Julien Blaine. Mais les conséquences sont encore multiples. Car si Julien Blaine expliquait qu'il ne faisait partie d'aucune école et se revendiquait comme le fondateur de lui-même³⁶³, sa remarque caractérise un changement de stratégie qui peut accompagner l'effacement du politique dont parle Jean Baudrillard. Il s'agit d'une pratique artistique hors des collectifs tels qu'on pouvait les appréhender dans les années 1970. On constate alors un fonctionnement individuel autant pour Julien Blaine que pour Joël Hubaut qui peut venir illustrer un repli de l'artiste hors des pratiques sociales qui nous emmène très loin de l'art sociologique des années 1970. On peut y comprendre une défense contre la prise en charge de la politique culturelle à cette même époque :

[au regard de la politique culturelle menée par le parti socialiste] Enfin garder à l'esprit qu'écriture, peinture, sculpture, création musicale... sont des activités solitaires, marginales, absolument singulières. L'artiste n'est au service de personne. Ni de la cité, ni de l'État, ni d'un parti, ni d'une classe, ni d'un peuple, ni d'une communauté, ni d'une croyance, ni d'une religion, ni de l'Homme... Il crée contre tout cela. Contre sa propre espèce avant tout. C'est prouvable à partir de n'importe qu'elle grande œuvre. La conception de la culture comme gratification, assouvissement, plaisir, nous paraît définitivement obscène.³⁶⁴

³⁶⁰ *Ibidem*

³⁶¹ Jean Baudrillard, *Art press*, N° 89, février 1985, p. 40

³⁶² Voir page 168 du mémoire

³⁶³ Voir page 239 du mémoire

³⁶⁴ Catherine Millet, « La décentralisation », *Art press*, N° 72, juillet-août 1983, p. 4

De façon logique, les conséquences sur le corps suivent la difficulté d'engagement politique du monde de l'art. Si l'artiste est *contre l'Homme*, comme le souligne Catherine Millet, il se place ainsi contre ce qui transparait dans la politique culturelle du gouvernement d'une autre politique plus large à la fois laïque et humaniste comme le traduit l'emploi de l'Homme avec son « H » majuscule. On constate chez Joël Hubaut ou chez Julien Blaine la constitution d'un corps contestataire, suivant différentes modalités, qui s'inscrit, en définitif et contre toute évidence de départ, en dehors des catégories sociales, et repose la question du lien problématique entre l'artiste et le politique à travers celle non moins problématique du corps.

Joël Hubaut évolue dans un univers social précis dont il mixe les référents jusqu'à obtenir un corps difficilement lisible dans un contexte social. Julien Blaine use du corps comme référent contestataire premier dans une matérialité sans forme, en recherchant des structures de langage constituantes, elles-mêmes difficilement lisibles dans le champ social. Le résultat, dans un cas comme dans l'autre, présente un corps difficile à réinvestir dans le cadre d'un art participatif, et pourrait bien apparaître comme une caractéristique de ces pratiques en France dans les années 1980. L'art participatif, tel que le définit Paul Ardenne, se place la plupart du temps dans une contestation forte des structures sociales établies et des organes de pouvoir. Il tient d'une volonté de vivre ensemble et apporte sur ce phénomène une action de type correctrice où l'artiste modère son autonomie au profit d'une expérience subjective partagée avec le public. Pourtant, à la fin des années 1970, la situation politique concrète et la multiplication de la création participative rendent son caractère contestataire problématique :

La vigueur des propositions, l'entrain des artistes à les mettre en place, la concrétisation d'une aide sociale ou d'une revendication publique, plaident sans conteste en faveur de l'art participatif. [...] cette option peut toutefois en venir à dénaturer les ambitions initiales quand elle se systématisé, devient normative, adopte une position consensuelle, voire ressortit à l'animation culturelle. Une évolution constatée dans les faits une fois passée l'ère pionnière des années 1960-70, rançon du succès. En se multipliant, s'en étonnera-t-on ?, les opérations artistiques de type participatif se banalisent. Il arrive aussi bien que tout en étant en principe réfractaires elles trouvent grâce auprès d'une institution soucieuse de rattraper l'histoire en marche, et qui les encourage par la sollicitation directe : production, commande publique ou organisation d'événements³⁶⁵.

La prise en charge généralisée de la politique culturelle oblige les deux artistes à battre en brèche cette même politique. Soit en brouillant les cartes du culturel comme peut le

³⁶⁵ Paul Ardenne, *Un art conceptuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 195

faire Joël Hubaut, soit en s'engageant dans une autre politique culturelle comme a pu le faire Julien Blaine. Toujours est-il que le point commun des deux artistes réside dans une position de « n'importe quoi » culturel, point négatif de la culture, finalement non pris en charge par les programmes culturels, comme une façon de pousser les choses à l'extrême, tel que pouvait l'évoquer Jean Baudrillard. Le corps ainsi produit tente d'échapper à l'image, aux signes socialement reconnaissables, il prend alors le risque de se comprendre une fois encore dans une forme d'universel non très éloigné de la vision des politiques de gauche. Représenter le corps équivaut à prendre le risque de la récupération d'une politique culturelle mais le priver d'un réinvestissement social revient à en faire une simple énergie ré-assimilable par le pouvoir institutionnel pourtant rejeté au départ. La reprise de pouvoir sur le corps semble dans ces conditions compliquée. À l'inverse de ce qui se passe en France, les *Guerilla Girls* aux États-Unis pratiquent un art participatif en dénonçant fortement le sexisme et les positions racistes. Pour ce faire, elles allient militantisme et création artistique prenant la forme d'affiches, de lettres, et d'actions en public. Elles posent ainsi une critique du fonctionnement des politiques culturelles, un engagement physique fort du corps, et une relation concrète avec le champ social identitaire. Julien Blaine et Joël Hubaut se situent également dans un engagement social en investissant l'espace public, mais à l'image du corps de Joël Hubaut qui peut prendre toutes les formes ou tous les genres et à celle de Julien Blaine qui lui redonne l'énergie première de la contestation, se dessine une blessure du monde qui nous amène tout proche de la critique de Paul Ardenne sur l'art participatif institutionnalisé comme une forme de *prosélytisme humaniste*³⁶⁶. D'une certaine façon, en refusant les formes concrètes de l'organisation sociale, les deux artistes passent d'une posture contestataire à un universel du corps qui le neutralise. Si l'on ne peut définir Joël Hubaut et Julien Blaine comme des artistes institutionnels, il est intéressant de constater que les corps qu'ils produisent hors des facteurs identitaires, peuvent les emmener au même endroit que celui exprimé par Paul Ardenne sur les liens entre l'art participatif, l'artiste et l'envie de réparation sociale :

L'idéologie de la réparation suppose toujours un fond de culpabilité qui est compensée par un engagement au service d'autrui. Elle dessine du monde l'image première, non d'un ensemble réalisé, mais d'une détresse, d'une perte irrépressible, d'un échec de la volonté, flot de malheurs que l'artiste réparateur se crée le devoir d'endiguer au plus vite. L'idéologie de la réparation accentue la disposition de l'artiste au messianisme, à la mission sacrée. Cette double détermination n'est pas sans effet redoutable, à

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 203

commencer par celui qui concerne plus que tout autre le champ de l'art : la bonne conscience et le prosélytisme humaniste élevés au rang de prétexte artistique.³⁶⁷

En fait il n'y a pas de parole humaniste chez Julien Blaine ou chez Joël Hubaut, simplement une production corporelle qui peut laisser la place à un discours humaniste. En mettant tous les rapports hiérarchiques sur un même plan ou en les refusant tous, l'un comme l'autre n'articule pas son discours et sa création sur le corps avec un facteur identitaire, le plus hégémonique soit-il, laissant ainsi un corps contestataire vide, n'ayant aucune prise avec la réalité et ne permettant pas non plus à un univers symbolique troublé de venir contaminer le réel.

L'aspect problématique reste toujours lié à la représentation et à sa persistance dans l'espace social. Pourtant un autre artiste en France va très rapidement s'attacher à un phénomène nouveau dans les années 1980, celui-ci directement issu d'un univers réel et visant du moins au départ une communauté particulière, celle des homosexuels aussitôt stigmatisés par l'apparition du sida. Non sans incidence sur la représentation du corps, la pandémie incite Michel Journiac à intégrer ce phénomène dans sa création. C'est autour de la problématique du corps exclu que l'artiste met en place plusieurs actions véhiculant l'image du corps malade, celui que l'on cache. Ces actions auront pour effet de faire le lien entre création artistique et implication dans l'espace social au moment où l'image du corps véhiculée par les médias occulte cette réalité. La proposition de loi d'Yvette Roudy contre les représentations sexistes est là pour resituer le traitement du corps par les médias à la même époque, à travers celui des femmes. Elle s'attaque en priorité à toutes les représentations du corps féminin qui peuvent être jugées dégradantes. Il s'agit bien d'images permettant de faire le lien entre pulsion d'achat et pulsion sexuelle, plaçant le corps de la femme en objet de désir. Une grande partie des artistes s'insurge contre cette proposition de loi en y voyant une censure à la représentation du corps :

Il y a un iconoclasme d'État, d'autant plus féroce qu'il prend paradoxalement appui sur la libéralisation des mœurs. C'est qu'il faut jouir à parité de droit : les filles et les fils de la République ne doivent plus s'engager dans l'acte sexuel comme objets de désir mais comme sujets de droit, propriétaires de leur image et ne devant susciter aucun des désirs qui attenteraient à l'image aseptisée de leur corps.³⁶⁸

³⁶⁷ *Ibidem*

³⁶⁸ Dominique G. Laporte, L'avortement de la vierge », *Art press*, N°78, février 1984, p. 4

Entre l'invisibilité proposée par l'État et la production d'images jugées quelquefois dégradantes et donnant du corps une image de mannequin de vitrine à travers celles de la publicité, le corps malade semble lui hors-catégorie. Ce dernier reste pourtant un enjeu dont va s'emparer Michel Journiac et qui sera repris ensuite par de nombreux artistes dans les années 1990.

C.3 Quelques tentatives de réhabilitation du corps

C.3.1 Le corps séropositif, Michel Journiac, encore...

Les années 1980 se caractérisent par une sorte de disparition du corps dans son aspect représentable en tant qu'outil politique pouvant proposer une alternative. Il est pourtant omniprésent dans la publicité et les médias comme la représentation du corps sain et particulièrement normatif, à la fois montré dans un idéal de beauté et dans une surexploitation de l'énergie libidinale à des fins marchandes propre à la publicité. C'est d'ailleurs à ce titre qu'émerge la proposition de loi antisexiste du Ministère du Droits des Femmes, permettant aux associations de se porter partie civile contre l'exploitation jugée dégradante du corps des femmes. Mais en l'absence d'alternatives politiques au corps, le projet réussit à faire l'unanimité contre lui, jugé la plupart du temps liberticide. Même si les protestations peuvent être motivées par une certaine misogynie ou par un intérêt commercial pour les journaux qui ont peur de voir la recette des annonceurs diminuer³⁶⁹, il est intéressant de constater que ce projet de loi est caractéristique d'une forme de désexualisation des revendications féministes au profit d'une égalité homme-femme dans le champ juridique. On y voit comme la fin de la révolution sexuelle amorcée dans les années 1970 :

Les militants des mouvements de libération sexuelle ont vécu durant les années 1970 sur l'illusion du « tout est possible », les excès étant justifiés par la cause défendue. L'insouciance, l'irresponsabilité, la disproportion étaient partie intégrante de cette utopie. Après 1981, les socialistes apprennent à leurs dépens qu'il faut mettre de la mesure et de la rigueur pour « changer la vie ».³⁷⁰

Si les performances artistiques ont du mal à faire le lien entre le corps minoritaire et le corps subversif dans le même lien problématique qui peut exister entre art et politique dans les années 1980, la représentation publicitaire de ce dernier apparaît alors écrasante et sans limite, laissant la porte ouverte au sexisme et à l'exploitation d'un corps comme marchandise. Pourtant, l'apparition du sida au début des années 1980 aux États-Unis, et la prise de conscience difficile qu'il suscite à partir de la deuxième moitié de la décennie en France, va progressivement changer la donne et se poser comme un des

³⁶⁹ Voir à ce propos Frédéric Martel, *Le rose et le noir*, Paris, Points, 2000, p. 243

³⁷⁰ Frédéric Martel, *Le rose et le noir*, Paris, Points, 2000, pp. 244-245

paramètres importants d'une mutation politique dans les années 1990 qui aura également des conséquences dans la performance et dans l'art en règle générale.

Avant d'évoquer ce que le sida a pu modifier sur l'art dans le courant des années 1990, concernant une reprise en compte du phénomène identitaire et de la sexualité du corps, Michel Journiac, en France, et malgré le contexte politique peu propice des années 1980, garde dans sa création un lien fort avec le phénomène identitaire de l'homosexualité. Il propose ainsi dans les actions artistiques entreprises à la même période une imagerie du corps qui sera propice à la reprise en compte du corps malade et minoritaire impossible à figurer dans l'espace médiatique de la décennie.

Michel Journiac est mort en octobre 1995 d'une hémorragie cérébrale. Lors de la cérémonie de son enterrement au cimetière du Père Lachaise, Vincent Labaume évoque la création de l'artiste dans les années 1980 :

Qu'est-ce qu'un rituel de vie pour un corps ? C'est, je crois, l'interrogation essentielle de cette œuvre vitale, aujourd'hui encore mal connue, accomplie durant les années sombres, les années du triomphe arrogant du Marché, les années 80. Les titres de tes œuvres de ces années là n'ont pas d'équivoque : Rituel érotico-patriotique, [...], Action du corps exclu, Icônes du temps présent... Nul doute que pour la génération qui t'a rencontré pendant ces années sombres, tu faisais figure d'exception à la normalisation des produits d'art du Marché, tu faisais figure d'exception dans le paysage culturel français, pour ne pas dire international.³⁷¹

Michel Journiac fait effectivement figure d'exception pour le paysage des années 1980 dans la création qu'il propose, prolongement de l'art corporel et d'une préoccupation sociologique de l'art à la même époque. Ce que Vincent Labaume nomme *triomphe arrogant du Marché* se perçoit dans une consommation de l'art qui se porte bien dans les années 1980, mais aussi dans la multiplication des propositions culturelles qui laisse planer un doute sur la qualité et l'indépendance de la création. On retrouve cette interrogation dans un éditorial de Catherine Francblin à propos de la création d'un nouveau festival, « ruée vers l'art », créé par le Ministère de la Culture en 1988. Elle y voit l'exemple d'un art traité à toute vitesse pouvant satisfaire un besoin de consommation rapide. Elle souligne ainsi ce qui semble être un symptôme de l'époque comme un *art malade de la précipitation, un art qui semble répondre à la demande de*

³⁷¹ Vincent Labaume, *Tombeau de Michel Journiac*, Marseille, Al Dante, 1998, pp. 7-8

*consommation du public, voire du marché*³⁷². On peut également penser à la position volontairement décalée de Joël Hubaut sur le détournement du culturel qui est devenu un enjeu très important pour la décennie. Dans ce contexte, le travail de Michel Journiac fait effectivement toujours figure d'exception. Ses actions gardent un caractère sociologique, une critique vive du fonctionnement de l'État et de ses capacités à exclure le corps. Il détache à la fois l'art de l'économie pour le replonger dans le social. Le corps garde la possibilité de s'opposer au système économique et culturel. Interrogé par Vincent Labaume en 1994 sur la place de l'art et de l'économie, Michel Journiac répond sur son œuvre dans une rétrospective des années 1970 et 1980 :

Je me fous éperdument de la place de l'art dans l'économie. Je ne me fiche pas du tout de la place de l'art dans le social, ni de celle du corps aliéné par l'économisme. Il y a dans l'économie, c'est-à-dire aujourd'hui, l'économie de marché, le libéralisme, quelque chose d'obscène [...]. Les jeux financiers aussi meurtriers qu'ils soient déréalisent et réduisent le corps et les dieux à des valeurs boursières.³⁷³

On constate chez Michel Journiac la volonté de travailler sur des ressources d'un corps défini socialement, capable de s'opposer à un système économique et idéologique, le différenciant nettement de ses contemporains. Pour l'exemple, Joël Hubaut ne se place pas en position d'opposition frontale, il travaille à l'intérieur d'un système de consommation pour le tourner en dérision et lui faire produire autre chose. Il n'y a pas non plus chez Julien Blaine de préoccupation des différentes catégories sociales du corps. Comme nous l'avons évoqué, le corps pour l'artiste est avant tout énergie, sans pour autant y inclure de critiques sociales sur la catégorie homme ou femme.

C'est dans ce contexte particulier que Michel Journiac entreprend *L'Action pour un corps exclu* en 1983 au centre Georges Pompidou. Elle annonce, avant l'importante place que prend l'épidémie du sida dans la deuxième moitié des années 1980, une préoccupation communautaire sur les différentes exclusions. Cette prise en compte lui permet une implication importante au sein de la création artistique sur le corps et sur la place de l'épidémie qui va elle-même marquer la forme et les pratiques corporelles. Il entreprend dans cette suite un rituel, le 1^{er} septembre 1987, pour la mort de son ami Pierre Nitka, dit Darek, décédé du sida.

³⁷² Catherine Francblin, *Art Press*, N°128, septembre 1988, p. 3

³⁷³ Michel Journiac, « Contrat pour un corps » [interview réalisée par Vincent Labaume], *Blocs notes*, N°6, été 1994, p. 31

Pourtant, utiliser le terme communautaire est ambigu à plus d'un titre pour l'œuvre de Michel Journiac. Le corps a toujours été compris par l'artiste comme le corps de tous, celui de l'humain, avant d'appartenir à un groupe particulier. Mais travailler sur le « corps exclu » revient à travailler sur les différentes formes d'exclusions dont est victime le corps dans la société et donc de prendre en compte l'homosexualité comme l'un de ces phénomènes et comme *ancrée dans sa chair, inhérente à son être*³⁷⁴.

Pour Michel Journiac le traitement réservé aux homosexuels est une forme d'exclusion du corps parmi d'autres. Il est une forme visible de la violence sociale qui lui permet ensuite, dans un retournement, d'introduire la sexualité comme un facteur d'échange, et finalement, fondateur d'un autre type de contrat social :

Dans ce monde où le corps est réduit à être ce qu'il est (je veux dire ce que la société veut qu'il soit), on a réduit la sexualité à éjaculer. Ejaculer, c'est important, je ne le conteste absolument pas, mais la sexualité est quelque chose de beaucoup plus complexe, qui manifeste l'homme dans sa totalité. Cela doit recouvrir tous les termes des accords entre les êtres vivants.³⁷⁵

*L'action du corps exclus*³⁷⁶, en 1983, regroupe différentes conduites dont deux se réfèrent directement à la biographie et à l'identité de Michel Journiac, indiquant qu'il s'utilise ici comme médium principal de l'action. Travesti en femme, il manipule au commencement un poupon qu'il arrose de sang en essayant de lui redonner la vie avant de le recouvrir de terre. Dans une deuxième action, participant de l'ensemble, il se marque d'un triangle au fer rouge sur le bras s'imposant une trace visible à vie. L'artiste réitérera cette action en 1993 en pleine épidémie de sida et en référence à « l'affaire du sang contaminé ». Le premier rituel exécuté avec le poupon nous amène aussitôt à faire référence à un événement marquant de la vie de l'artiste qui a perdu son frère à l'âge de quatre ans d'une septicémie. L'importance du fait biographique nous permet de mieux comprendre *le lien entre le Journiac de l'expression de la douleur et le compagnon de route du mouvement de l'art sociologique*³⁷⁷. Est présent effectivement chez l'artiste, l'idée d'un sacrifice dans l'échange avec l'autre, qui concerne également, comme nous l'avons évoqué, la sexualité dans un mélange d'éros et de thanatos. Ce sacrifice est un

³⁷⁴ Julia Hountou, « De la carnation à l'incarnation », *Michel Journiac* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Musée d'Art Moderne de la ville de Strasbourg du 19 février au 9 mai 2004], Édition des musées de Strasbourg, 2004, p. 93

³⁷⁵ Michel Journiac, « Un supplément d'indécence » [entretien avec Jean Demélier], *arTitudes international*, N° 21 à 23, avril, mai et juin 1975, p. 48

³⁷⁶ Voir annexe XXXVI

³⁷⁷ Catherine Francblin, « Michel Journiac », *Art press*, N° 300, avril 2004, p. 12

fil conducteur qui utilise le sang, comme dans la manipulation du poupon recouvert par le liquide dans *l'action du corps exclu* :

[...] il montre qu'il reste dans une référence chrétienne et un système sacrificiel et œdipien, un système identitaire fondé sur des dualités et des oppositions, un système qui maintient l'idée du Tiers, d'une instance, celle de l'Autre qui exige un sacrifice pour qu'un échange ait lieu.³⁷⁸

Le sang conserve alors pour Michel Journiac cette valeur du sacrifice, cette référence chrétienne, ou plutôt métaphysique, qui comme nous l'avons évoqué pour les actions des années 1970, permet de penser le corps par le corps, en dehors de la forme socialement discriminée. Mais c'est bien en se basant sur le fait social que l'artiste repart du corps (ici le sien) comme seule façon de comprendre l'exclusion de départ qu'il associe à l'économie et à la monnaie *comme symbole insensé devenu autonome et s'engendrant lui-même*³⁷⁹. L'attache sociale devient de plus en plus forte lorsque qu'augmente la combinaison de son engagement artistique et social, par une mise en cohérence troublante et non-attendue : l'apparition du sida, touchant et modifiant la sexualité, (et particulièrement au départ, celle des homosexuels), la contamination par le sang et avec elle, dans les années 1990, l'affaire également financière des réserves de sang contaminées associant le principe économique et la maladie.

La deuxième partie de *L'Action du corps exclu* qui consiste à se marquer le bras au fer rouge d'un triangle qui devient rose chair, désignant immédiatement le triangle rose cousus au vêtement des homosexuels déportés des camps nazis, se présente peut-être comme la plus forte des actions créée par Michel Journiac :

En 1983 alors que la vague de sida ne fait pas encore rage, que l'ignorance et le mensonge président à cette maladie, Journiac décide d'une action sans précédent. [...] Une marque d'exclusion parmi d'autres. Cette image si forte, sa peau ainsi marquée, ces lambeaux de chairs cramoisies à vif et cette revendication indélébile : « On est pédé ou on ne l'est pas ». Le corps, son corps, reste et demeure matériau premier de l'action.³⁸⁰

Cette action est effectivement sans précédent et sans réserve pour la décennie des années 1980 en France. Par cet acte sans retour possible, l'artiste se marque dans sa chair de l'indélébile signe de ce qui fut pendant longtemps, et encore au moment de

³⁷⁸ Lydie Pearl, *Corps, sexe et art, dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 85

³⁷⁹ Michel Journiac, « Contrat pour un corps [interview réalisée par Vincent Labaume] », op. cit., p. 32

³⁸⁰ Anonyme, « Etape 5 », *Michel Journiac, 'Rituel de transmutation' du corps souffrant au corps transfiguré*, [catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Collège Marcel Duchamp en 1993, école municipale des Beaux-Arts de Châteauroux], Canéjan, 1994, p. 24

l'action, celui de la honte. Cette création offre, des années plus tard, une lecture de ce que l'art peut avoir de précurseur dans ses intuitions à certains moments. Elle annonce effectivement ce que deviendra l'un des modes d'actions militantes des années 1990 en devenir face à l'épidémie de sida.

Pour l'heure, l'activité militante des années 1980 suit l'engagement politique compliqué de l'art à la même période :

Au début des années 1980, les organisations homosexuelles françaises les plus « politiques » connaissent un certain affaiblissement, avant tout parce que les principales revendications portées par les militants de la décennie précédente sont satisfaites avec l'élection de la présidence de François Mitterrand en 1981 : d'une part l'abrogation de l'article 331 du code pénal (qui établissait la majorité sexuelle à 18 ans pour les homosexuels et à 15 ans pour les hétérosexuels), d'autre part, la destruction des fichiers de police sur les gays et la fin des « contrôles » policiers dans les lieux de sociabilité homosexuels.³⁸¹

Impossible de ne pas remarquer que le stigmate du triangle rose de Michel Journiac arrive au moment où l'une des revendications politiques sur l'abrogation des fichiers policiers sur les gays, traduit plutôt une volonté d'intégration et d'invisibilité de l'identité homosexuelle. Quelques années plus tard le triangle rose fait effectivement sa réapparition par l'arrivée en France d'un modèle d'organisation associative de lutte contre le sida inspirée des États-Unis et qui commence à faire ses preuves en termes d'efficacité : Act Up. Lorsque les trois premiers inspirateurs de sa mise en place en France avec Act Up-Paris, Didier Lestrade, Pascal Loubet et Luc Coulavain, organisent la première opération de visibilité lors de la Gay Pride de juin 1989, il s'agit simplement de multiplier l'image de ce fameux triangle rose avec comme inscription au centre : « silence = mort ». Les modalités d'actions d'Act Up s'élaborent directement en réaction au traitement réservé au corps malade à la même période pour lequel *les rares émissions sur le sida à la télévision montraient des visages en ombre chinoise, des témoignages avec des voix déformées*³⁸². C'est alors dans une optique de réhabiliter le corps malade et avec lui, inévitablement, le corps gay, que les militants d'Act Up sortent du placard une deuxième fois. Michel Journiac ne parle pas du sida en 1983, il en parlera un peu plus tard, en 1987, avec le rituel pour son ami mort de cette maladie, mais on ne peut qu'associer son image à *l'action du corps exclu* comme participant

³⁸¹ Christophe Broqua, *Agir pour ne pas mourir, Act Up, les homosexuels et le sida*, Paris, Les presses de Sciences Po, 2006, p. 35

³⁸² Didier Lestrade, *Act Up, une histoire*, Paris, Denoël impacts, 2000, p. 27

d'une même démarche occasionnant du même coup, action politique sur le corps et action artistique sur ce même corps exclu. Le marquage au fer rouge récolte à l'époque une sorte d'admiration pour l'acte en lui-même mélangé à une forme d'incompréhension de l'intégration du signe de la honte sur et dans son propre corps :

Ce marquage symbole de la plus haute violence sociale et psychologique et que Journiac se réapproprie aujourd'hui, peut apparaître paradoxal, mais c'est ce geste unique de lui sur lui, sur son corps viande et sang conscient de lui-même qui permet de réinterroger la vérité.³⁸³

En fait ce que fait Michel Journiac le jour de l'action, et même s'il ne tenait pas au terme de performance et lui préférerait celui d'action, tient véritablement de la performance. Il récupère un signe de honte pour le réimprimer dans sa chair comme un signe de fierté que l'on peut apercevoir dans l'interpellation « on est pédé ou on ne l'est pas ». On retrouve ici toutes les caractéristiques du retournement de l'insulte vers son émetteur. Et avec lui, une récupération du terme et un retour producteur d'une autre identité, une façon d'introduire un discours par le corps qui transforme son exclusion (et à l'inverse d'une revendication ou d'une attente de réponse) en une affirmation de ce qu'il est.

Encore une fois, on retrouve les mêmes problématiques dans le milieu associatif et militant de la même époque face à l'épidémie de sida. Lorsqu'Act Up fait son apparition en 1989 sur la scène parisienne, d'autres associations existent déjà ayant chacune un historique, un lien et une position particulière dans leurs revendications avec le milieu homosexuel. En fait la réaction lente des années 1980 face à l'épidémie se met en place peu à peu avec les outils et les acteurs qui ont traversé les années 1970 ou d'autres qui ont émergé dans les années 1980. C'est ainsi que l'association *Aides* se crée après la mort de Michel Foucault par son ami Daniel Defert en 1984. L'homosexualité est alors au cœur du projet de lutte contre la maladie avec pourtant, une importance accordée à la défamiliarisation de cette dernière et de la sexualité gay. La position est véritablement divergente de celle adoptée quelques années après par l'association Act Up :

Act Up se démarque encore d'Aides par sa forte affirmation identitaire homosexuelle, transformant une stigmatisation sociale en identité positive, là où Aides a pu apparaître comme davantage « honteuse » – ce que lui reproche, naturellement Act Up. Ses

³⁸³ Non signé, « Étape 5 », *Michel Journiac, 'Rituel de transmutation' du corps souffrant au corps transfiguré, op. cit.*

membres sont tout aussi majoritairement homosexuels qu'à Aides mais ils le font savoir. À Aides on est homosexuel. A Act up on est pédé.³⁸⁴

L'affirmation identitaire est donc mise en avant dans les démarches d'Act Up dans un climat ambiant plutôt réfractaire. Il est vrai que les méthodes et les positions que prend Act Up-Paris à cette époque sont majoritairement héritées de pratiques de militantisme issues des États-Unis.

Quelques années auparavant, avec *L'Action de corps exclu*, la position de Michel Journiac, cette fois au centre de la création artistique, nous apparaît également lisible à travers le filtre historique et idéologique. Cependant, l'identité pour Michel Journiac, malgré l'interprétation du marquage, reste problématique et il ne serait pas possible de résumer son action à celles ultérieures du milieu militant du type d'Act Up. Nous pouvons le comprendre peut être par cette phrase, encore une fois issue du catalogue de l'exposition *Michel Journiac, Rituel du corps souffrant au corps transfiguré*, indiquant que pour l'artiste, dans le cadre de l'automutilation par le marquage au fer rouge, *toute atteinte au corps est une destruction de l'individu lui-même*³⁸⁵. Le corps, et plus particulièrement le corps de l'artiste, est *un corps beaucoup plus vaste que le sien, moins visible et saisissable aussi, qui est l'objet même de l'échange humain dans son universalité*³⁸⁶. C'est-à-dire que l'homosexualité n'est pour l'artiste qu'une exclusion sociale parmi d'autres et c'est en tant que telle qu'elle ne peut constituer une identité fixe appliquée à un individu, mais plutôt un facteur « de circonstance » qui se formalise dans son action pour arriver à un corps plus large : celui de l'échange. L'identité, pour Michel Journiac, fût-elle labile, n'est pas la finalité de sa création artistique, elle n'est qu'un passage vers l'émergence d'une réalité corporelle qui permet de rencontrer l'autre par l'intermédiaire d'un troisième terme : le sacré, que nous avons évoqué pour la première partie de l'action. *D'ailleurs, il avoue sa confiance dans ces fonctionnements ternaires ; pour lui, la création relève de ce type de rapport à l'Autre et doit passer par une médiation, « un troisième terme »*³⁸⁷. Lydie Pearl ajoute que sa critique du

³⁸⁴ Frédéric Martel, *Le rose et le noir*, Paris, Points, 2000, p. 519

³⁸⁵ Non signé, « Etape 5 », *Michel Journiac, 'Rituel de transmutation' du corps souffrant au corps transfiguré*, op. cit.

³⁸⁶ Vincent Labaume, « les pleins pouvoir du négatif », *Michel Journiac*, [Catalogue de l'exposition *Michel Journiac*, qui a eu lieu au musée d'art moderne de la ville de Strasbourg du 19 février au 9 mai 2004], Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2004, p. 56

³⁸⁷ Lydie Pearl, *Corps, sexe et art*, op. cit., p. 85

capitalisme n'est donc pas deleuzienne³⁸⁸, parce qu'il y a dans cette recherche du troisième terme la possibilité d'envisager le corps dans ce qu'il a de sacré, dans ce qui dépasse sa simple forme et le rend universel.

Pourtant, force est de constater qu'entre les années 1970 et les années 1980, si la finalité du corps pour Michel Journiac se caractérise toujours dans un échange universel qui implique la présence du sacré, quelque chose a changé apportant un supplément en terme de genre et de pratiques sexuelles. Entre *Messe pour un corps*, en 1969, et *l'action du corps exclu*, en 1983, la prise en compte du corps dans une catégorie sociale minoritaire, se précise et s'intensifie. La violence faite au corps ne détruit pas simplement une identité normative, elle en produit une autre, cette fois minoritaire. Même si l'artiste neutralise l'idée de genre (comprise comme l'expression sociale d'une identité) ou de pratiques sexuelles spécifiques par une finalité universelle et sacrée, il produit l'image d'un corps reprenant pour lui la honte comme fierté, et devient ainsi potentiellement un modèle pour une communauté particulière, au moins le temps de l'action.

C'est peut-être ici que l'œuvre d'art échappe à son créateur, dans un phénomène historique tel que l'apparition du sida qui force le facteur identitaire, se lovant dans le combat de l'artiste contre l'invisibilisation faite au corps dans les années 1980. L'engagement de Michel Journiac va croissant dans le déroulement de la décennie avec la création en 1990 de l'association des créateurs face au sida. Trois ans auparavant, en 1987, Journiac organise un rituel en hommage à son ami Pierre Nitka, dit Darek, décédé du sida. Il réunit un groupe d'amis formant un cortège et verse les cendres de son ami dans la Seine au pont Marie, à Paris, dans une courte cérémonie qu'il rend de ce fait public à un moment où les enterrements concernant cette maladie étaient plutôt cachés et problématiques. Il réalise également avant sa mort des photographies³⁸⁹ de cet ami, réhabilitant ainsi son corps malade :

En regardant cette image de pierre N., se cristallise en nous son regard insistant et apeuré, ce corps souffrant devant ses voiles transparents et trompeurs, à moins qu'il ne s'agisse de linceuls, ce corps maigre qui ne possède plus que la substance de lui-même. Ce corps qui crie son désir d'existence, car son enveloppe est intacte – aucune marque

³⁸⁸ *Ibidem*

³⁸⁹ Voir annexe XXXVII

de souffrance, sinon la maigreur. Mais le visage lui s'exprime muet, questionne, effrayé et calme à la fois, ce visage sait qu'il est bientôt poussière.³⁹⁰

On a ici l'image d'un désir de vivre ainsi que celle de la mort comme la monstration d'un corps parfaitement inadéquate avec les images médiatiques de l'époque. Si Michel Journiac recherchait l'être incarné plutôt que le corps en tant qu'objet, il est intéressant de remarquer qu'il a lui-même produit des images et des corps comme objets qui expriment des pratiques et des identités particulières dans le champ social.

En novembre 1978 le collectif des travailleurs des usines Lip, pôle de contestation important dans les années 1970 constitué d'un groupe de travailleurs qui avaient réussi à reprendre eux-mêmes leur usine en charge, expose leurs espoirs de pratiques alternatives au monde du travail dans la revue *Autrement* en ces termes :

- *De cinq années de lutte, nous retirons la certitude que, quand les circonstances s'y prêtent et à condition qu'il ne sorte pas complètement abruti par le travail à la chaîne, [...] le travailleur manuel peut – autant qu'un autre – accéder aux techniques d'expression. [...]. Terminons sur un souhait : que ceux qui détiennent aujourd'hui « les clefs du savoir artistique », loin d'en conserver le monopole et de croire à leur infaillibilité, mettent leur technique au service des travailleurs et contribuent ainsi au développement de la création populaire.*³⁹¹

Voilà qui peut caractériser les attentes de liens qui pouvaient s'imaginer entre le monde du travail et le monde de l'art à la fin des années 1970, en d'autres termes, la façon dont on pouvait concevoir à cette même époque les liens potentiels entre l'engagement artistique et l'engagement politique. Mais les années 1980, l'arrivée de la gauche au pouvoir, rend les systèmes d'oppositions en place beaucoup plus complexes. La prise en charge grandissante des affaires culturelles par le Ministère de la Culture qui devient également celui de la communication, rend difficile la parole politique des artistes qui

³⁹⁰ Anonyme, « Étape 5 », Michel Journiac, *'Rituel de transmutation' du corps souffrant au corps transfiguré*, op. cit., p. 38

³⁹¹ Collectif des travailleurs de Lip et la commission information, « paroles de Lip », *Autrement* [numéro thématique, *Cultures populaires, aujourd'hui : qui sont ces créateurs du quotidien ?*], N°16, novembre 1978, p. 33

ne se résume pas au fait de « faire de la politique ». Julien Blaine a franchi le pas sans permettre de constituer un lien producteur entre l'art et le politique. Les collectifs d'artistes disparaissent au profit d'actions individuelles et les artistes qui continuent à pratiquer un art participatif ne cherchent pas forcément une position de l'en-dehors du système mais tentent de subvertir l'organisation culturelle de l'intérieur. C'est le cas par exemple de Joël Hubaut qui en reprenant les signes culturels dans un élan *épidémik* et vise à les tourner en dérision afin de leur faire produire autre chose.

Mais le problème principal, en ce qui concerne la performance et particulièrement le travail sur le corps, tient majoritairement de la représentation. En effet le développement de la communication et des technologies nouvelles participe à une médiatisation du corps qui enlève toute croyance en un corps fondamental. Le corps s'éloigne donc, il devient représentation de représentation sans constituer une attache solide propre à redynamiser le lien entre art et politique. On a pu le constater avec la création des femmes lors des différents symposiums de l'art performance à Lyon où la majorité des créations buttent sur la constitution d'un non-sujet et exposent la difficulté à recréer un sujet qui aurait pourtant besoin d'une représentation corporelle. La femme de Lydia Schouten reste prisonnière de sa cage et n'arrive pas à s'inscrire et à se reconstruire dans le réel. Même chose pour les photographies de Manon qui laisse entrevoir l'aspect mélancolique de l'impossibilité de la reconstruction du genre.

De leur côté, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, s'engouffrent dans la production d'images travaillées par la technologie, créant ainsi des espaces entre réel et virtuel comme de possibles endroits d'achoppement à la création d'un nouveau corps. La performance du *Cycle de l'Ange* permet d'imaginer un au-delà des sexes, un espace propice à la constitution d'autres genres. Mais leur production reste éloignée des pratiques sociales et son aspect par trop confidentiel lui procure une symbolique intéressante qui reste pourtant bloquée au niveau de ce même symbolique sans avoir de véritable répercussion dans le domaine social. Au sujet du symbolique, Robert Storr cite Louise Bourgeois dans un article qui lui est consacré dans la revue *Art press* en décembre 1992 :

Les symboles sont indispensables, *déclarait Louise Bourgeois*, parce qu'ils vous permettent de communiquer en profondeur avec les gens. Mais vous vous intéressez à la réalité et vous êtes bien forcé d'admettre que vous avez gaspillé votre vie parce que

vous avez accepté le symbole et que vous vous en êtes contenté [et] vous vous apercevez que les symboles sont juste des symboles. Même s'ils fonctionnent, c'est une communication qui n'est pas de chair et de sang.³⁹²

Pourtant Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ont développé une réflexion dans leur travail artistique sans précédent sur le genre avec un aspect totalement précurseur puisqu'on ne parlait pas encore de cette notion dans les années 1980 en France. Elles l'ont donc expérimenté dans l'art qui s'est alors prêté à ce type de discussion encore impossible dans d'autres domaines. Entre le tout et le rien, les deux artistes proposent une vision et un travail partiel sur le corps propice à introduire le genre comme l'expression social du sexe, sans pour autant superposer les deux notions. Cette vision partielle du corps permet de l'envisager dans une histoire et un devenir, articulant ainsi la question des sexes et leur construction historique. Le *cyborg* de Donna Haraway se construit de la sorte : en dehors de la totalité historique.

Le corps, tel que le propose Joël Hubaut est également en connexion partielle avec les différentes productions culturelles. L'artiste refuse toute continuité historique et superpose le temps et le réel sur lui-même pour mixer les référents sur un même plan. Pourtant, l'articulation avec l'histoire de la création des sexes reste inefficace car inefficace et disqualifie à leur tour les genres qui auraient pu être produits lors de ses performances. Il entretient un lien concret avec le réel mais la production du corps qu'il propose souffre de confusion : en voulant être tout à la fois, il prend le risque de ne plus rien signifier du tout. Ici encore on comprend que le problème principal tient d'une possible représentation.

Reste Michel Journiac, l'artiste qui conserve peut-être le lien le plus fort entre engagement politique et engagement artistique dans les années 1980. En effet, Sa création garde l'aspect sociologique plus proche de l'esprit des années 1970, alors même qu'il semble que l'engagement politique pose problème à la décennie. Pour l'exemple alors qu'Annette Messenger est interrogée dans le cadre d'une interview sur sa position de femme artiste et sur la création particulière qu'elle a pu produire en rapport à cette problématique, à la question de savoir ce que représente le féminin pour elle dans la création au début de la nouvelle décennie des années 1990, elle répond simplement :

³⁹² Robert Storr [citant Louise Bourgeois], « Géométries intimes : l'œuvre et la vie de Louise Bourgeois », *Art press*, N° 175, décembre 1992, p. 16

*Je ne sais pas*³⁹³. Aucune explication supplémentaire qu'un vide qui laisse à réfléchir sur le lien entre féminisme et art, lien lui-même devenu impensable. Michel Journiac, pour sa part, continue à faire le rapprochement entre le système économique et la production du corps. Son travail garde l'idée d'un corps universel qui puisse rencontrer *l'Autre* dans un lien sacré, terme intermédiaire qui permet d'imaginer un au-delà de la forme du corps. Cependant, les corps et les images qu'il produit dans *l'Action du corps exclu* en 1983 donnent naissance à une représentation nouvelle qui ne sera pas entièrement neutralisée dans un simple constat critique qui vise en un second temps une universalité. Le corps de Journiac imprimé au fer rouge du triangle de la honte est bel et bien rattrapé par l'histoire. Le genre n'est donc pas entièrement neutralisé, il devient autonome avec l'histoire tragique de l'épidémie du sida. C'est sûrement pour cette raison que Michel Journiac réitère son geste en 1993, cette fois complètement en lien avec la maladie. En fait, la reprise en compte dans son corps d'un symbole de honte est sûrement l'acte le plus fort en termes de construction identitaire ancrée dans le réel qu'aient connu les années 1980 en France et provenant du milieu artistique.

De façon plus générale, il serait possible de dire que les années 1980 souffrent d'une déréalisation du corps. La révolution sexuelle est loin derrière la décennie et le corps finalement se « décorporalise » dans le réel. Les années 1990 vont voir se confirmer l'épidémie de sida et avec elle le retour ou plutôt l'émergence des problématiques identitaires également dans l'art. Les problématiques sexuelles reprennent de l'intérêt, même en politique, puisque le gouvernement devra confirmer son engagement, bien que tardif, dans la lutte contre la maladie qui elle-même implique un discours sur la sexualité. Elles sont également un moment de plein développement aux États-Unis des *gender studies* avec la publication en 1990 du livre de Judith Butler *Gender trouble* qui ne sera traduit en France qu'en 2005, soit quinze ans après sa publication aux États-Unis.

³⁹³ Annette Messenger [interviewée par Jean-Michel Foray], « Annette Messenger, collectionneuse d'histoire », *Art press*, N° 147, mai 1990, p. 19

D LES ANNÉES 1990

La dernière décennie du siècle s'ouvre sur plusieurs éléments marquants qui vont profondément bouleverser le paysage français. Trois phénomènes d'apparence inégale viennent dès 1989 confirmer ou simplement annoncer de profondes modifications d'ordre politique culturel et social : la fin du régime communiste liant jusqu'à présent le bloc de l'Est, et les deux suivantes plus spécifiques à la France, la création d'Act-Up Paris dans le prolongement de l'épidémie de sida et la première affaire dite du « foulard » dans un collège de Creil dans l'Oise.

Le premier, de dimension internationale, reste symboliquement associé à la chute du mur de Berlin et à travers lui à l'effondrement du régime soviétique. Il sonne la fin de la Guerre Froide et d'une réorganisation de la politique internationale non sans conséquence sur l'organisation sociale française. Les suites de l'éclatement du bloc de l'Est se caractérisent par le passage d'une logique d'affrontement idéologique de bloc bilatéral Est-Ouest à une logique d'opposition cette fois multilatérale et culturelle au rythme de la réorganisation de l'ex-empire soviétique. La fin du bloc de l'Est entraîne l'émergence de nouvelles problématiques jusqu'alors plus ou moins recouvertes par la

chape idéologique et administrative de l'URSS. Apparaissent alors de nouvelles Nations et un nouveau dessin des frontières entraînant parfois des affrontements sur des bases culturelles, religieuses et ethniques :

Depuis 1990, des conflits inter-ethniques se sont ainsi développés aussi bien dans les territoires des anciennes démocraties populaires qu'entre les Républiques ou au sein même des républiques de l'ex-URSS [...]. [...] elle a atteint [la décomposition de l'Union Soviétique] le tissu même de ces entités fédératives, chaque communauté ethnique réclamant une plus grande autonomie ou aspirant à la sécession pure et simple, comme en Russie les peuples musulmans du Caucase centrale (Tchéchènes, Ingouches, Kabardes, Tcherkesses) [...].³⁹⁴

En effet, la chape de plomb du régime soviétique avait eu jusqu'à présent l'effet de museler les rivalités ethniques et de poser par ce fait la politique internationale dans une opposition idéologique forte. La chute du mur de Berlin apparaît alors comme un symbole qui vient confirmer de façon implacable ce qui était déjà en débat dans les années 1980 : la fin des grands récits idéologiques sur lesquels était posée une partie de l'histoire de la structure sociale des différents pays impliqués dans ce partage Est-Ouest et qui avait déjà été mise en avant en France par les Nouveaux Philosophes dans leur dénonciation du régime de l'Est.

La fin du grand récit idéologique était donc déjà présente dans la pensée des années 1980, elle s'organise de façon concrète dans les années 1990. Elle n'est pas sans conséquence très forte en France. De façon générale, et un peu partout, on peut dire que la fin du grand récit apporte avec elle une crise du sens et vient par là confirmer la modification des modalités politiques. On peut d'ailleurs la mesurer au rythme des changements d'engagements et de positions du parti socialiste en France de 1981 à 1995. Alors que l'on pouvait comprendre une forme d'autonomie économique et politique du pays dans les propositions de François Mitterrand en 1981, avec par exemple l'effet des nationalisations d'entreprises, on ne peut plus du tout l'envisager avec la confirmation le 7 février 1992 de l'adoption du traité de Maastricht sur l'espace économique européen :

[...] le traité de Maastricht ne propose pas seulement d'achever l'unification économique de l'Europe, notamment par la création d'une monnaie unique émise par une banque centrale européenne, mais envisage également de réaliser une véritable

³⁹⁴ Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire du XXème siècle, Vers le monde nouveau du XXIème siècle*, Paris, Hatier, 2010, tome 4, p. 45

entité politique, d'où l'abandon de l'appellation Communauté économique européenne (C.E.E.) pour celle d'Union européenne (U.E.).³⁹⁵

L'amorce d'une politique européenne commune et la fin d'un grand affrontement politique axé sur des idéologies qui avaient encore une existence concrète et qui organisaient encore jusque-là la ligne de séparation des partis de pouvoir, droite et gauche, amène la politique intérieure à s'accorder sur un même modèle économique. C'est alors le temps de la concrétisation de ce qui était déjà en germe dans les années 1980 comme un recentrage des idées politiques et un affaiblissement de ces dernières au profit d'un modèle commun. L'idéologie définitivement morte et loin derrière, c'est le bonheur de l'individu qui devient non plus centrale mais obligatoire et avec lui un certain droit à la différence. Pourtant, il semble que ce qui est mis en avant dans cette nouvelle conjoncture tienne plus du conformisme de masse, comme le souligne Jean Baubérot dans son ouvrage sur la laïcité :

Ajoutons que réelle ou mythifiée, la mondialisation accentue les sentiments d'inquiétude et de fragilité. En outre, ce n'est pas seulement la liberté de la parole personnelle qui apparaît quand s'écroulent les structurations idéologiques, c'est aussi et bien davantage un conformisme de masse, un extrême centrisme plus ou moins obligatoire, un « politiquement correct » ou même, plus fondamentalement, un médiatiquement correct.³⁹⁶

À cela finalement rien de nouveau dans le propos. Les années 1980 ont justement vu se développer une critique sur la politique dite « du centre », notamment à partir de 1986, lors de la première cohabitation pendant le mandat de François Mitterrand³⁹⁷. Les Nouveaux Philosophes, comme nous l'avons remarqué plus haut, s'étaient eux-mêmes insurgés contre l'idéologie émanant du bloc de l'Est et taxée de totalitaire. Ce que marque l'année 1989 correspond donc à la confirmation définitive de la fin de ces idéologies et à une réorganisation du monde qui doit maintenant tenir compte, non plus

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 244

³⁹⁶ Jean Baubérot, *Laïcité 1905-2005, entre passion et raison*, Paris, Seuil, 2005, p. 155

³⁹⁷ Pour cela voir l'ouvrage de François Cusset, *La décennie, le grand cauchemar des années 1980*, La découverte, 2006, notamment à la page 117, où l'auteur remarque le manque de contraste entre les différentes propositions d'Alain Madelin (alors Ministre de l'industrie du gouvernement Chirac) favorisant toutes les initiatives pour contrer *les rigidités de l'entreprise France* et celle de Jack Lang et sa première campagne politique interactive élaborée avec Jacques Séguéla ayant pour but de donner des idées à la gauche en justifiant l'entreprise par une volonté de réconcilier l'économie, la culture et les techniques. L'auteur conclut : « Madelin-Lang, même combat ? Des débattants de Montpellier aux ténors de Paris, du climat préélectoral à celui de la cohabitation, prolifèrent en tout cas en 1986 les faux débats, les divergences trompeuses, toute une production artificielle de polarités rhétoriques pour masquer le brusque rétrécissement des polarités idéologiques ». François Cusset donne comme origine au phénomène l'année 1982 marquant la fin de l'État de grâce et l'adaptation des propositions électorales de la gauche à la réalité économique.

des ruptures idéologiques Est-Ouest, mais d'autres lignes de séparations à fortes valeurs culturelles caractérisant les peuples émergents de la nouvelle organisation qui se profile. Puisque 1990 marque un événement important : la France entre en guerre contre l'Iraq de Saddam Hussein aux côtés des États-Unis. Les États-Unis sortent effectivement puissants de la chute de l'Empire Soviétique comme l'indique Hubert Védrine, au même moment porte parole de la présidence :

Pendant ce temps là, les États-Unis devenaient, par KO de l'URSS et par leur phénoménale réussite, cette « hyperpuissance » [...] ils disposaient dès lors sur le monde de pouvoir sans précédent ni équivalent, et, débarrassé de tout contrepois, s'apprêtaient à rejeter ce sur-moi multilatéraliste qui les avait encore retenus, avec les présidents Georges Herbert Bush et Bill Clinton, d'aller au bout de leur puissance nouvelle.³⁹⁸

Les États-Unis ne cessent donc pas de gagner en puissance unilatérale. Mais pour l'heure la réorganisation n'en est qu'à ses débuts et c'est bien une nouvelle histoire qui commence à s'écrire et qui aboutira à une opposition qualifiée plus tard par le Président américain (notamment pendant la guerre en Afghanistan et après les attentats du 11 septembre 2001 contre les États-Unis) entre le monde libre et éclairé des démocraties et l'obscurantisme du monde arabe soit, de l'*Empire du mal* :

Or s'il n'est plus tout à fait de mise de considérer comme « impérialiste » toutes les initiatives de politique étrangère prises par les dirigeants de Washington, il est clair que leur action sur les cinq continents relève fréquemment de la *realpolitik* et utilise parfois le thème de la « défense du monde libre », ou celui, cher à George W. Bush, de la lutte contre « l'empire du mal », pour couvrir des entreprises visant principalement à la sauvegarde des intérêts américains.³⁹⁹

La réorganisation du monde qui commence à se confirmer avec la chute du mur de Berlin et la fin du bipolarisme semble bien se profiler comme un glissement d'un axe idéologique libéralisme-communisme vers un axe culturel et finalement, peut-être, identitaire.

Pour revenir plus spécifiquement à la France, l'événement des jeunes filles voilées refusant de retirer le symbole religieux et culturel dans l'enceinte du collège de Creil en 1989, prend dans ce contexte une actualité toute particulière. Jean Baubérot nous indique que l'affaire du voile *éclate pratiquement au moment où le mur de Berlin*

³⁹⁸ Hubert Védrine, *Face à l'hyperpuissance*, Paris, Fayard, 2003, p. 10

³⁹⁹ Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire du XXème siècle, op. cit.*, pp. 54-55

*s'écroule et occupe une place aussi importante dans les médias... en France*⁴⁰⁰. Elle va donc affecter particulièrement la France sur un thème qui mobilisera bien au-delà de la simple politique mais également plusieurs associations féministes et plus largement l'ensemble de la société : celui de la laïcité qui ne sera pas sans lien avec le reste de l'actualité internationale. Cette affaire marque le début d'une incompréhension française qui ne sera que le premier épisode d'une autre série de réflexions sur la visibilité des signes religieux, l'identité, l'immigration et la laïcité, qui peut nous permettre de saisir les particularités sociologiques du pays à cette même période. Face au début de réorganisation internationale la France semble plus touchée que les autres pays occidentaux par le changement⁴⁰¹. Deux symboles apparaissent particulièrement malmenés et sensibles par leur intrication : celui de la République et celui de la laïcité. L'affaire du foulard prend un tournant médiatique et se sexualise avec l'engagement et la prise de parole de nombreuses féministes en faveur de la laïcité. D'autres au contraire tentent de déconstruire le discours laïc en France et ses implications dans le discours républicain au centre d'une critique de la modernité. La féministe et chercheuse, Christine Delphy tient une position particulière par rapport au foulard. Elle y voit autre chose qu'un simple signe de soumission (comme beaucoup ont pu le voir), mais également le signe d'une motivation religieuse ou identitaire. Elle revient sur le sujet quelques années plus tard lors de la deuxième affaire, cette fois dite du « voile », au début des années 2000 :

Le foulard peut être re-signifié, ses significations de soumission peuvent être considérées comme mineur par les sujets qui décident de le porter, au regard d'autres motivations plus importantes qui sont des motivations religieuses ou identitaires. [...] Je pense qu'en France, la rhétorique républicaine est une arme terrible contre l'égalité substantielle. Elle se caractérise notamment par les termes employés dans le débat sur la

⁴⁰⁰ Jean Baubérot, *Laïcité 1905-2005, entre passion et raison*, op. cit., p. 155

⁴⁰¹ A ce propos Jean Baubérot explique que la laïcisation a permis en France une forte assise politique des institutions (médicale et scolaire). La fin des utopies avec la fin confirmée d'une idéologie partisane de modifier les structures économiques et sociales pour accéder aux idéaux de la modernité laisse de l'héritage de Mai 68 la seule critique des institutions. Elle vient également confirmer une modification profonde du rapport aux droits des personnes et la constitution d'un nouvel individu démocratique pour qui la réalisation personnelle devient le seul devoir obligatoire. Alors que la morale laïque impliquait des devoirs envers la société, les institutions souffrent particulièrement de cette nouvelle donne qui implique des devoirs envers soi-même. Il indique : « De 1968 à 1989, la sécularisation [des institutions] s'est désenchantée. De Mai 68 [...] reste la critique des institutions alors que l'utopie qui motivait la contestation a disparu. Cette sécularisation routinisée touche particulièrement la France, vu le rôle politique de légitimation de la laïcisation. » [Jean Baubérot, *Laïcité 1905-2005, entre passion et raison*, op. cit., p. 66]. Cette remarque, par ailleurs, pourra être éclairante sur la création artistique et particulièrement pour bon nombre de performances qui dans les années 1990 interrogent la construction du corps, et à travers lui du corps social, sur la question du sens, dans un cadre consumériste, ou plus généralement de celui des actes du quotidien ou même de la sexualité.

laïcité, par le recours constant au terme « communautarisme » dont on ne sait pas ce qu'il veut dire.⁴⁰²

En fait, ce que reproche Christine Delphy au discours républicain et laïc, consiste en une « fausse universalité » qui reproduit des différences de genre et de race en privilégiant des stratifications hégémoniques blanches et masculines. Ce qui reste surprenant réside dans le fait qu'elle reconnaisse de la part de ces femmes une volonté de différenciation face au sujet républicain tout en opposant et en privilégiant une « vraie égalité » contre une « fausse égalité » et un « vrai universalisme » contre un « faux universalisme »⁴⁰³. Mais c'est effectivement la république qui souffre lors de ces débats sans fins sur la laïcité. Jean Baubérot l'indique lorsqu'il explique, en citant partiellement les écrits de Jean-Paul Willaime de 1990, qu'il existe un *désenchantement moderne de la modernité, où l'État est moins assuré dans ses prétentions à indiquer le sens de l'histoire et où les individus réclament le libre choix de leur mode de vie et de leur morale, y compris vis-à-vis de l'État*. Puis il ajoute qu'il existe également une prise de conscience des risques hautement collectifs à gérer (nucléaire, pollution, sida, etc.) et que face à tout cela, l'État se trouve devant la nécessité de définir un minimum de morale collective garantissant [...] une certaine conception de l'homme et de la société définissant un art déterminé du vivre ensemble⁴⁰⁴. Finalement, ce dont souffre la république associée à son concept actif de laïcité face à l'affaire du foulard, consiste bien en un problème de représentations collectives rendu présent par ce concept même de laïcité et une mutation sociale forte. Cependant, ce même problème de représentation, dans les années 1990, prend la forme, non pas véritablement de problèmes religieux à travers l'affaire du foulard, mais de constructions identitaires complexes, comme avait pu le souligner Christine Delphy. L'universel laïc et républicain cache bien un modèle de construction identitaire précis, et puisque les féministes s'en mêlent, de politique sexuelle qu'il faut lui associer. Dans un autre style, Marie-Hélène Bourcier le remarque en revenant sur « l'affaire du voile » dans *queer-zones 2* :

Le débat sur la laïcité et le vote d'une loi contre le « foulard islamique » sont révélateurs de la crise de l'identité française républicaine et des politiques sexuelles de la France post-coloniale. La cristallisation sur la femme musulmane (arabe en fait) est une

⁴⁰² Christine Delphy, « Fonder une théorie qu'il n'y a pas de hiérarchie des dominations et des luttes. [interview réalisée par Véronique Giraud, initialement publiée dans *Mouvement*, N° 35, septembre et octobre 2004], », *Un universalisme si particulier, Féminisme et exception française (1980-2010)*, Paris, Syllepse, 2010, pp. 172-173

⁴⁰³ Voir à ce sujet page 202 du mémoire.

⁴⁰⁴ Jean Baubérot, *op. cit.*, p. 120

manifestation désespérée et violente de la faillibilité de la modernité et une dénégation de ce qu'a engendré et engendre la rationalité européenne. L'universalisme français est un particularisme qui ne s'affirme pas comme tel. Mais il devient de plus en plus difficile de le nier. Raison pour laquelle on assiste depuis quatre ou cinq ans à un véritable backlash avec l'émergence de toute une littérature anticommunautaire, à gauche comme à droite, visant à faire porter le chapeau du particularisme aux tribus et autres adeptes du « ghetto » : les féministes à l'américaine, les juifs, les gais, les ONG, les Corses, les Bretons, les islamistes, les handis... Autant d'ostensibles, de visibles, à la gay pride ou sur TV Breiz. Autant d'identitaires désignés coupables pour masquer la politique de l'identité française que mène la république.⁴⁰⁵

Parmi la liste prise en exemple des différents groupes pointés du doigt par l'universalisme républicain, Marie-Hélène Bourcier cite « les féministes à l'américaine ». En effet, le débat sur le foulard suscite également un débat sur le communautarisme sur fond d'opposition entre deux modèles de sociétés, américaine et française, qui va également se cristalliser dans l'idéologie féministe. En faisant coïncider son propos avec l'aspect symbolique de la chute du mur de Berlin en 1989, Éric Fassin met en relief les oppositions entre les deux Nations à cette même période. L'Amérique commence à incarner aux yeux de la république française tous les excès du multiculturalisme et des politiques minoritaires. La France se retranche derrière son modèle républicain et universaliste en refoulant les questions d'identités minoritaires vers le domaine privé. Ainsi le domaine public, endroit d'exercice de la politique et de la citoyenneté, se voit désésexualisé et neutralise par ce fait toute critique de la laïcité comme modèle identitaire particulier :

En 1989, le vieux modèle républicain a été modernisé, ou du moins mis à jour, en miroir d'un contre-modèle américain réputé multiculturaliste ou communautariste. Mais, si elle est apparue alors qu'avec l'immigration le débat public portait sur la définition de la nation, cette rhétorique ne concernait pas seulement « l'ethnicité ». Elle s'appliquait aussi bien au genre et à la sexualité : la séparation entre les sphères publique et privé avait également vocation à empêcher la politisation des questions sexuelles.⁴⁰⁶

Finalement, au détour de l'année 1989, les crispations et les résistances de la société française font apparaître un phénomène déjà sous-jacent mais qui dès lors se précise : l'apparition de subcultures qui tendent à devenir de plus en plus visibles et qui suscitent en retour la consolidation d'un discours laïc et républicain visant à renvoyer les particularismes dans le champ privé. L'idéologie et l'utopie, possibles dans les années 1970, ont produit un certain nombre de contre-cultures en dessinant d'autres espaces

⁴⁰⁵ Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques, Queer zones 2*, La Fabrique, 2005, pp. 37-38

⁴⁰⁶ Éric Fassin, *Le sexe politique, genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Science Sociales, 2009, p. 233

rêvés capables d'entretenir un imaginaire extérieur au système normatif. La période de latence des années 1980 a, pour sa part, engendré une réflexion sur la culture avec l'inscription d'un discours sur la ligne de séparation entre culture et sous-culture. Les années 1990 marquent une période d'une forme de renouveau revendicatif de ce que l'on pourrait qualifier dans la traduction de sous-culture par le terme anglais de *subculture*, ne comportant pas de caractère péjoratif. La volonté d'être visible associée à des parcours de vie complexes et ne répondant plus forcément à un modèle commun, un renouveau du discours sur la sexualité, et une réflexion sur des constructions identitaires empruntant à des réagencements partiels et re-signifiés (tel que le foulard), suscitent autant de discours sur le péril des minorités et un repli sur la laïcité elle-même « en péril ». L'affaire du foulard en est l'un des premiers symptômes. Il traduit déjà à la fin des années 1980, comme l'explique Raphaël Logier, Directeur de l'Observatoire du religieux (le CHERPA), *un revival, avec une tendance esthétisante*, qu'il nommait *Voile de distinction, mais aussi une tendance fondamentaliste plus politisée, réactionnelle, réagissant au fait de se sentir une minorité opprimée*⁴⁰⁷. Le changement de la situation internationale, les difficultés d'adaptation de la France aux nouvelles donnees, feront du foulard un symbole, il marque également le début d'une lente évolution de l'expertise des politiques d'immigration en France. Preuve de l'évolution de la notion de droit, les politiques d'intégration adoptent de plus en plus au cours de la décennie la notion de discriminations raciales, religieuses ou culturelles :

Au-delà de toutes ces politiques d'accueil ou d'intégration, progressivement, les pouvoirs publics ont été amenés à reconnaître l'existence de discriminations fondées sur un préjugé d'ordre racial, religieux ou culturel. Comme l'analyse Didier Fassin, la remise au Premier ministre par le Haut Conseil à l'intégration du rapport sur les discriminations en 1998 peut-être considéré comme un tournant symbolique dans l'histoire de la question immigrée.⁴⁰⁸

Mais pour l'heure, on assiste plus à un phénomène d'émergence identitaire et culturelle spécifique qui se revendique. Vient le confirmer dans un autre domaine, non sans lien, la création d'Act Up en 1989, et avec cette association, de nouvelles techniques de militantisme et de visibilité. La première évocation du sida en France a lieu en septembre 1981 par quelques lignes dans la revue *Gai Pied*. On ne parle pas à cette époque de sida mais bien plutôt de « cancer gay ». La réaction du milieu associatif

⁴⁰⁷ Raphaël Logier, « Le voile intégral comme *trend* hypermoderne », *Multitudes*, N° 42, automne 2010, p. 19

⁴⁰⁸ Patrick Weil, *La France et ses étrangers*, Folio histoire : Gallimard, 2005, p. 411

homosexuel traduit une lente mais contextuelle prise de conscience. Les gais ont acquis avec l'arrivée de la gauche au pouvoir la dépénalisation des lois discriminatives et le tissu associatif, encore très actif au début de la décennie, va progressivement se déliter au fur et à mesure de la progression de l'épidémie. Fort d'une expérience militante qui garde en mémoire la création du F.H.A.R. (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire) en 1971 et progressivement son remplacement par un réseau national divisé en C.U.A.R.H. (Comité d'Urgence Anti-Répression Homosexuel) et G.L.H. (Groupe de Libération Homosexuel), les militants ont construit leur lutte autour de la révolution sexuelle et d'un certain droit revendiqué à l'indifférence. Contextuellement l'apparition du sida atteint des populations minoritaires et en premier lieu les homosexuels par leurs pratiques sexuelles et plus largement leurs pratiques de vie (importance dans la diffusion de l'épidémie des lieux de consommation sexuelle tels que bars et discothèques). La lente prise de conscience des besoins de prévention face à la maladie connaît plusieurs causes. Outre la léthargie dont fait preuve le gouvernement pour mettre en place des politiques nationales de prévention, le milieu associatif et militant est confronté à sa propre histoire. Le sida touche prioritairement les pratiques sexuelles avec la multiplication des partenaires et tout ce qui a progressivement construit les modes de vie homosexuels au centre de la révolution sexuelle d'après 1968. Difficile dans ces conditions d'imaginer un possible retour en arrière de cette liberté fraîchement acquise avec par exemple la fin des contrôles policiers dans les bars et une tolérance affichée pour les lieux de rencontres et de consommation sexuelle. Le sida semble alors liberticide, mais pire encore, apparaît comme une manipulation politique contre les homosexuels. Les informations sur cette nouvelle maladie sont peu nombreuses laissant alors libre cours à des constructions imaginaires qui apparaissent maintenant folles. On pouvait y voir une maladie américaine, comme une manipulation de *Big Brother* fomentée contre les gais⁴⁰⁹. D'un autre côté, la structuration du milieu gay de l'époque ne pouvait concevoir ce qui semblait être une stigmatisation des

⁴⁰⁹ Voir à ce propos le livre de Frédéric Martel, *Le rose et le noir, les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Point, 2000, 800 pages. Et notamment sur la sous-estimation de la maladie l'auteur cite Franck Arnal du *Gai Pied* aux pages 345 et 346 : « Dans une manifestation pacifiste de la fin octobre 1983, un groupe d'homosexuels arbore une banderole : 'Plutôt le SIDA qu'Hiroshima !'. Commentant ce slogan le rédacteur en chef du *Gai Pied*, Franck Arnal, critique dans un éditorial ceux qui jugent son journal trop timoré à propos des risques du sida : 'Cette impression est due à notre volonté de ne pas dramatiser' [...] Quant à ceux qui ont des partenaires multiples Franck Arnal précise : 'A eux de prendre leur responsabilité. L'excès présente parfois des inconvénients. Ceux qui aiment trop le tabac, l'alcool, la vitesse, ou même l'amour-passion, savent qu'ils peuvent se condamner sans l'avoir voulu. Ils ont fait pourtant un choix. Tous les hommes sont mortels' »

homosexuels en reconnaissant que la maladie frappait plus particulièrement ce groupe spécifique. C'est ainsi que, rattrapé par la réalité du sida, la prise de conscience au départ lente s'est axée autour d'associations qui ont eu pour objectif une lutte excluant tout aspect identitaire. La création d'Aides en 1984 en est un bon exemple. Alors que le groupe mène un combat sans précédent de prévention tourné vers les homosexuels, elle a toujours soigné son image afin de ne pas apparaître comme une association gay. Frédéric Martel le précise en s'appuyant sur les propos de Frédéric Edelmann, journaliste au Monde et co-fondateur de l'association :

Suivant cette logique Aides va s'efforcer de ne pas paraître une association homosexuelle : « Nos stratégies à l'époque », se souvient Frédéric Edelmann, « visaient à transformer cette association à consonance homosexuelle, s'occupant d'une maladie assez mal considérée, pour lui conférer rapidement une notoriété et une force publiques. Le sida est considéré comme une maladie de pédés. Nous optons donc pour défendre les malades et non pas les homosexuels en tant que tels ». ⁴¹⁰

Tout autre sera la position d'Act Up lors de sa création en 1989, preuve à la fois d'une mutation profonde et d'un dialogue différent entre la France et les États-Unis. L'urgence de la maladie, la réalité de la mort, peuvent bouleverser les mentalités et même la compréhension d'un contexte national pour les personnes concernées. Act Up est effectivement au départ une création américaine importée en France par Didier Lestrade. Si l'association s'est toujours définie comme une « association de malades », elle a comme particularité dès sa création d'afficher une préoccupation particulière sur le facteur identitaire qui accompagne le développement du sida chez les gais. La stratégie de l'organisation restera toujours centrée sur un appel à la communauté homosexuelle, autant qu'à sa structuration et à sa constitution. Dans le même temps elle développe des pratiques de luttes tout à fait originales proches de la performance et de l'action publique mise en scène ⁴¹¹. À cela deux conséquences directes : la constitution d'un aspect communautaire et identitaire, accompagné d'une visibilité du corps malade et héroïque dans l'espace public. Act Up symbolise en effet le début d'un renouveau dans les années 1990 comme celui peut-être du grand retour du corps en lien cette fois avec des problématiques identitaires.

⁴¹⁰ Frédéric Martel, *Le rose et le noir, les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Point, 2000, pp. 389-390

⁴¹¹ Voir Frédéric Martel, *La longue marche des gays*, Découverte Gallimard, 2002, p. 78 : « Sorte de F.H.A.R. ultra-organisé à l'âge de la techno, Act Up-Paris est un mixte politique qui emprunte aux mouvements gauchistes leurs méthodes musclées, aux associations gays leurs discours contre l'homophobie et aux groupes radicaux américains leurs techniques de médiatisations et de visibilité. »

Avec la réutilisation et le détournement du triangle rose inversé, l'association tente d'utiliser des outils historiques constitutifs d'une communauté pourtant plus fantasmée que réelle :

Pour autant, la perception du triangle rose comme symbole de la libération homosexuelle et de la lutte contre le sida n'est pas le « souvenir-écran » du traumatisme de la déportation. Elle n'a pas pour fonction d'effacer la mémoire d'un événement traumatique refoulé. Elle est plutôt l'illustration des canaux de transmission de la mémoire collective des homosexuels, dont la construction ne s'effectue pas dans le cadre d'institutions formalisées, mais sur la base de glissements et de filiations symboliques. Il en va de même pour la métaphore génocidaire.⁴¹²

Act Up se situe alors davantage dans une construction identitaire que dans une réactivation de racines identitaires. Avec Act Up, ce sont des corporéités, des mises en scène de soi et de nouvelles images du corps qui se créent. On constate toute une volonté de transformer la négativité du sida en positivité. C'est par le retournement du stigmatisme *qui frappe les homosexuels en arme politique et transformé en identité positive à travers le discours et les revendications formulées par le groupe*, que l'on comprend le travail de « manipulation symbolique » des questions de genre et d'identité sexuelle⁴¹³. L'association, au départ principalement constituée d'hommes homosexuels et séropositifs, reprend à son compte, et dans son fonctionnement interne, une féminisation ou à l'inverse une sur-virilisation des corps faisant fonctionner une mise en scène de soi performative et une possibilité de *faire de la politique à la première personne*⁴¹⁴. Les actions d'Act Up regroupent dans leurs mises en place une grande similitude avec l'art performance. Pour l'association, l'action dans l'espace public, largement théâtralisée, se nomme un *Zap*. Il est chargé d'une fonction politique, revendicative et finalement également représentative. Le corps n'est plus exposé de façon contemplative mais aussi critique dans des espaces de réalité qui se construisent :

Le corps des militants, suractivé à certains moments, prostré à d'autres, se trouve exposé devant un public auquel il s'agit de transmettre un message, aussi bien par les slogans que par la gestuelle, le vacarme sonore, le recours à des accessoires ou l'utilisation de symboles. Dans ce dispositif, rien n'est laissé au hasard ; les émotions, et

⁴¹² Christophe Broqua, *Agir pour ne pas mourir ! Act Up, les homosexuels et le sida*, Les presses de Sciences Po, 2006, pp. 266-267

⁴¹³ Christophe Broqua, *ibidem*, p. 142

⁴¹⁴ À ce propos Christophe Broquat cite Emmanuelle Cosse (première présidente d'Act Up femme hétérosexuelle et séronégative) : « Un autre énoncé qui a trouvé un grand succès, c'est la politique à la première personne. Cette idée naît un peu au hasard, lors d'une conversation avec Harlem Désir. [...] Harlem Désir nous tient un discours dans lequel il nous dit en substance : 'Vous vous y prenez mal, on ne fait pas de la politique à la première personne'. Nous avons trouvé là la meilleure définition de ce que nous avons bricolé. », citée dans Christophe Broquat, *Agir pour ne pas mourir !, op. cit.*, p. 290

notamment la colère, auxquelles divers commentateurs reprochent à l'association de céder, ne sont pas librement exprimées mais savamment jouées ; en cela, l'action rejoint la représentation « théâtrale ».⁴¹⁵

La construction identitaire s'opère ici, dans une monstration et une réflexion sur l'exposition du corps malade. Le retour du corps par le sida, s'éprouve à travers les œuvres de différents écrivains, avec notamment *A l'ami qui ne pas sauvé la vie* (1990), d'Hervé Guibert, ou au cinéma avec *Les nuits fauves* (1992) de Cyril Collard. De nouvelles images du corps malade se développent avec lesquelles l'association peut être souvent très critique. On retrouve à cet endroit les spécificités d'Act Up sur la construction d'un corps qui s'oppose sans victimisation. Au sujet des deux œuvres précédemment citées on peut lire dans le livre de l'association, *Le sida, combien de divisions ?*, que *tout se passe comme si les deux créateurs s'étaient posés en victimes expiatoires, tout se passe comme si, avec le sida, enfin ils avaient trouvé une légitimité sociale*. L'auteur ajoute que *ni Hervé Guibert, ni Cyril Collard ne se répandent en réflexions sur les origines sociales du sida, sur les conditions sociales de sa transmission. Ni pour l'un, ni pour l'autre, le sida n'est un scandale*⁴¹⁶. C'est donc en prenant compte du contexte social, et particulièrement dans la construction spécifique d'une communauté associée aux origines du sida, que l'association va progressivement dessiner et inscrire dans le paysage urbain la représentation d'un corps héroïque qui reprend comme objet de fierté les stigmates de la honte, considérés comme la maladie ou les symboles que le groupe reprend avec le triangle rose inversé.

Cette nouvelle construction du corps qui touche à des communautés qui s'exposent, autant qu'elles se fabriquent dans un même temps, va profondément influencer les questions corporelles dans l'art performance à la même période. Michel Journiac reprend son action du *marquage du corps exclu* en 1993 en évocation directe de « l'affaire du sang contaminé ». La sexualité entreprend un grand retour dans un questionnement sur le sens avec Pierrick Sorin ou en confrontation avec l'institution avec Alberto Sorbelli.

D'un autre côté, on comprend, au travers de l'actualité artistique et des différents articles consacrés au rapport entre l'art et l'État dans plusieurs revues, une forme de

⁴¹⁵ Christophe Broquat, *Agir pour ne pas mourir !*, op. cit., p. 206

⁴¹⁶ Collectif d'Act-Up, *Le sida, combien de divisions ?*, Paris, Éditions Dagorno, 1994, p. 176

crise de l'institution culturelle. Après l'effervescence de la politique culturelle menée par Jack Lang au cours des années 1980, celle menée par Jacques Toubon, Ministre de cohabitation, de 1993 à 1995, semble plutôt axée sur la consolidation des actions entreprises précédemment que sur l'innovation. Il l'explique à Catherine Millet, lors d'une interview en 1994 dans *Art press*, lorsqu'elle l'interroge sur ses objectifs au vue d'une situation de la politique des arts plastiques qui donne l'impression *d'un grand calme* :

Dans ce domaine, contrairement à d'autres, je n'ai pas voulu innover, ajouter des actions nouvelles à celles entreprises, mais plutôt conforter les politiques qui ont été engagées depuis dix ans pour certaines, vingt ans pour d'autres. Dans une période où le marché est beaucoup moins bon, où un certain engouement pour l'art contemporain est retombé, j'ai fait en sorte de maintenir la commande publique et l'aide aux galeries, de soutenir les centres d'art contemporain, notamment ceux qui se trouvaient en difficulté, de conforter la Galerie Nationale du Jeu de Paume, enfin et surtout, de remettre en route la rénovation et relance du Centre Georges-Pompidou.⁴¹⁷

On retrouve également, dans une certaine mesure, les traces de l'actualité internationale dans les problématiques artistiques de la même époque. Ainsi le rapport Est-Ouest et le dialogue entre la France et les États-Unis font l'objet de nombreux articles. Par exemple, dans une réflexion sur les rapports de l'art à la politique, Robert Storr et Eleanore Heartney, effectuent un bilan comparatif des créations françaises et étatsuniennes. On y comprend une tendance claire et décomplexée des artistes américains à ne plus séparer l'art des actions politiques, influencée, entre autres, par l'héritage du mouvement des femmes :

Surtout, c'est l'œuvre accomplie par des femmes artistes et des critiques convaincus qui a fait éclater la fiction de l'amateur universel – connaisseur désintéressé, dégagé de tout contexte social et de toute idéologie. Désormais la question de l'identité du spectateur est devenue partie intégrante de l'œuvre au même titre que celle de son créateur. Le sexe, l'héritage culturel et la classe sociale sont devenus des options politiques.⁴¹⁸

La situation est beaucoup plus contrastée en France pour les mêmes années 1990 comme l'expliquent les auteurs un peu plus loin en indiquant qu'au sein de l'Europe *le mouvement féministe n'y a jamais eu le même impacte social ou artistique*⁴¹⁹. Si rien n'arrive par l'art, comme le soulignent les auteurs par le titre de leur article, tout peut arriver et s'intégrer dans l'art par le contexte social et le « savoir situer » du spectateur

⁴¹⁷ Jacques Toubon, « Jacques Toubon, une culture pour tous » [interview menée par Catherine Millet], *Art press*, N°197, décembre 1994, p. 51

⁴¹⁸ Eleanore Heartney et Robert Storr, « Rien n'arrive par l'art, commentaires sur les rapports art et politique », *Art press*, N° hors série, 1992, p. 53

⁴¹⁹ *Ibidem*

et du créateur. C'est ce contexte qui détermine en France dans la décennie 1990 la progressive émergence de questions identitaires, ainsi qu'en réponse, une crispation au travers d'une crise de l'institution sur les facteurs universel et anti-communautaire accompagnés, comme nous l'avons évoqué, d'un débat sur la laïcité déterminant ce même universel.

Si la création artistique en général incorpore plus timidement cette nouvelle donne, l'espace plus spécifique de la performance se présente sur le sujet plus « avant-gardiste ». Le corps prend bien souvent apparence sous forme de fragments en construction. Il n'est plus montré dans sa totalité et reste loin d'un achèvement. Les modèles classiques disparaissent sans se substituer à d'autres. Le corps se présente alors dans une sorte de « work in progress » à l'instar de celui d'Orlan qui passe de l'image du corps triomphant concluant les *Mesurages d'espaces* à celles d'un corps modifié par la chirurgie esthétique et recentrées sur le visage. La première opération a lieu en 1990 et tend à conduire l'artiste d'un signifiant de la féminité à un autre cette fois reconstruit de toute pièce.

On retrouve également cette perspective du fragment chez de nombreux artistes de la nouvelle danse qui se développe à la Ménagerie de Verre à travers les figures de Jérôme Bel, Alain Buffard, Christian Rizzo, Nicolas Floc'h, ou encore Xavier Leroy. Si le lieu se présente comme un espace de danse il s'est fixé comme objectif de soutenir une nouvelle génération de danseurs qui se définissent moins par la subversion de la pratique que par l'expressions de singularités qui empruntent également au cadre *la possibilité de nouvelles potentialités en faisant entrer dans la sphère du travail des éléments exogènes*⁴²⁰. L'importance du dispositif et du corps transitant par les objets laisse entrevoir une danse plus conceptuelle et beaucoup plus proche de la performance. Par exemple, le travail d'Alain Buffard dans *Good boy* en 1998, par la simple confrontation et incorporations d'objets au corps imprègne sur ce dernier une métamorphose constante qui lui retire son unité. Les éléments exogènes peuvent aussi être compris comme l'apport dans la création de contextes sociaux et culturels. C'est ainsi qu'Alain Buffard se confectionne des chaussures en boîtes de médicaments anti-viraux dans sa performance en y intégrant les problématiques liées au sida.

⁴²⁰ Marie-Thérèse Allier [citée par Patricia Brignone], *Ménagerie de Verre, nouvelles pratiques du corps scénique*, Romainville, Al Dante, 2006, p. 23

Si le fragment peut se comprendre sur le corps, il peut également constituer l'événement même de la performance. Les micros événements de Tsuneko Taniuchi mettent en relief différents éléments historiques de sa vie qui s'entrecroisent sans former d'unité fixe :

Tsuneko Taniuchi met en exergue les liens affectifs éprouvés à l'égard d'une micro histoire et sa confrontation avec l'Histoire.⁴²¹

L'artiste se situe tout proche des problématiques identitaires des minorités. Elle-même originaire de Kobe au Japon, elle ne *semble pas être dans un sentiment d'appartenance à une culture, occidentale ou japonaise, et se tient dans un entre-deux culturel*⁴²². De surcroît, Tsuneko Taniuchi incorpore à son travail d'autres facteurs identitaires, telles que l'origine et la condition sociales dans *Plastic bag* en 1996 ou encore sur la condition des femmes en 1999 avec *Comment devenir une bonne femme au foyer*. Elle formule ainsi *une critique contre la facilité, tant à exclure qu'à vouloir dissimuler les différences derrière des processus identitaires et nationaux*⁴²³. Elle situe son travail dans une critique sociale et économique précise. À propos de *Comment devenir une bonne femme au foyer* elle indique :

Il est évident, et tel est le plus grand danger, que lorsque l'économie sociale et politique ne fonctionne pas, le « retour au basic » devient à nouveau possible, les phénomènes d'inflation, de stagnation, de chômage entraînant de fait l'élimination des minorités (population non blanches, enfants, femmes) de manière insidieuse et maligne.⁴²⁴

Autre aspect, et peut être conséquence d'une représentation fragmentée et des *micro-histoires* du corps confrontées à une histoire plus officielle, la question du sens se fait plus pressante dans les années 1990. On retrouve ici certaines performances de Tsuneko Taniuchi exposant le banal d'une situation quotidienne qui, déconstruite ou caricaturée, s'effondre dans un vide de sens. On retrouve également les performances vidéos du quotidien de Pierrick Sorin déroulant les banalités de son intérieur ou de son intimité dans des mises en scène où il est le seul acteur. L'artiste va jusqu'à l'effacement total lorsqu'il propose en 1991 à la galerie Zoo de Nantes un dispositif constitué d'un judas à travers lequel les spectateurs pouvaient observer un appartement où une vidéo de l'artiste leur indiquait son absence. Pierrick Sorin se pose la question du lieu de

⁴²¹ Alexandre Julienne, « Tsuneko Taniuchi, seulement moi », *Expériences du divers, Jimmie Durham, Hanayo, Cheri Samba, Tsuneko Taniuchi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 78

⁴²² *Ibidem*, p. 82

⁴²³ *Ibidem*

⁴²⁴ Tsuneko Taniuchi, *Expériences du divers, Jimmie Durham, Hanayo, Cheri Samba, Tsuneko Taniuchi*, Rennes Presses universitaires de Rennes, 2000, p.91

l'allocution et de la réception du discours dans une interrogation sur le liant qui permet d'accéder à l'autre. Il se situe alors à la limite de la performance en n'admettant qu'un contact différé et en produisant un constat d'absence. Son corps filmé, contenu dans son intérieur, s'efface au contact de l'autre, preuve s'il en est que le sens reste à trouver et ne se présente plus comme une évidence :

L'échec et l'insignifiance sont depuis longtemps au centre des préoccupations de la génération des années quatre-vingt. À défaut d'agir sur son époque, Pierrick Sorin assume – avec une rare authenticité – certaines de ses caractéristiques les moins flatteuses. Impossibilité de définir, d'énoncer, de formuler le moindre projet, d'achever la moindre phrase.⁴²⁵

L'œuvre de Pierrick Sorin semble constituer l'autre versant de l'engagement politique, soit micro-politique, des performances de Tsuneko Taniuchi. Impossibilité de sublimer, de trouver un lien permettant d'accéder à l'autre, certains artistes, comme Jacques Halbert, cherchent ailleurs la trace du sacré afin de parer à cette perte. Après avoir mis en espace plusieurs performances et dispositifs tels que *Patate à fumer* (dispositif dans lequel l'artiste se sert de patates comme porte-cigarette) à la fin des années 1980, ce dernier s'exile à Los Angeles et s'intéresse au Bouddhisme.

Les années 1990 s'inscrivent pourtant dans un début de re-politisation des identités minoritaires et de la sexualité comme vecteurs dynamisant pour la performance. Michel Journiac reprend en 1993 son marquage au fer rouge des années 1980 et expose un tableau constitué d'une liste des amis morts du sida, rappelant ici encore les procédés d'Act Up lors de la constitution des patchworks⁴²⁶. Olivier Blanckart urine sur un matelas maculé par les excréments d'un malade du sida lors de la performance *Protocole compassionnel* en 1992 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, posant ainsi l'action en échos au *Protocole compassionnel* d'Hervé Guibert. Il prend également position contre les « lois Pasqua » en 1997 en constituant des valises marquées aux noms d'artistes étrangers. De son côté Alberto Sorbelli organise ses performances dans des cadres institutionnels où il n'est pas invité, comme le Musée du Louvre où il se fond dans la foule des spectateurs, travesti en prostituée provocante. De cette façon, l'artiste

⁴²⁵ Jean-Charles Masséra, « Pierrick Sorin : arrêt sur le ratage », *Art press*, N° 185, novembre 1993, p. 46

⁴²⁶ Le patchwork était une réalisation de plusieurs panneaux juxtaposés comprenant chacun le nom d'une personne morte du sida. On peut y voir comme une reprise en charge d'un rituel face à une mort qui était la plupart du temps considérée comme honteuse.

rend tangible le lien entre sexualité et institution, preuve que l'engagement politique des artistes se sexualise en réponse à une crispation du discours politique de l'époque :

En tout cas, les opérations commandos de Sorbelli, opérations bien pacifiques, ont ceci d'instructif qu'elles indiquent les limites de ce qui est permis, jusqu'où on peut aller trop loin. [...]. L'expérience la plus significative menée par Sorbelli fut son projet pour l'exposition l'Hiver de l'amour, à l'Arc [...]. Les responsables de l'exposition lui firent savoir qu'il était devenu indésirable. Motif invoqué : il se prostituait. Que vient faire la vie privée de l'artiste dans le jugement qu'on porte sur son œuvre ?⁴²⁷

Peut-être tout justement, pour répondre à cette dernière question, dans cette même perspective de renvoyer la sexualité dans le domaine privé afin de ne pas mettre en exergue les liens cachés entre elle et l'institution. Tout comme les signes religieux émergeant dans la sphère publique par l'affaire du foulard avaient provoqué un repartage de ce qui était tolérable dans le domaine public à travers la laïcité, la sexualité d'Alberto Sorbelli est priée maintenant de ne pas se mêler des affaires institutionnelles.

Le paysage des performances artistiques a pris en charge les évolutions du contexte politique, social et culturel de l'époque. Le corps ne s'exprime plus dans une recherche de vérité comme il ne se montre plus dans sa totalité historique. Il tente plutôt de se définir par une somme de relations complexes et spécifiques à chaque individu, comme autant de liens contraignants qui le traversent et le façonnent, tenant souvent du domaine privé de l'individu et effectuant une poussée dans le domaine public.

Nous essaierons de comprendre quels changements notables, autant esthétiques que politiques, découlent de ces métamorphoses. Nous essaierons également de voir ce qui, de la critique du corps et des institutions, implique une reconstruction incluant de nombreux paramètres identitaires propices à faire émerger en France la notion de genre de façon concrète dans les années 1990.

⁴²⁷ Jacques Henric, « Alberto Sorbelli, vous avez dit prostitution ? », *Art press*, N° 207, novembre 1995, p. 29

D.1 Le corps, recomposition fragmentaire

La monstration du corps sous forme de fragments n'est pas une pratique nouvelle. Le fragment comme métaphore du corps possède d'ailleurs dans l'histoire de l'art une place importante. Pour ne citer qu'un exemple, on pense à Hans Bellmer et son travail autour de la poupée désarticulée, ou sur les photographies du corps de sa compagne Unica Zorn enroulée dans des fils très serrés qui peuvent maintenant évoquer les techniques de *bondage*. La création de l'artiste englobait une représentation où corps et phantasmes s'intriquent dans une construction mutuelle. L'objet du désir n'est plus montré dans un modèle d'un seul tenant mais plutôt comme une production évolutive des phantasmes sur le corps et du corps sur les phantasmes. Linda Nochlin indique, qu'à l'époque postmoderne, le fragment s'attache à de nouvelles formes et devient autrement transgressif en s'attaquant à celles de la modernité et de la rationalité tout en rendant suspecte la construction des genres normatifs :

In postmodernist production, the fragment assumes new, and differently transgressive, forms. In the sculpture of Louise Bourgeois, for instance, the part-object serves as the subverter of modernist rationality and formalist abstraction and as the site of the triumphant reintroduction of the abject in the form of infantil desire and gender-bending metaphosis. [...]. The postmodern body, from the vantage-point of these artists and many others, is conceived of uniquely as the 'body-in-pieces': the very notion of unified, unambiguously gendered subject is rendered suspect by their work.⁴²⁸

La critique de la représentation du genre peut alors être considérée comme une des parties centrales de la représentation fragmentaire du corps dans une remise en cause du modèle moderne et normatif du corps sexué. Le genre assimilé au sexe ne peut fonctionner que dans un modèle unitaire fort qui s'écroule avec la représentation du corps postmoderne où ces deux notions ne peuvent plus être ni superposées, ni équivalentes. L'éloignement des deux concepts permet d'une part de dé-fétichiser le sexe, de le dénaturer, mais d'autre part de mettre en évidence différents facteurs dans la structure même du genre. La production de ce dernier chez Louise Bourgeois

⁴²⁸ Linda Nochlin, *The body in pieces, the fragment as a metaphor of modernity*, Tames and Hudson, Londres, 2001, pp. 54-55

Dans la production postmoderne, le fragment traite avec de nouvelles et différentes formes transgressives. Dans les sculptures de Louise Bourgeois, par exemple, l'objet partiel tend à subvertir la modernité rationnelle et le formalisme de l'abstraction ainsi qu'à réintroduire efficacement de l'abject dans la forme de la métaphore de la construction du genre du désir infantile. [...]. Le corps postmoderne, du point de vue de ces artistes et beaucoup d'autres, se conçoit uniquement comme un 'corps en pièce' : la même notion d'unité, de construction univoque de genre du sujet est rendue suspecte par leur travail. (traduit par moi)

semble ainsi soumise à un univers symbolique du psychique de l'enfant à fort potentiel culturel qui se trouve subverti par l'ancrage d'éléments repoussants qui ont eux-mêmes contribué à son élaboration. Ce n'est plus le sexe qui distribue un corps unitaire mais une construction complexe du genre sur le corps où le sexe n'est plus qu'une « pièce » parmi d'autres.

Les opérations de chirurgie esthétique pratiquées par Orlan au début des années 1990, sous forme de performances vidéo diffusées de façon simultanée et en direct dans plusieurs villes, donnent un bon exemple d'un corps postmoderne et fragmenté. En confondant la surface du corps avec le costume, la chirurgie esthétique pour Orlan vient corriger la marque du genre et proposer un autre modèle du féminin. Ce dernier est d'ailleurs concentré sur le visage comme élément central et déterminant. De cette façon, l'artiste s'éloigne du corps triomphant et fonctionnant comme un étalon des premières actions de *Mesurages d'espace* dans les années 1970. Pour l'artiste la marque du genre s'inscrit à la surface du corps et principalement sur le visage, mais elle reste modifiable, voire perfectible.

Outre le signifiant corporel, le « corps-fragment » est également en relation partielle avec des objets du quotidien venant structurer et complexifier la fabrique du genre. En effet, le corps en construction peut se percevoir comme un matériau lui-même altéré par le rapport qu'il entretient avec les objets. À la fin des années 1980, *La Ménagerie de Verre* inaugure un espace off qui va permettre à de nombreuses performances de se constituer dans un espace perçu lui-même comme performatif. Cassant ainsi l'unité de l'œuvre, les créations se départissent de l'espace frontal et laissent apparaître le corps et le dispositif en interaction. De cette façon, avec la performance *Good Boy*, le corps d'Alain Buffard se dévoile comme une forme en devenir. La mise en relief de certaines parties par des zooms et l'utilisation d'objets spécifiques révèlent une perspective qui se réalise devant les yeux des spectateurs au gré des variations et de l'incorporation de ces différents objets.

La confrontation du corps individuel et du corps social offre également une image brisée de l'unité historique devenue elle aussi fragment. Les *Micro-événements* de Tsuneko Taniuchi, qu'elle débute en 1995, exposent le corps dans ses limites identitaires, qu'elles soient sociales, sexuelles, ou bien encore culturelles. En cela, elle

propose des parcours individuels complexes qui se démarquent des espaces de pouvoir institutionnels et normatifs:

Ces dernières années Tsuneko Taniuchi, développe la série des « Micro-événements », qui forment un espace de situations parfois incongrues dans lequel le public et l'artiste se trouvent confrontés aux limites de leur propres perceptions vis-à-vis des structures de pouvoir et des normes sociales et culturelles.⁴²⁹

Pour ce faire, elle réutilise sa propre histoire, elle-même partagée entre plusieurs cultures, et s'en sert comme point d'achoppement à diverses brisures et mises en connexion. Au fil de ces *Micro-événements*, le genre et le corps de l'artiste déclinent une construction complexe, à la fois subversive et concomitante d'une histoire plus large mais toujours sous forme de fragments réinvestis. Tsuneko Taniuchi livre un corps structuré et façonné par autant de processus identitaires et sociaux qui le traversent, au cœur d'une histoire hybride évoluant sans cesse entre familiarité et étrangeté.

Les années 1990 participent à la déconstruction autant qu'à la reconstruction de nouvelles formes de corps. Emergent alors de nouvelles problématiques regroupées sous le signe de parcours divers, empruntant autant à une critique de la norme qu'à des pratiques minoritaires, brisant l'unité et faisant du corps un espace en chantier recomposable sur de nouvelles limites de genre.

⁴²⁹ Anonyme, « Micro-événement n°38/Porte-voix silencieux », <http://tsuneko-taniuchi.blogspot.com>, consulté le 8 novembre 2010

D.1.1 Du « corps-étalon » triomphant au corps reconstruit

Nous avons laissé provisoirement une partie du travail d'Orlan sur une question ouverte⁴³⁰. Dans les années 1970, pour conclure *Les Mesurage d'institutions*, l'artiste apparaît droite et brandissant la fiole de l'eau de lavage de sa robe dont elle s'est revêtue afin de calculer le nombre d'Orlan-corps qui remplissent l'espace ainsi mesuré. Dans cette performance, le corps apparaît unitaire et détaché de tout déterminant sans pour autant apporter de réponses précises sur ce qu'il pouvait représenter une fois débarrassé de ce qui le contraignait. On gardait alors l'image d'un corps héroïque voguant vers une destination incertaine, ou tout au moins un univers de possibles encore mal définis. La question portait alors sur ce qu'il allait devenir comme autant de doutes sur les potentialités du corps d'Orlan nettoyé de sa gangue institutionnelle définissant autant son sexe que sa condition d'artiste femme. Un corps libre de tout mais prêt à endosser quoi ? Ne subsistait-il pas derrière cette image héroïque du corps un autre modèle finalement plus ancien, encore une fois produit des formes classiques ? En d'autres mots, n'y avait-il dans cette performance qu'une sorte de tour de passe-passe symbolique ?

Par la suite, le travail d'Orlan s'attache de plus en plus à mettre en relief les différents facteurs constitutifs de ce corps produit d'une histoire culturelle. On y retrouve, comme nous l'avons analysé pour le *Baiser de l'artiste*, la construction du désir et celle d'un corps vu sur ses extérieurs puis fonctionnalisés dans une répartition économique et symbolique. Plus généralement, elle introduit dans sa création une dimension sacrée à travers l'imagerie de la *Madone* et développe une thématique autour de sa propre re-création et du travestissement comme élément central pouvant constituer une identité modifiable:

L'idée de l'exploitation du travestissement chez Orlan débute avec son auto-canonisation. Elle fait ainsi passer l'idée d'une identité multiple plutôt que fixe. La vierge noire est une figure importante de l'image des femmes chez Orlan en opposition à la Vierge blanche mise en avant à la renaissance et dans l'art baroque. Orlan réalise quelque chose de l'ordre d'une alliance, d'un ralliement entre le sacré et l'art contemporain.⁴³¹

⁴³⁰ Voir page 54 du mémoire

⁴³¹ Kate Ince, *Orlan Millennial female*, Oxford, Berg, 2000, p. 14

C'est d'ailleurs avec le drap et le drapé, qui l'accompagnent dans de nombreuses performances, qu'elle va progressivement orienter son travail du tissu vers la peau comme deux entités équivalentes. Christine Buci-Glucksmann analyse ce travail de la surface comme celui de la peau représentant la complexité du Moi dans toute son expression :

- La peau c'est l'anamorphose et la métamorphose ultime du corps, puisque sans peau, on meurt. Et cela accompagne, me semble-t-il, tout le travail d'Orlan. D'abord son travail sur le drap, la texture, ce qui recouvre de manière extrêmement intime la peau, puis le travail sur le drapé quelle qu'en soit la forme. Là on est vraiment dans quelque chose qui est la création d'une peau-pose, une peau-manière, une peau-drapé, donc, évidemment, dans ce que Deleuze a appelé le pli, au sens fort, avec le dépli et le drapé.⁴³²

Les opérations de chirurgie esthétique⁴³³, qu'elle débute en 1990, effectuent en pratique le passage du vêtement à la chair dans une même intention. Elles constituent l'une des actions artistiques les plus spectaculaires de la fin du XX^e siècle. C'est ainsi qu'avec ces dernières, Orlan passe de la modification symbolique à l'élaboration physique de son corps.

Le cycle *Réincarnation de Sainte Orlan*, cycle de six opérations-performances, débute en 1990. Il est ensuite suivi d'une septième et dernière intervention en 1993, *Omniprésence*, à New York mais rediffusée en direct simultanément, entre autres, à Paris, au Centre Georges Pompidou et au centre Mac Luhan à Toronto. Alors que les six premières sont filmées puis réutilisées pour son travail, la septième, par son caractère international et l'effet du direct, provoque une actualité sans précédent qui dépasse de loin le monde de l'art. La revue française *VST*⁴³⁴ (revue scientifique et culturelle de santé mentale) consacre en septembre 1991 un important dossier à Orlan en essayant de comprendre sa démarche tout en posant la question de la folie de l'artiste. La revue américaine *Art Journal*⁴³⁵ donne aux lecteurs une rétrospective de son travail en février 1993, après l'annonce de la programmation de l'intervention chirurgicale en directe, en titrant *Is it art ?*

⁴³² Christine Buci-Glucksmann, *Orlan, triomphe du baroque* [interview avec Michel Enrici et Jean-Noël Bret], Marseille, Images en manœuvres éditions, 2000, pp. 14-15

⁴³³ Voir annexe XXXVIII

⁴³⁴ « Orlan », *VST*, N°23 et 24, septembre à décembre 1991, pp. 15-39

⁴³⁵ Barbara Rose, « Is it art ? Orlan and the Transgressive Act », *Art Journal*, N°2, février 1993, pp. 82-87

Orlan se présente bien comme une artiste et chaque performance est méticuleusement orchestrée et scénarisée. Pour cela, elle s'assure d'une possible anesthésie locale lui permettant de suivre le travail de façon consciente, de dialoguer avec le public en vidéo conférence pour *Omniprésence*, ou encore de lire des textes choisis pour l'occasion. L'un des écrits qui traverse toutes les performances est celui de Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe*, qui fait partie des outils qui l'ont aidé à construire le projet d'opérations et dont elle cite chaque fois le même extrait emblématique pendant l'intervention :

La peau est décevante. Dans la vie, on n'a que sa peau. Il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on est jamais ce que l'on a... J'ai une peau d'ange mais je suis un chacal, une peau de crocodile, mais je suis un toutou, une peau noire mais je suis un blanc, une peau de femme mais je suis un homme. Je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y pas d'exception à la règle, parce que je ne suis jamais ce que j'ai.⁴³⁶

Les transformations d'Orlan se concentrent alors sur la surface qui résume à la fois l'extérieur et l'intérieur dans une même matière sans épaisseur. La peau de l'artiste, comme la robe, tout entière dans son visage, se présente comme les deux versants d'une même pièce à travailler et à remodeler avec pour objectif la recréation de soi. Les métamorphoses de son visage sont progressives et posent leur empreinte au fur et à mesure du déroulement des sept opérations. Afin de constituer un objectif final, Orlan tente grâce à l'informatique la création d'un visage résultant de diverses références de l'histoire de l'art. C'est ainsi que la forme finale comprend *le menton de la Vénus de Botticelli, le nez de la psyché de Jean-Léon Gérôme, les yeux de la Diane chasseresse de l'école de Fontainebleau, la bouche d'une Europe de Gustave Moreau et le front de la Joconde, autant de femmes de cran, choisies non pas pour leur beauté, mais pour leurs exploits légendaires.*⁴³⁷

Lors d'une conférence à la galerie Sandra Gering à New-York, faisant suite à une exposition retraçant l'évolution des transformations de l'artiste peu de temps après *Omniprésence*, Orlan explicite son travail en indiquant se sentir transsexuel de femme vers femme. Elle le signifiait déjà dans la revue *VST* en 1991, indiquant par là l'importance du genre dans son travail de chirurgie artistique et esthétique :

⁴³⁶ Cité par Sarah Wilson, « L'histoire d'O sacrée et profane », *Orlan*, Londres, Black dog publishing, 1996, p. 13

⁴³⁷ *Ibidem*

J'étais quelqu'un de très tendre [...] Avec une sensualité dite au premier degré, qui m'a énormément servie, avec laquelle je me suis propulsée, sans laquelle je n'aurais pu vivre dans ce monde. Mais au regard de cette quarantaine [...] cela ne me sert plus à rien et entretient des malentendus avec les gens que je rencontre. Alors avec cette idée de transsexualisme femme/femme, c'est-à-dire de pouvoir à nouveau montrer de la sensibilité, de la vulnérabilité, de la fragilité, de la tendresse, choses qui étaient anéanties, redevient possible. Je suis en train de faire un autoportrait que j'affiche psychologique, que j'affiche, que je mets en forme.⁴³⁸

Les opérations de chirurgie esthétique orchestrées par l'artiste ouvrent de nombreuses questions sur le genre et sur l'identité. En effet, Orlan semble naviguer entre plusieurs notions généralement mises en opposition et structurant un espace de pensées binaires qui orchestrent un système de connaissances normé. Ce savoir se situe autour de couples tels qu'intérieur-extérieur, corps-esprit, et pour finir, comme elle l'évoquait à travers la notion de transsexualité, homme-femme. À cela, la proposition de l'artiste apporte non pas un projet définitif mais ce qui peut davantage se comprendre comme une expérience en cours sur elle-même, sorte de *work in progress*, qu'elle se propose de commenter au moment même de la réalisation du projet partagé par le système de direct. De plus, le travail d'Orlan sur sa personne se concentre uniquement sur le visage (si quelques interventions ont pu concerner d'autres parties de son corps, elles n'avaient pour but que d'apporter un surplus de matière, comme de la graisse, vers le visage afin de le reformer) nous amenant à voir dans ce dernier le catalyseur de surface ultime de toutes les autres questions qu'elle soulève : le sexe, et l'objet du corps plus généralement. Pour finir, l'artiste déconstruit radicalement les structures de l'institution médicale, dans une transformation du rapport du sujet au praticien, qui semble vouloir briser les hiérarchies de savoir et une autre volonté de reprise de pouvoir du sujet-Orlan sur lui-même. Dans ces conditions le chirurgien devient un exécutant mettant son savoir faire au service de l'artiste ; il n'est plus tout à fait maître de l'environnement opératoire alors pris en charge par l'artiste malgré toutes les questions d'asepsies qui peuvent se poser.

La profonde modification du rapport chirurgien-patient implique une transformation du rapport de l'individu à l'institution. Comme pour les *Mesurages d'espaces* des années 1970, le corps de l'artiste reprend en charge ce qui le justifie (mais cette fois dans une position « sur-active »), ce qui ne donne plus à voir le corps débarrassé du surplus institutionnel mais qui reprend pour lui l'outil même à ses propres fins. On le comprend

⁴³⁸ Orlan, « Moi, Orlan » [propos adaptés par Maurice Mallet], *VST*, N°23 et 24, septembre à décembre 1991, p. 17

avec l'orchestration des opérations mais également dans l'état conscient d'Orlan qui lui permet de rester actrice et de ne pas laisser son corps comme simple objet passif pendant la performance et soumis au seul savoir-faire du chirurgien. Ce déplacement du rapport à l'institution peut aussi se comprendre avec l'institution artistique garante de l'Histoire de l'Art. Toutes les grandes figures artistiques choisies par Orlan, comme modèles fragmentaires de son futur visage, l'ont été, certes, dans le grand répertoire, mais remixées, recomposées ; elles sont elles aussi reprises en charge par l'artiste qui offre ainsi une autre perspective historique à la beauté classique. Orlan se détermine en tant qu'individu décidant, propre à se canoniser lui-même, et disqualifiant dans le même temps une autre opposition classique enchâssée entre identité et différence. De cette façon son corps devient éminemment politique dans un rapport à l'institution qui ne se détermine plus par un discours d'opposition de l'extérieur mais dans une autodétermination qui reprend en charge les outils proposés en les resignifiant :

Comme si la vraie question n'était pas celle de la « laïcisation » qui nous permettrait de nous débarrasser de nos superstitions médiévales, mais plutôt la délégation à tous et à chacun du pouvoir de canoniser... Quand le pouvoir de canoniser n'est plus monopolisé, c'est l'idée même de nature qui tremble et qui vacille. Désormais, le terrain est prêt pour entamer ses fameuses aventures chirurgicales, qu'elle dénommera d'ailleurs « la réincarnation de sainte Orlan ».⁴³⁹

Le terme de laïcisation n'est pas ici pris au hasard mais vient parfaitement illustrer la modification du lien aux institutions en termes de savoir et de corps. Orlan revendique une féminité recomposée qui n'est sans doute pas si éloignée du port du foulard lui-même re-signifié par les jeunes filles qui a fait tant scandale à la même époque. Orlan brise une unité de corps et de savoir en reprenant à la médecine sa vocation de consolidation et d'orthopédie. Elle ne se rend pas à l'hôpital en étant malade afin de retrouver l'unité de son corps en péril mais bien plutôt pour *remettre en question cette unité, pour la mettre à l'épreuve du disparate et de l'éclatement [...]. Pied de nez à l'hôpital, à la peur du corps, à la réserve du corps qui doit se préserver pour sa destinée génétique*⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Marcela Iacub, « Orlan, un corps politique », *Orlan, le récit* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole du 28 mai au 26 août 2007], Milan, Éditions Charta, 2007, p. 58

⁴⁴⁰ Cécile Noesser, « Opération Opéra, 5^{ème} opération-chirurgicale-performance », *Orlan Morceaux choisis*, Saint-Etienne, Éditions du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 2007, pp. 30-31

En brisant l'unité du corps, Orlan soulève toutes les questions complexes de l'identité et du sujet comme à la fois fondamentaux et relatifs. Tel un parangon de corps post-moderne, l'artiste refuse et réinvente ce dernier en nous laissant l'idée d'une identité et d'un sujet en constant devenir. Elle rejette ainsi les oppositions classiques de l'objet et du sujet ou de l'identité et de la différence à l'image plus globale d'une époque :

Modern paranoia, caused by the obsession of overcoming man's centrality, is replaced today by postmodern schizophrenia, found in the coexistence of apparently not agreeable dimensions of live and thought. These dimension could be defined as disjunctive, anarchic and performatory, but most of all schizic, in which man's problem is at the same time fundamental and relative. The schizic character of our time is caused by awareness of living contradictory situation at the same time, the dimension of a present futur and the nostalgic feelings of an incompletely lived past, and it has not studied in details, except in relation to very particular phenomena, tied to artistic production.⁴⁴¹

C'est ainsi qu'en dehors des oppositions classiques, Orlan choisit des morceaux de modèles féminins peints par des hommes, afin de se construire elle-même le visage qu'elle a choisi. On retrouve la notion d'un passé incomplet et reconstruit avec les références artistiques recombinaées des portraits puis la question d'une identité non complète située dans un à-venir. Tout se passe comme si Orlan investissait un masque vide dans la recréation de son propre personnage sans véritable début ni fin et dans un dialogue de la forme avec elle-même. Les références peuvent être prises à l'extérieur, comme ce qui excède l'individu, l'effet de l'opération replie pourtant sur la même peau le sujet, l'objet ainsi que l'intérieur et l'extérieur de ce même objet-corps. C'est en ce sens que les opérations-performances d'Orlan laissent le spectateur face à l'idée d'un être incomplet, dont l'objet ne serait que le processus de modification en cours. :

Son travail montre le vide de l'image et non pas le triomphe de la plénitude que le domaine de l'image cherche à occasionner. En ce sens le travail d'Orlan détruit le triomphe de la représentation. Durant ses opérations le visage d'Orlan commence à se détacher de sa tête. Nous sommes choqués par la destruction de notre fantasme narcissique normale que le visage représente quelque chose. Progressivement le visage devient une extériorité pure. Il ne projette plus l'illusion de profondeur. [...] Ceci

⁴⁴¹ Ernest L. Francalanci, « The schizic character of our time Orlan's cynical/clinical aesthetics », *Orlan*, Milan, Latuada studio, non daté, p. 5

La paranoia moderne, due à l'obsession de surmonter la centralité masculine est aujourd'hui remplacée par la schizophrénie postmoderne, trouvant ses origines dans la coexistence de dimensions apparemment non compatibles de la vie et de la pensée. Ces dimensions peuvent être définies comme disjonctives, anachroniques et performatives, mais pour la plupart schizoïdes, et pour lesquels le problème de l'homme est à la fois fondamental et relatif. Le caractère schizoïde de notre temps est causé par la conscience de vivre des situations contradictoires, la dimension d'un futur présent et des sentiments nostalgiques d'un passé vécu incomplet, ce qui n'a pas été étudié en détails, sauf dans la relation avec des phénomènes particuliers, liés à la production artistique (traduit par moi).

trouble l'illusion fondamentale concernant l'intérieur et l'extérieur, l'illusion que l'extérieur fournit une 'fenêtre' sur ce qui est représenté. En ce sens Orlan utilise sa tête de façon plutôt littérale pour démontrer un axiome d'au moins une branche de la pensée féministe : il n'y a rien derrière le masque.⁴⁴²

L'idée d'un masque creux, d'une simple surface, laisse supposer que l'identité en construction se concentre sur le visage tenu à la fois pour la représentation du sujet et comme réalisant du sujet lui-même. Le moment de l'opération, expliqué par Parveen Adams, tel un vide de représentation, laisse supposer qu'aucun agent ne précède la construction du nouveau visage et donne à ce même visage tout son caractère performatif.

Pourtant plusieurs problèmes subsistent dans la performance d'Orlan. Si l'artiste fait du visage le siège d'une construction identitaire labile et performative liée à l'image comme catalyseur du corps physique, le fait même de se déclarer transsexuelle de femme vers femme implique plusieurs conséquences majeures. Toute la féminité ainsi que le sexe féminin se retrouvent ainsi concentrés sur le visage comme fragment du reste du corps. Ceci nous amène à penser que le genre n'est qu'un masque performatif. En 1993, Jay Prosser assiste à une conférence donnée par Orlan à la galerie Sandra Gering dans le cadre de l'exposition *Omniprésence*. Il est transsexuel de femme vers homme et consigne cet échange dans son livre *Second skin*. Jay Prosser demande à l'artiste d'explicitier la relation au cœur de son travail entre le corps et l'identité. Après avoir expliqué que le corps se comprenait comme un costume et que la peau en était le masque de l'étrange, Orlan ajoute que les modifications apportées à son visage lui donnent maintenant le sentiment d'avoir enlevé un masque. Pour répondre directement à Jay Prosser elle conclue se sentir transsexuelle de femme vers femme. L'auteur de *Second skin* se demande quel est précisément le lien entre la transsexualité et la modification des contours du visage pendant la performance :

Orlan replied... That she felt like 'une transsexuelle femme à femme'. It was a striking reformulation. But what was the import of transsexuality here? On the one hand, eliding the element of sex change but nonetheless suggesting a total identity (ex)change (she changed from one woman to another), her identification with a substantial transsexuel transition implied that something of her self was indeed invested in the surgery, that the transformations were not simply skin deep. On the other hand, the readiness of her embrace of transsexuality and the ease with which transsexuality translated into a context that made of surgery a spectacle brought to the surface a commonplace

⁴⁴² Parveen Adams, « Opération Orlan », *Orlan*, Londres, Black dog publishing, 1996, p. 59

assumption about transsexuality: that is, that transsexuality is precisely a phenomenon of the body surface.⁴⁴³

Si Jay Prosser affirme dans un deuxième temps que la transsexualité est un phénomène de la surface, il l'entend comme ce qui peut poser une marque visible sur l'extérieur sans pour autant caractériser l'ensemble des tenants et des motivations de la transformation. En effet, le corps envisagé dans toute sa matérialité, reste le moteur principal de l'émergence du *Soi*, entraînant une transformation dans un cadre médical précis qui viendra altérer les contours du corps. De cette façon, la chirurgie d'Orlan ne semble pas répondre à un parcours transsexuel puisqu'elle ne prend pas en compte le corps dans toute sa profondeur et dans son entier. De plus, la performance de l'artiste semble occulter le fonctionnement interne de ce dernier caractérisé par la prise d'hormones qui implique un travail de l'intérieur vers l'extérieur et transforme les contours corporels afin d'y réinscrire une nouvelle marque du genre. En considérant la position d'Orlan et celle de Jay Prosser sur la matérialité du corps, C. Jill O'Brian remarque que le masque de l'artiste ne peut pas être assimilé à une simple surface puisqu'il révèle une identité complexe et labile qui prend ses racines dans le corps :

Prosser's desuperficialization of the surface (skin) of the body can also be carried over to Orlan. That Orlan calls the face a mask also does not imply that the mask is superficial, for although the mask is generally an object that can be worn or removed at will, it invests a complex register of identity; it conceals one identity at the same time that it reveals another. In this regard Bornstein's notion of 'fluidity' is a crucial component of identity, because it acknowledges both the experience of being embodied and the experience of performing the multiple genders (thus, multiple identities). This is directly applicable to Orlan, who corporeally performs (as well as manufactures) the fluidity of her own woman-to-woman identity.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Jay Prosser, *Second skins, the body narratives of transsexuality*, New-York, Columbia University Press, 1998, p. 62

Orlan répond... qu'elle se sentait comme « une transsexuelle de femme à femme ». Ce fut une affirmation saisissante. Mais en quoi tenait la transsexualité ici ? D'un côté, en ignorant le changement de sexe mais suggérant néanmoins un (é)change-ment total d'identité (elle est passée d'une femme à une autre) son identification avec une substantielle transition transsexuelle impliquait que quelque chose d'elle-même était plus profondément investi dans l'opération, que les transformation ne concernaient pas simplement l'épaisseur de la peau. D'un autre côté, son empressement à endosser la transsexualité et l'aisance avec laquelle la transsexualité, traduite dans un contexte qui faisait de la chirurgie un spectacle, rapportait à la surface un lieu commun de la transsexualité : c'est que la transsexualité est précisément un phénomène de la surface du corps (traduit par moi).

⁴⁴⁴ C. Jill O'Brian, *Carnal art, Orlan's refacing*, Minneapolis, University of Minnesota press, 2005, p. 89

La « désuperficialisation » de la surface du corps (la peau) défendue par Prosser peut être également comprise dans le travail d'Orlan. Le fait qu'Orlan nomme le visage un masque n'implique pas que le masque est superficiel, bien que le masque soit généralement un objet qui peut être porté ou retiré à volonté, il investit un registre complexe d'identités ; il annule une identité tout en révélant une autre. De cette façon la notion de 'fluidité' soutenue par Bornstein est une composante cruciale de l'identité, parce qu'elle reconnaît autant l'expérience d'incarnation que celle de performer plusieurs genres (et donc

Au-delà de l'aspect incarné du masque de l'artiste qui lui confère le passage d'une identité à une autre, il est intéressant de remarquer que la relecture de la performance d'Orlan par Jay Prosser représente le point de rencontre de deux démarches différentes. La discordance des deux points de vue tient du rapprochement entre une pratique de vie, celle de Jay Prosser et une pratique artistique, celle d'Orlan. Cette rencontre est importante puisqu'elle pose toute la question du potentiel politique de la performance. En d'autres termes, il s'agirait de savoir si Orlan possède toute légitimité à se déclarer transsexuelle de femme vers femme, entraînant avec elle tout le bien-fondé d'une réflexion sur le genre et la conception particulière de ce dernier.

La forte critique sociale revendiquée par Orlan dessine le poids politique de sa création. Par ailleurs, en faisant de son personnage réel le personnage de ses performances non moins réelles, Orlan se confond en entier avec sa pratique artistique qui devrait effacer la frontière entre les deux champs de l'art et du social. C'est ainsi, et conformément à son intention, que son corps devient l'objet d'un débat public renforcé par l'aspect spectaculaire des opérations et leurs caractères à interroger le statut humain. En s'annonçant transsexuelle de femme vers femme, elle englobe avec elle l'intérêt d'une partie de la population transgenre et transsexuelle impliquée dans leur pratique de vie sur ces questions identitaires. Orlan donne à voir la reprise en charge volontaire de l'expression d'un genre qui se révèle par la modification du visage faisant davantage de son travail une expérimentation identitaire dans un cadre artistique que l'exécution d'une transsexualité vécue au quotidien :

Changer son corps pour changer le monde, devenir au sens littéral le lieu d'un débat public, se créer soi-même, sans Nature ni homme ne cristallisent pas la monstruosité. [...]. C'est au rythme de l'époque qu'elle s'érige en monstre, grâce à l'extrême malléabilité que suppose sa longévité, à sa capacité à anticiper et suivre les modes et à faire de l'art avec les pratiques contemporaines du corps. [...]. Ce qui vient en éphémère contrefaçon chargée de sens – le temps d'une cérémonie ou d'une fête – est dépouillé de son caractère mouvant et instantané en s'inscrivant durablement dans la chair.⁴⁴⁵

Joëlle Busca conçoit plutôt le travail de l'artiste comme celui d'une sculpture vivante, simple modification plastique dans le cadre d'une expérience. Par ailleurs, la suite du

plusieurs identités). Ceci est directement applicable à Orlan, qui performe avec son corps (comme un véritable produit manufacturé) la fluidité de son identité de femme vers une autre femme.

⁴⁴⁵ Joëlle Busca, *Les visages d'Orlan, pour une relecture du post-humain*, Bruxelles, La lettre volée, 2003, pp. 9-11

travail de l'artiste peut venir étayer les propos de l'auteur. Orlan n'intervient plus sur son visage par la chirurgie et se concentre sur des hybridations numériques de son portrait avec d'autres icônes du monde entier. Les *self-hybridations*⁴⁴⁶ évacuent définitivement la question du corps et mixent son visage avec le monde sans pour autant inventer de nouvelles formes *mais gère une géométrie du moi, manipule des images, élabore une construction sans en interpréter les parties isolées et génère une descendance fantasmatique*⁴⁴⁷.

Pourtant, si l'on peut douter d'un véritable échange entre le travail d'Orlan et d'autres minorités sexuelles, ses opérations chirurgicales soulèvent des questions théoriques en adéquation avec son époque, et s'inscrivent dans une critique forte de la fabrique normative du genre. Sa performance a suscité un vaste débat passionné directement en réaction à la déconstruction du récit humaniste qu'elle met en scène. Orlan a décidé de ne plus faire de son corps un produit du grand récit mais d'en inscrire elle-même un nouveau sur sa peau. En faisant du visage le siège du genre féminin, l'artiste indique l'importance de ce même visage dans la tradition humaniste mais le place également comme ce qui caractérise l'étrangeté, l'insaisissable facteur qui semble faire le lien avec l'Autre. Cependant Orlan ne veut plus être « le même ». Elle fabrique sa propre ontologie et s'éloigne ainsi du visage de Lévinas qui suspend le temps dans la rencontre et ramène le face-à-face vers une humanité transcendante. C'est qu'Orlan souhaite fabriquer sa propre étrangeté en repliant l'intérieur sur l'extérieur où le sujet se transforme et se révèle dans le même temps. Elle fait ainsi de son visage ce qui révèle tout en constituant, en d'autres termes : un phénomène performatif. En conséquence, c'est le genre lui-même qui ressort d'une performance.

En choisissant un certain nombre de portraits féminins créés par des hommes elle se réapproprie l'outil masculin pour accoucher d'elle-même. Orlan brise par là une continuité historique pour apparaître sous forme de fragments dont elle décide la composition finale. Pour l'artiste la performance du genre tient dans un nombre de facteurs culturels qui donnent forme à la surface et oblige l'individu à se soumettre au genre normatif ainsi constitué en adéquation avec le sexe biologique. Le sexe d'Orlan n'a donc que peu d'importance, elle n'en utilise les outils que pour arriver à une autre

⁴⁴⁶ Voir annexe XXXIX

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 16

composition de genre. En ce sens Orlan organise un travail sûrement plus transgenre que véritablement transsexuelle. Mais si la critique de la fabrique du genre normatif semble assez efficace, la reconstruction semble, elle, moins probante. En effet, le genre n'est-il qu'une composition formelle du visage ? N'est-il pas plutôt associé à un certain nombre de pratiques de vie qui, certes peuvent déterminer une forme, mais se constituent au carrefour complexe de facteurs impliquant des pratiques sexuelles, une position sociale et culturelle, déterminant une matérialité du corps qui rejaillit sur les contours ? En ce cas la reconstruction faciale d'Orlan risque de ne rester qu'une transformation plastique qui, comme pouvait l'exprimer Joëlle Busca, ne fera pas d'elle un monstre pour autant capable d'interroger l'étrangeté et d'en faire un phénomène productif, mais bien plutôt une sculpture artistique qui n'aura connu son intensité que pendant le moment bref et spectaculaire de l'opération. Si Orlan souhaite faire de son travail au début des années 1990 un outil de critique sociale, activant par là le lien entre art et politique, il semble que son activisme se soit replier sur elle-même, dans une forme de géométrie du *Moi* pour reprendre les termes de Joëlle Busca, l'amenant beaucoup plus proche d'une position artistique qui tend à subvertir les valeurs de l'art mais désactive le dialogue entre production artistique et production sociale.

Le corps d'Orlan se replie sur lui-même, oubliant par là l'analyse de déterminants complexes qui peuvent être en rapport avec d'autres entités dans des rapports partiels. Les *Self hybridations* sont une bonne illustration de ce phénomène puisqu'en hybridant numériquement son visage avec d'autres figures choisies pour leur appartenance à des cultures différentes, Orlan fait entrer le monde dans son visage en reconstituant une unité fantasmée où ce dernier tend à devenir le visage ultime du métissage. Ce qui était fragment vient alors reconstituer de l'unité là où elle était chassée au départ.

Il manque sûrement le lien complexe à l'environnement dans le travail d'Orlan, faisant de son corps « un corps dans l'espace » peu disposé à une production nouvelle et fort éloigné des relations partielles qu'entretient le *cyborg* de Donna Haraway que nous avons évoquées pour le travail de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki. Ce qui caractérise le plus le *cyborg* ce sont ces liens partiels qu'il va entretenir avec l'autre, son environnement spatial et temporel. Si Orlan entretient ce type de relations pendant la déconstruction et le bref temps de reconstruction de son visage (hybridation historique et fragmentaire dans la création d'une esthétique autre, mélange d'époque, de territoires

et de lieux, notamment pour les *Self-hybridations*), ce dernier se referme assez vite dans une œuvre plastique qui dialogue mal avec d'autres personnes, par exemple, engagées dans un parcours transgenre.

La construction du corps ne peut se passer de son environnement et ne peut sûrement jamais devenir fixe au risque de re-signifier les plus vieilles normes. Si le corps est en devenir il doit donc exacerber ces liens partiels qu'il constitue autant qu'il en est constitué en partie dans le même mouvement. Briser l'unité revient alors à transformer les relations du corps à son extérieur dans un échange hétérogène. Environnement constitué d'objets à fortes plus-values culturelles, ou espace même de la performance, il peut également engager des pratiques sexuelles et culturelles affirmant elles-mêmes des identités en construction.

Le nouvel espace créé à la Ménagerie de Verre, à Paris, à la fin des années 1980 se présente comme un espace *off* propice à la création de performance engageant le corps et son environnement. Il devient lui-même performatif et s'ouvre à des créations protéiformes, proche de ce qui a constitué la nouvelle danse dans ces mêmes années.

D.1.2 Le corps et ses objets partiels

Marie-Thérèse Allier fonde la Ménagerie de Verre en 1983. Ancienne imprimerie au départ, le bâtiment offre un lieu singulier qui attire toute une nouvelle génération d'artistes qui y fait rapidement ses armes. Projet de lieu pour la danse, elle devient très vite un espace où s'expérimentent de nouvelles hybridations entre les pratiques donnant aux créations un caractère assez proche de la performance. Les années de maturation des années 1980 amènent au début des années 1990 un courant artistique plus conceptuel avec des personnes telles que Jérôme Bel, Boris Charmatz, Alain Buffard, ou encore Xavier Le Roy. La Ménagerie s'impose dès le départ comme un lieu en dehors des institutions et apporte ainsi une bouffée d'oxygène à un milieu de la danse bien souvent en proie à une gestion qui ne répond pas toujours aux besoins de la nouvelle création :

[...] la performance reste encore aujourd'hui perçue comme strictement inscrite dans une histoire [...] assimilée à une recherche des limites en art. elle n'en constitue pas moins un des ferments majeurs de la danse française dans la décennie 90, dessinant, en particulier à la Ménagerie de Verre, une ligne plus incertaine et aventureuse. [...]. Curieusement, celle-ci [la danse des années 1980] passe d'une vitalité créatrice euphorique à une sorte d'isolement paradoxal, dès lors que ce qui ressemblait à un mouvement composite, fourmillant mais regroupé (en particulier à la Ménagerie de Verre) tend à se disperser dans la décentralisation.⁴⁴⁸

La création du début des années 1990 s'engouffre dans une brèche ouverte par Jérôme Bel, artiste important de la Ménagerie de Verre, dont le projet se recentre sur le corps du danseur comme un vecteur individuel, intime, pouvant se singulariser dans une expérience personnelle et exposer une image du soi comme sujet d'une autobiographie. L'artiste repart le plus souvent du niveau zéro de la chorégraphie en donnant davantage d'importance au geste minimal comme découverte et exposition du soi. En conséquence, aucun caractère véritablement préétabli en tant qu'universel ne circule par le corps du danseur, ayant pour effet de renforcer l'autonomie du créateur et interprète comme entité indépendante et singulière en lui conférant toute son importance sur l'objet qui se constitue sur scène. Dans cette perspective, l'identité de l'interprète se révèle partie prenante de la création ; elle peut déterminer les thèmes et l'évolution de la performance. C'est ainsi qu'Alain Buffard, interrogé sur le parallèle entre son spectacle

⁴⁴⁸ Patricia Brignone, *Ménagerie de Verre, nouvelles pratiques du corps scénique*, Romainville, Al Dante, 2006, p. 33

Dispositif 3.1 (2001) et le travail de Xavier Le Roy *Self Unfinished* (1998), met en avant son identité sexuelle pour justifier des positions et des aboutissements différents :

Néanmoins, nos positions divergent et les résultats sont très différents. Le fait que je sois pédé détermine un grand nombre de choses. Ce qui a été mis en place dans *Dispositif 3.1* concernant la place de la femme dans notre société, par exemple. Au cours de l'élaboration du travail avec Anne, Laurence et Claudia, nous étions souvent d'accord à cet égard. Nous appartenons de la même manière à une minorité. *Dispositif 3.1*, *Good boy* et *Good for* possèdent une dimension militante à l'égard des dogmes institutionnalisés et d'un pouvoir normatif vis-à-vis du sexe comme de certaines esthétiques.⁴⁴⁹

Cette position affirmée marque une évolution sans précédent de la considération du facteur identitaire de l'artiste dans sa création. Pour mémoire, dans les années 1970, l'évocation de l'homosexualité par Michel Journiac n'était jamais véritablement accolée à un « je » mais toujours comprise comme un facteur discriminant plus global. Souvent déplacée vers d'autres discriminations raciales concernant les arabes⁴⁵⁰, elle n'était pas comprise comme constitutive du corps mais davantage comme facteur discriminé dans un espace social précis. Ainsi que nous l'avons vu, il faudra attendre les années 1980 pour que l'artiste devienne plus précis sur le sujet. L'utilisation par Alain Buffard du terme « pédé » contre celui d'homosexuel marque également la reprise en charge de l'insulte et la mise en avant d'une identité minoritaire. Mais ce qui caractérise un véritable changement de position se définit dans un facteur identitaire qui peut constituer le ferment d'une nouvelle proposition corporelle. La discrimination identitaire et minoritaire ne sont plus les seuls moteurs de l'action mais deviennent des constructions positives à transformer et permettant à de nouvelles formes de corps de voir le jour.

Alain Buffard est né en 1960. En 1998, il crée et interprète à la Ménagerie de Verre un solo à caractère autobiographique, *Good Boy*⁴⁵¹. Ce spectacle-performance retrace l'idée d'un *corps-appareil* à réinventer en relation avec son environnement. Dans la présentation de son spectacle, l'artiste explique vouloir proposer une autre alternative à celle de la vision plus courante de *corps-outil* du danseur :

⁴⁴⁹ Alain Buffard [interviewé par Yvane chapuis], « Ils s'exposent », *Art press*, N° 270, juillet et août 2001, pp. 35-36

⁴⁵⁰ Voir *Mémoire* pp. 112-113

⁴⁵¹ Voir annexe XL

Opposé au corps-outil du danseur, *Good boy* trafique avec l'idée d'un corps-appareil, un corps instrument privilégié par lequel s'exacerbe une certaine forme de transgression ; un corps qui expose la saturation sociale et morale, un corps qui dit la vitalité et la maladie.⁴⁵²

Quelle différence pourrions-nous faire entre un corps-appareil et un corps-outil ? Le terme d'appareil désigne pour le corps un ensemble d'organes propres à assumer une fonction, et plus généralement un ensemble technique organisé. À la différence, un outil semble plus unitaire et désignerait pour le corps sa capacité à fonctionner dans un cadre précis sans pouvoir en modifier la forme. Avec *Good boy*, Alain Buffard perçoit le corps comme un ensemble modifiable afin *d'inventer une nouvelle géographie articulaire, s'offrir une autre grammaire organique*. [...]. *Effacer les contours identitaires pour mieux en esquisser d'autres*⁴⁵³. En ce sens, la démarche apparaît proche de celle d'Orlan qui elle-même modifie les contours de son corps afin d'endosser une autre identité, à l'exception de la seule référence au visage. Pourtant les modifications envisagées par Alain Buffard prennent naissance dans un rapport du corps avec des gestes du quotidien pour dit-il, lui *inventer des entraves fictives*⁴⁵⁴. Cette évocation des gestes du quotidien fait échos à la création d'Anna Halprin qu'il a rencontrée quelques années auparavant et dont le travail a influencé le sien. Il le formalise par ailleurs en 2006 lors de la performance vidéo *My Lunch with Anna* redessinant les liens entre l'acte de création et ces mêmes gestes du quotidien et du banal :

L'acte de création ne trouve de sens qu'intégré à l'état global du rapport au monde. Alain Buffard interroge cette figure tutélaire de la danse, sur ses expérimentations et ses recherches sur le geste banalisé, initié dès 1950 avec le San Francisco's work shop. [à propos de *My lunch with Anna*]⁴⁵⁵

Le spectacle-performance *Good boy* déroule une partition en deux temps. Seul, Alain Buffard débute la « chorégraphie » nu et rasé au centre d'un espace vide, éclairé par une lumière blanche de néons. Le parcours commence au sol où l'artiste invente et applique à son corps de nouvelles articulations de formes. Les bras deviennent les jambes et vice versa, il n'est plus possible de distinguer le haut du bas ; la masse corporelle est cet appareil en constant réagencement qui semble naître sous les yeux du spectateur. En ce

⁴⁵² Alain Buffard, « Good Boy », www.alainbuffard.eu/fr, consulté le 15 novembre 2010

⁴⁵³ *Ibidem*

⁴⁵⁴ *Ibidem*

⁴⁵⁵ Geneviève Charras, « My lunch with Anna : Tapas chorégraphiques », *Turbulences vidéo*, N° 52, juillet 2006, p. 37

sens, Alain Buffard repart de zéro en reconsidérant son corps comme une masse sans fonction, sans utilité et sans forme. De cette façon, le public assiste à l'érection d'un corps expérimentant des mouvements sans prédétermination, du moins au départ. Pourtant la performance se présente comme un solo autobiographique. Dans cette perspective, si Alain Buffard se recrée sur le plateau, on peut légitimement s'attendre à apercevoir des éléments de la vie de l'artiste. Ils y seront présents afin d'évoquer une identité en construction à travers deux éléments coextensifs, ou simples prolongations et intégrations partielles au corps. Des boîtes de médicaments de trithérapie et des slips portés les uns sur les autres viennent se prêter à un service de prothèses corporelles. On assiste à l'exposition d'un parcours complexe venant signifier le corps et le monde comme deux entités à la fois partagées et interpénétrées. Les boîtes de médicaments comportent la charge du corps malade, celui du séropositif, et évoquent la sexualité au centre de ce même corps. Alain Buffard s'en fabrique des chaussures à talon en accrochant ces boîtes à ses pieds, puis en emmène une grande quantité avec lui sur le plateau pour les disséminer au grès de ses déplacements. Les slips empilés les uns sur les autres réalisent autant qu'ils mystifient la zone du sexe anatomique. Les multiples couches lui donnent de l'épaisseur et de la réalité qui s'effondrent aussitôt dans un dépouillement qui ne révèle rien d'autre qu'un empilement tenant son relief de lui-même. Tout au long de la deuxième partie de ce solo une voix résonne et scande le titre de la performance : « Good boy », peut-être comme ce que devrait être le personnage qui ne semble pourtant pas intégrer dans le processus de sa construction de notion de bon ou de mauvais.

Alain Buffard expose une construction identitaire intégrée au corps en train de se réaliser. Elle est avant tout partielle et en cours, empruntant au monde des objets signifiants auxquels il donne de nouvelles fonctions, sans pour autant les vider de leur charge symbolique. Les boîtes de médicaments, qui deviennent des talons, féminisent la démarche de l'artiste, elles évoquent en outre le sida et par lui le corps malade. Elles émergent d'un monde fortement marqué par tout ce qui a constitué l'histoire de la maladie, du monde médical, des luttes, du milieu homosexuel principalement touché au départ, comme un ensemble de facteurs ayant participé à la construction de corps et d'identités. Mais c'est au travers de la convocation du corps malade, du corps excédant le couloir de la normalité, que l'artiste opère l'émergence des nouveaux contours d'une identité. La trithérapie n'est plus simplement l'outil correcteur mais également ce qui va

être intégré et entraîner un autre rapport au corps. La fonction des boîtes, littéralement détournée en talons hauts, vient féminiser l'artiste qui traduit ainsi un genre ne tirant plus sa définition du sexe mais d'un ensemble de pratiques issues de contraintes extérieures et travaillant cet extérieur en retour. Le sexe de son côté n'est plus qu'une forme fantasmée qui perd sa réalité dans le dévoilement de couches multiples. Plus l'artiste enlève les couches les unes après les autres et plus l'objet visé perd de sa forme et s'évanouit. Le corps d'Alain Buffard n'est pas déssexualisé pour autant, il entre dans un rapport complexe et partiel avec des objets fortement chargés symboliquement qui lui donnent sa réalité et qu'il transforme dans le même temps.

Alain Buffard nous donne ainsi à comprendre un corps, simple masse matérielle au départ, qui ne prend sens qu'au travers des fonctions qui se créent en relations partielles avec l'extérieur et se cristallisent dans l'émergence du genre. Ce même genre devient alors le produit d'un parcours complexe et s'éloigne de la définition et de la représentation fixes d'un sexe qui le précéderait. Véritable performance, le genre ne peut être perçu que de façon éphémère et comme l'expression d'une identité non fixe. Plus globalement, le corps de l'artiste ne gagne sa réalité que dans les fonctions qu'il entretient et invente avec des objets choisis du monde extérieur qu'il intègre et transforme à son tour. La part autobiographique réside dans le choix de ces objets, ici boîtes de médicaments, confirmant les propos de l'artiste quelques années auparavant lorsqu'il expliquait l'implication et l'incidence de son identité sexuelle sur sa création.

Good boy caractérise l'une des performances les plus emblématiques d'une époque. Créée à la Ménagerie de Verre dans les années 1990, elle exprime un véritable tournant pour la danse à la même époque. Si la création de l'artiste s'inspire de celle d'Anna Halprin, sa performance marque à la fois un parallèle avec l'art action des années 1970 tout en s'éloignant fortement de ce qui en constituait le cœur.

Le corps nu, confronté au monde, peut rappeler effectivement bon nombre de performances des années 1970, avec en arrière-fond la question du corps et de son environnement :

Pendant quelques années, le nu saura habiller un nombre incalculable de pensées. C'en est fini de l'allant bondissant et du *free-flow* des libres corps utopiques des années 70, narguant généreusement l'espace contraint de l'ordre ancien. La nudité immobile de

Good boy (parmi d'autres) fait table rase. Les contrecoups du féminisme, du sida, et de la déréalisation globale et multi-médiatique, sont en train de passer par là.⁴⁵⁶

Les performances d'Anna Halprin entourée d'autres performers issus du San Francisco Dancers' Workshop dans les années 1960 et 1970, partagent, outre une partie sur la nudité avec *Parades and changes* (1965) ou *Initiations and Transformations* (1971), un intérêt central pour le corps. Travail d'explorations et d'expérimentations corporelles, les performances font de ce dernier l'outil principal permettant d'interroger le contexte. C'est ainsi que l'artiste se concentre sur les mouvements du quotidien en développant les concepts de tâche, de rituel, et d'étrangeté dans des activités usuelles. Le seul point de vue privilégié est celui du soma *qui permet de regarder froidement comment la nature opère dans le corps*⁴⁵⁷ :

Il n'y avait absolument aucune limite aux 'tâches'. Elles stimulaient notre créativité, non à partir d'idées abstraites, mais à partir de l'expérimentation des mouvements eux-mêmes. C'est cela qui était nouveau : nous pouvions accéder à des découvertes inattendues à partir du réel et du quotidien.⁴⁵⁸

Même si le travail d'Anna Halprin, dont s'est inspiré Alain Buffard, s'étale sur plusieurs décennies, l'expérimentation des mouvements du corps dans des situations quotidiennes constitue une caractéristique importante tout au long de ces années. Concernant *Good boy*, Alain Buffard évoque également des situations quotidiennes ; il débute de surcroît le solo sur la mise en scène d'un corps qui n'a pas encore pris forme et nous laisse de cette façon entrevoir le prima de la constitution de ce dernier comme préalable au reste, comparable à un état brut de la matière. Mais il ne s'agit pas pour l'artiste de ne considérer que l'étrangeté de ces situations mais bien d'en inventer de nouvelles, impliquant, comme il l'indique lui-même, de nouvelles contraintes. C'est avec l'introduction de l'objet auquel il attribue des fonctions inhabituelles, en le faisant passer de simple contenu thérapeutique à celui de prothèse de pied, qu'Alain Buffard instaure un nouveau référentiel de connaissance. Le corps trouve sa posture et s'érige dans un rapport simultané avec l'objet. Il ne s'agit pas de constater *comment la nature opère dans le corps* mais plutôt de considérer que ce corps acquiert sa réalité à l'intérieur d'un système de contraintes. Les boîtes de médicaments de trithérapies

⁴⁵⁶ Gérard Mayen, « Alain Buffard : un bilan s'échappant », www.mouvement.net, consulté le 20 novembre 2010

⁴⁵⁷ Anna Halprin [interviewée par Jacqueline Caux], *Anna Halprin. À l'origine de la performance* [ouvrage réalisée à l'occasion de l'exposition *Anna Halprin. À l'origine de la performance*, au musée d'Art contemporain de Lyon, du 8 mars au 14 mai 2006], Lyon, Panamamusées, 2006, p. 66

⁴⁵⁸ *Ibidem*

peuvent faire partie d'un quotidien, définir une hygiène du corps, donner le rythme d'une journée, et en ce sens participer à la constitution d'une identité. En cela elles définissent un système de contraintes précis mais évoquent également son intégration et sa combinaison avec d'autres facteurs identitaires.

Impossible de ne pas faire intervenir la figure des militants homosexuels face au sida et avec elle la construction identitaire qui en a été le produit. L'émergence de nouveaux paradigmes, résultant de la mise en avant et de la visibilité du corps malade au sein d'un milieu précis tel qu'Act Up, peut venir nourrir cette construction où les questions de genre apparaissent centrales. Christophe Broqua indique que pour les militants d'Act Up, majoritairement homosexuels, *le stigmat qui les frappe est retourné en arme politique et transformé en identité positive à travers le discours et les revendications formulés par le groupe, qui correspond à un travail de « manipulation symbolique » des questions de genre et d'identité sexuelle*⁴⁵⁹. Afin d'explicitier le cadre précis de son travail, Alain Buffard place *Good boy* dans une dimension militante. Par ailleurs, il opère également un travail de manipulation symbolique autour des boîtes de médicaments qui viennent féminiser son pied et procurent au reste de son corps une posture formelle contraignante, liant ainsi corps séropositif et questions de genre. Pourtant ce rapport du corps aux objets n'est pas pris dans un système qui forme unité puisque leur utilisation se réinvente en fonction d'une partie de leur charge symbolique. La fonction du médicament n'est pas de féminiser le corps mais de neutraliser le virus ; il est pourtant déjà pris dans un système plus large qui entraîne avec lui des conduites et des constructions identitaires complexes amenant le malade à intégrer le médicament à une pratique de vie. D'où le dessin de nouveaux contours identitaires évoqués par Alain Buffard au centre de l'invention de pratiques quotidiennes. *Good boy* apparaît alors comme un laboratoire du corps au sein duquel se recréent des identités dans un rapport inachevé aux objets.

En mystifiant le sexe biologique qui ne tient son relief que des multiples couches de textile, Alain Buffard déstabilise le système sexe-genre qui aurait pu trouver sa représentation dans l'image d'un *Good boy* scandée lors de la performance par la voix *off*. Le genre n'apparaît plus alors comme la représentation sociale adéquate au sexe qui

⁴⁵⁹ Christophe Broqua, *op. cit.*, p. 142

implique lui-même des pratiques quotidiennes précises. Il se réinvente au centre de nouvelles contraintes qui tirent leur puissance du déplacement des fonctions de l'objet et de sa charge symbolique résiduelle et fragmentaire.

Il est également possible de lire *Good boy* comme un récit subjectif à la première personne. Solo autobiographique, la performance peut trouver écho auprès des essais littéraires tels que ceux de Guillaume Dustan. Que l'on pense à la trilogie *Dans ma chambre* (1996), *Je sors ce soir* (1997) et *Plus fort que moi* (1998) ou à son roman *Nicolas Pages* (1999) ; la production de Guillaume Dustan se caractérise par des récits d'autofictions performatives où la vie de l'auteur et la trame narrative se confondent davantage dans une description d'actions que dans une histoire psychologique. Guillaume Dustan fait de ses romans une exposition froide du moi représentatif d'un courant littéraire des années 1990 basé sur l'autobiographie directe. Ecrivain culte du milieu homosexuel, il expose sa vie quotidienne, ses pratiques sexuelles et ses sorties dans le milieu gay parisien. Il devient en outre représentatif d'une tendance qui décrit l'urgence de se raconter face au sida sur fond de stratégie identitaire. Il sera d'ailleurs mis à l'écart par Act Up lui reprochant de mettre en scène dans ses récits des actes sexuels non protégés. Le sida pour l'auteur ne doit pas réduire la sexualité qui reste le facteur le plus important de la définition de soi. Alain Buffard expose également un récit à la première personne ; bien que minimaliste, il voulait présenter *un corps qui dit la vitalité et la maladie*. La simple modification de l'équilibre de ce corps par des boîtes de médicaments de trithérapie accentue le facteur sida dans la construction identitaire et procure au corps dans son altération des capacités de modifications constantes.

L'écriture autobiographique renforce le parcours individuel de l'expérience décrite. Même si Alain Buffard reprend plus tard la partition de *Good boy* avec plusieurs autres performeurs tels que Christian Rizzo ou Rachid Ouramdane, sa présentation en 1998 marque l'intégration de l'expérience spécifique du moi dans son caractère identitaire. Le corps et le genre ne prennent leur réalité que dans un espace de contraintes à réinventer par le truchement d'objets partiels, autant prothèses que prolongations corporelles.

La focalisation sur une histoire individuelle, emprunte d'un parcours identitaire et minoritaire, peut caractériser dans les années 1990 les *Micro-événements* de Tsunéko Taniuchi. Au cœur d'un réseau complexe déterminant, l'artiste croise plusieurs

problématiques issues de sa propre expérience qui viennent mettre en défaut un récit plus vaste. Autre expérience, les performances de l'artiste s'avèrent beaucoup moins minimalistes et croisent, dans ce qui constitue la fabrique du genre, les questions de sexe, d'origine sociale et de race culturelle. Elles caractérisent encore une fois ici la part importante laissée à l'individu dans une expérience identitaire propre.

D.1.3 Parcours fragmenté

La Ménagerie de Verre traduisait le besoin de créer un lieu en dehors de l'institution, et en ceci, elle répondait à un besoin d'expressions artistiques spécifiques décloisonnant les pratiques. Il semble maintenant évident que les nouvelles pratiques scéniques qui ont émergé à la Ménagerie de Verre tiennent autant du lieu que de la volonté des artistes, au centre d'une logique qui indique un changement de production engendré aussi par un changement de l'outil de production. Dans cette perspective, Richard Martel explique le lien tendu entre la production artistique, l'espace et le temps :

Toutefois, une particularité de l'art, mais c'est aussi valable pour d'autres phénomènes culturels, c'est cette possibilité d'offrir une sorte de déconditionnement, une déstabilisation devant des modèles confectionnant l'allure des productions. Une gigantesque « aliénation » grâce aux possibilités institutionnelles, mais hélas un conditionnement opérationnel dirigeant la production. En ce sens, les pratiques artistiques sont des phénomènes qui nous font aussi comprendre les liens sociaux et les mécanismes engendrant leur délimitation dans l'espace et le temps.⁴⁶⁰

Le lieu a servi ce déplacement de temps et d'espace, il a permis à des artistes de se rencontrer, à de nouveaux réseaux de se constituer en dehors de l'ancienne organisation de l'espace institutionnel. C'est ainsi que la performance d'Alain Buffard a vu le jour au centre d'une organisation qui mêlait une nouvelle gestion d'énergies de création et la Ménagerie de Verre fut un des outils qui a contribué à en modifier le contexte. Un déplacement qui amène Patricia Brignone à envisager que *ce n'est pas tant l'art qui a changé dans le panorama d'aujourd'hui mais les modalités de travail et la contextualisation qui s'y affèrent*⁴⁶¹. En ce sens, Alain Buffard exprime l'importance de ce lieu qui a agit comme un catalyseur :

... un avant et un après Good boy ? Oui, évidemment ; il s'agissait de plus de ma première pièce [en tant que metteur en scène]. [...] Le tournant décisif a sans doute été la présentation de Jérôme Bel par Jérôme Bel, une pièce qui a ouvert les perceptions des habitués du festival mais qui a ensuite suffisamment titillé certains programmeurs pour qu'ils se rendent dans ce lieu non institutionnel. Une période où tout nous semblait possible.⁴⁶²

Plus globalement, on constate que les modalités de l'action priment sur l'action elle-même et que le contexte et le lieu de la performance définissent ses qualités de création

⁴⁶⁰ Richard Martel, « L'attitude supplante l'objet », *Arts d'attitudes*, Québec, Inter Éditions, 2002, p. 24

⁴⁶¹ Patricia Brignone, « Nouvelles pratiques du corps scénique », *Art press*, N° 287, février 2003, p. 50

⁴⁶² Alain Buffard, in Patricia Brignone, *Ménagerie de Verre*, op. cit., p. 137

et de réception. Si à cet endroit la Ménagerie de Verre a permis un déplacement du réseau artistique, impliquant de nouvelles connections, d'autres artistes n'hésitent pas à quitter complètement les réseaux de diffusions pour agir directement dans la rue, dans l'espace médiatique ou dans des lieux n'ayant pas pour vocation la création artistique. C'est alors dans un souci stratégique de déterritorialisation que l'art tend à aller vers des populations et des lieux spécifiques afin de favoriser des échanges variables qui impliquent un nouveau lien géopolitique à l'art. On peut comprendre ces nouvelles stratégies avec ce que Guy Sioui Durand appelle, dans un contexte québécois, des « manœuvres » permettant *une irruption inouïe dans l'espace social*⁴⁶³ :

Expérimentée dans les années quatre-vingt-dix, l'idée de manœuvre possède au départ un large spectre. En un sens, elle interpelle toute stratégie d'art action hors des lieux et conventions du système artistique fermé. [...]. Il s'agit de dispositifs, de stratégies dehors, ailleurs, non mis en spectacle scénique. Elle a l'avantage de ne pas délester l'art de ses impacts communautaires, mais favorise des échanges variables, de rencontres et de relations.⁴⁶⁴

Cette sortie du circuit artistique avait été précédemment amorcée par Joël Hubaut dans les années 1980. Un peu plus tard, *La place rouge* à Deauville (1996), possède ce caractère à investir l'espace urbain et à aller à la rencontre d'une population en la faisant participer à la performance. Cependant, la dimension supplémentaire, engendrée par les performances de Tsuneko Taniuchi, se comprend dans le caractère identitaire stratégique qui dynamise la relation nouée avec le public.

Tsuneko Taniuchi est née au Japon. Elle vit et travaille à Paris depuis 1987. Ses performances privilégient la mise en place de situations qui peuvent appeler un cadre d'analyse proche des positions situationnistes. À cet égard, on y retrouve la volonté de transformer et de se réappropriier le réel dans tous les domaines du quotidien tout en réinterrogeant les limites de l'art. Pourtant ce qui définissait les positions des situationnistes diffère de celles des artistes des années 1990. Loin d'être révolutionnaires, les performances de Tsuneko Tniuchi ne constituent pas un projet global mais une mise en tension d'actes qui engendrent une légère déformation du tissu relationnel. On y comprend davantage un travail par petites touches qui viennent interroger le réel et constituent autant de nouvelles mises en perspectives partielles. En

⁴⁶³ Guy Sioui-Durand, « Quand les attitudes d'art deviennent stratégies », *Arts d'attitudes*, Québec, Inter Éditions, 2002, p. 54

⁴⁶⁴ *Ibidem*

ce sens la démarche apparaît comme *micro-révolutionnaire*, tournée autour d'un rapport d'individu à individu, où l'histoire n'est pas remise en cause dans sa globalité mais par fragments réagencés. D'où le développement par l'artiste du cycle des *Micro-événements* comme autant d'interrogations spécifiques, inventant des situations complexes traversées par la construction identitaire de Tsuneko Taniuchi. Nicolas Bourriaud, critique d'art et successivement directeur de différents lieux institutionnels en France et à l'étranger, analyse les transformations du rapport au réel des artistes impliqués dans ces « nouvelles formes » qui peuvent rappeler à bien des égards le situationnisme :

[...] il ne s'agit plus de repousser les limites de l'art, qui était la problématique des années soixante, mais d'apprendre à rester actif par rapport à notre héritage culturel. C'est une donnée fondamentale de notre époque : tout dans notre société nous incite à être passifs par rapport au spectacle, qu'il soit télévisuel, médiatique ou culturel. Or, s'organise petit à petit, à travers des pratiques artistiques, une sorte de résistance à cette passivité. L'idée que l'histoire n'est rien d'autre qu'une boîte à outils et que cette boîte à outils il faut s'en emparer. [...]. Pour ça, je dis volontiers que la problématique de la définition de l'art et de ses limites n'a plus aucun intérêt aujourd'hui.⁴⁶⁵

Si Nicolas Bourriaud reprend la critique de Guy Debord sur *la société du spectacle*, auteur du texte fondateur de l'Internationale situationniste, on notera qu'il évoque des pratiques artistiques et disqualifie la notion d'art en tant que champ défini. L'art n'est plus qu'un facteur parmi d'autres pour travailler le réel et l'histoire. Il s'agit bien de la posture de l'artiste qui va définir une pratique de type artistique et non l'objet final.

Pour Tsuneko Taniuchi le contexte se définit la plupart du temps en dehors ou en marge de l'institution, dans la rue, ou dans la construction d'espaces alternatifs. Au centre de ces lieux, elle se déploie en confectionnant des moments qui *interrogent frontalement les notions d'identité et d'altérité*⁴⁶⁶. En 1996 Tsuneko Taniuchi s'associe à Olivier Blanckart en créant pendant 24 heures les personnages de Nora et Jean-Michel. Mettant en scène deux sans domicile fixe, ils investissent la galerie Heart à Paris. Tsuneko Taniuchi apparaît enceinte auprès d'un Jean-Michel arborant un ventre qui déborde d'un tee-shirt trop court pour lui et portant sa maison dans des sacs cabas⁴⁶⁷. De cette performance naît le personnage de « Plastic bag lady » qu'elle réutilise ensuite dans différents *Micro-événements* tels que le numéro 5, au Transpalette à Bourges en 1999 et

⁴⁶⁵ Nicolas Bourriaud, « Quand les objets deviennent formes », *Arts d'attitudes*, Inter Éditions, 2002, p.49

⁴⁶⁶ Arnaud Labelle Rojoux, « À deux on est plus égos », www.sitec.fr, consulté le 15 novembre 2010

⁴⁶⁷ Voir annexe XLI

en 2000, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, où elle incarnait neuf personnages différents d'une même femme qui peuvent venir dresser une esquisse des contours identitaires envisagés par l'artiste. Dans le *Micro-événement 5*⁴⁶⁸ la « Plastic bag lady » boit du vin bon marché au goulot et mange des bananes, elle n'a pas de maison. Autre personnage, la « Ganguro girl » fait écho à un type de mode japonaise consistant à se décolorer les cheveux et avoir le visage bronzé. Elle est excentrique et porte un visage occidentalisé sur fond de manga. La « Lycéenne japonaise » est une joueuse de violon épouvantable qui casse son archet. La « Ninja girl » mange des os et du ketchup ; elle porte une mitraillette et joue sur les stéréotypes japonais qui circulent en Occident. « La boxeuse » *se bat contre un punching-ball sur de la musique rap pour résister à l'absurdité du monde*⁴⁶⁹. On retient également « La serveuse », « kitsch », elle sert des bonbons en forme de dents de vampire et de la crème chantilly. Chacun de ces personnages représente une construction caricaturale de socio-types reconnaissables tout en constituant une structure partielle de l'identité de l'artiste :

Dans mon travail artistique, la place du jeu est importante. Le jeu est présent dans les rapports qu'entretient ma propre personnalité (qu'elle soit jouée à l'occasion d'une performance ou non) avec la personnalité du spectateur et le dispositif matériel qui s'intègre à la performance. [...]. Ainsi, un « micro-événement » est un événement artistique joué qui comporte une part d'authenticité et d'improvisation sur un thème donné et précis (le troc, le mariage...). Il inclut aussi une part de scénario et de fiction sans que la limite entre ces différents domaines ne soit vraiment distincte.⁴⁷⁰

Toutes les femmes mises en scène par Tsuneko Taniuchi ressortent d'une narration personnelle prise entre fiction et réalité sans que la limite entre les deux ne soit véritablement tracée. Plusieurs facteurs traversent ces constructions identitaires et notamment le thème récurant à toutes de l'exclusion des minorités, toujours mis en avant par l'artiste. Cette exclusion prend plusieurs formes dans son parcours individuel avec en premier lieu deux facteurs dominants : celui des femmes et celui de la japonéité. Son arrivée à Paris à la fin des années 1980 la plonge dans l'expérience intime et solitaire du migrant et influence son activité artistique qui se recentre alors autour du contact avec l'autre en s'interrogeant sur les limites de la communication et la circulation des stéréotypes. On perçoit nettement cette exclusion dans la construction du personnage de *Plastic bag lady*, sans domicile, n'ayant pour principal bagage que son

⁴⁶⁸ Voir annexe XLII

⁴⁶⁹ Tsuneko Taniuchi, « Micro-événement N° 13 », www.palaisdetokyo.com, consulté le 2 décembre 2010

⁴⁷⁰ *Ibidem*

corps japonais. Ce dernier est perçu comme tel par le spectateur lors de la performance avec Olivier Blanckart. Par ailleurs, le nom de Nora choisi par l'artiste, s'inspire directement de celle qui quitte la *Maison de poupées* d'Ibsen dans laquelle elle se sentait enfermée pour affronter et reprendre en charge un destin incertain. Déterritorialisation, migration, reprise en charge d'un parcours de femme, constituent alors les termes-clefs proposés par l'artiste dans l'échange transactionnel avec le spectateur le temps de la performance. C'est en apportant ses propres caractéristiques identitaires, en y ajoutant une dose de fiction comme prolongation d'elle-même mais qui s'inspire de la réalité, que l'artiste opère de légers déplacements du réel. Extrêmement modestes, ces déplacements tiennent du choix du lieu et du temps particulier engendré par la performance. Plus encore, ils tiennent de l'incongruité que peuvent susciter ces actions sur le réel.

Avec le *Micro-événement 5 / Neuf personnages de femmes*, l'artiste engage son corps comme outil de communication en considérant le spectateur et les différents personnages incarnés dans la performance dans un même jeu social. Tsuneko Taniuchi se représente dans un cube en plastique de 27 m³. À l'intérieur et avec elle, des objets du quotidien servent l'action des neuf femmes créées par l'artiste : un lit, une table, un fauteuil, une télévision, un miroir et un punching-ball. Dans ce cadre, Tsuneko Taniuchi engage une relation avec le spectateur autour des représentations sociales qui engendrent le réel :

J'ai créé avec Micro-événement n° 5, la confrontation entre le public et moi-même qui joue les neufs personnages de la femme, avec toujours cette idée de la double présence : présence dans le temps réel et présence dans le temps fictionnel. Les spectateurs sont eux aussi à la fois un public, et une représentation sociale. Tout comme moi, ils jouent un rôle et ils peuvent choisir de représenter le malaise (ou pas). Il s'agit d'une dénonciation. Le public est à la fois représentatif du regard de la société, tout comme individuellement il peut s'identifier à la situation ou la refuser.⁴⁷¹

De cette façon, la performance cherche à faire du lien tout en exacerbant la différence individuelle. Alors que le réel est directement saisi par le lieu et le temps de l'action, la partie fictionnelle qui rejoue des partitions quotidiennes, s'offre comme la plateforme d'échange où le réel peut se modifier. En ceci, et en termes de représentation sociale, il fait appel à la performance en tant que vecteur d'expressions identitaires. C'est à cet

⁴⁷¹ Tsuneko Taniuchi [interviewée par Cécile Bourne, février 2004], *Micro-événements*, Paris, Éditions Tsuneko Taniuchi, 2010, p. 47

endroit précis que l'artiste invente de multiples scénarii pour de nouvelles histoires partielles qui peuvent s'inscrire ou s'échapper de la grande Histoire, et en tout cas, contribuer à en constituer de nouvelles. Il s'agit bien d'une *micro-politique* travaillant de l'intérieur, sans réclamer de changement global, et qui met en connexion diverses constructions afin de susciter un désenclavement des identités par une mise en relation de la différence.

À travers ces neuf personnages constituant en partie la même Tsuneko Taniuchi, l'artiste s'expose dans un enfermement dont elle ne sort que par l'aspect spectaculaire des gestes simples et des changements de costumes qui lui permettent d'incarner ces neuf femmes. La pratique artistique devient alors le moyen de sortir d'une forme d'exclusion et de modifier humblement, mais sûrement durablement pour le spectateur, l'expression d'une partie du réel par l'outil identitaire. Elle est *Plastic bag lady*, sans attachement, comme une partie de son chemin migratoire ; elle est *Ninja girl*, répondant ainsi aux stéréotypes occidentaux qui peuvent également la traverser ; elle est une boxeuse qui peut exprimer et retracer le parcours de Nora qui décide de reprendre en charge son destin afin d'échapper aux attributions sociales imposées aux femmes... Tous ces personnages la constituent autant qu'ils la prolongent. Tsuneko Taniuchi offre alors un corps multiple et en cours de construction qui appelle l'échange avec le public. L'artiste évolue sur un parcours fait de fragments entre déterritorialisation et reterritorialisation, empruntant autant à des stéréotypes qu'à des expressions issues de son expérience individuelle. C'est ainsi que la performance met en lumière une construction complexe où le genre prend forme au centre d'une histoire qui croise des apports culturels différents et leur réception dans l'altérité.

Dans une perspective frauduleuse d'acculturation, en 1998, Tsuneko Taniuchi crée à Montréal la performance *Comment devenir une bonne femme au foyer : Ici, ailleurs, et nulle part*. Elle est jouée à Paris en 1999, puis devient le *Micro-événement 20* lors de sa reprise à la galerie Traffic d'Ivry-sur-Seine en 2003. Inspirée de la lecture d'une revue anglaise *Allen and Overy*, l'artiste décide de mettre en œuvre les conseils critiques dispensés par l'auteur de l'article :

Dans une revue anglaise intitulée *Allen and Overy*, j'ai lu l'article *Comment devenir une bonne femme au foyer*. Il s'agissait d'une critique ironique et désinvolte des slogans de John Major : « Retour au basic' » « Valeurs familiales » qui, selon les auteurs,

s'inspiraient d'un ouvrage éducatif des années 50 destiné aux lycéens. Les auteurs citaient ensuite une série d'extraits de cet ouvrage relatif à l'économie domestique, des conseils absurdes et caricaturaux sur une conception superficielle du savoir-vivre conjugal.⁴⁷²

Tsuneko Taniuchi prend acte et conçoit une performance sous la forme d'un cours de trois leçons pratiques : « Prépare ton dîner à l'avance pour ton mari », « Prépare-toi pour lui » et « Prépare tes enfants ». Armée d'un poupon aux cheveux roses, de divers ustensiles de cuisine et d'autres cosmétiques, l'artiste reproduit la leçon pratique dispensée par le manuel en forçant le trait autour des actes précis qui règlent le quotidien d'une femme sur un modèle des années 1950. Cette performance incite à faire un parallèle avec les *24H. de la vie d'une femme ordinaire* de Michel Journiac dans les années 1970. Cette dernière se déroulait en deux temps et n'était visible au public qu'à travers le constat photographique final sous forme d'exposition qui s'inscrivait alors dans la critique sociologique de l'art action développé par l'artiste. Il y a bien présence d'une critique sociologique des gestes qui conditionnent le quotidien d'une femme dans la performance de Tsuneko Taniuchi. Pourtant, la mise à distance qui permet la critique, se caractérise dans un aspect grotesque et décalé qui ne représente pas pour autant le besoin de rejeter en totalité les pratiques quotidiennes en question mais bien plutôt de s'en emparer, de les détourner à une échelle individuelle. Alors que Michel Journiac souhaitait montrer aux femmes ce que la société phallogocentrique pouvait faire d'elles, et nous amenait à rejeter en bloc un système coercitif de pratiques insidieuses, Tsuneko Taniuchi se réapproprie ces mêmes gestes dans une posture individuelle et *micro-révolutionnaire*. Les objets utilisés sont volontairement sursignifiés, la couleur rose envahit l'univers déployé, de la fourrure également rose autour du miroir pose la vie de l'artiste mise en scène entre celle d'une poupée Barbie et celle d'un personnage de manga. C'est une posture volontaire qui amène l'artiste à s'engouffrer dans un monde « kitsch » qui doit caractériser la femme. L'aspect grotesque qui s'en dégage, par cette fausse volonté de bien faire, produit un certain décalage avec la réalité. Puisque Nora est sortie du domicile conjugal, elle peut maintenant y retourner de façon détachée, circulant à nouveau dans un univers de signes et de pratiques qui la constituent mais dont elle se moque sans les rejeter pour autant. N'est-elle pas, dans l'une de ses multiples prolongations identitaires, sans domicile fixe ? C'est alors d'elle-même et sans contrainte qu'elle réinvente un foyer, une salle de bain ou encore une

⁴⁷² Tsuneko Taniuchi, *Micro-événements*, op. cit., p. 18

cuisine, comme un grossissement à la loupe de l'appartement du personnage de la femme créée par Michel Journiac. Tsuneko Taniuchi construit un mythe sur un précédent mythe avec ce que l'on pourrait appeler une stratégie de réappropriation :

Pour une femme artiste, l'unique moyen de s'affranchir de cette logique reste de lutter contre celle-ci en inventant des langages et stratégies alternatives au pouvoir discursif dominant et phallogocentrique. Taniuchi intègre parfaitement cette nécessité, et son travail, qui recouvre les différentes formes d'expression, du dessin à l'installation, de la sculpture à la performance, participe actuellement d'une constante résistance envers cette domination phallogocentrique.⁴⁷³

Mais il faudrait plutôt parler de *micro-résistance* dans le cadre du *Micro-événement*. Si l'artiste semble dénoncer la construction d'un mythe global, la reconstruction identitaire à l'œuvre se recentre sur elle. Elle emmène les traces de son histoire, visibles par son accoutrement constitué d'une tenue d'écolière japonaise au tee-shirt arborant une image de manga. Le dîner qu'elle invente, faussement raffiné, pourra sans doute se manger avec des baguettes. L'atelier imaginé par l'artiste est un atelier sur le genre. Elle y fait se rencontrer les traces de la culture japonaise, le sentiment de détachement lié à la migration, et la poursuite d'un sentiment d'exclusion de la femme au Japon qu'elle retrouve pourtant à Paris où *pour une femme venue d'extrême orient, la pression de l'exclusion devient d'autant plus forte : elle est presque naturellement perçue comme objet exotique ou comme marchandise sans aucune identité ni langage propre*⁴⁷⁴. C'est d'ailleurs peut-être cette identité refusée qui permet à l'artiste de se lancer dans une construction identitaire choisie où l'absence de place attribuée devient vecteur de liberté d'inventer. Le travail est une fois de plus pris entre fiction et réalité sans qu'il ne soit encore possible de procéder à une répartition des deux. Ce procédé semble indiquer que la construction féminine n'est finalement qu'un mythe parmi d'autres et que la seule échappatoire pourrait bien n'être que la reconstruction d'un mythe différent. Ici pas de recherche de vérité, ni de formules préconçues : la simple exposition d'un parcours en cours de réalisation.

C'est également parce que l'artiste se concentre sur les traces de son histoire qu'il ne lui est pas possible d'inventer n'importe quelles figures, rendant la porte de sortie étroite mais praticable. Elle est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de différents facteurs

⁴⁷³ Hou Hanru, « Un autre séisme sur le travail de Tsuneko Taniuchi », *Omnibus*, N° 17, juillet 1996, p. 20

⁴⁷⁴ *Ibidem*

identitaires qui l'excèdent parfois ou bien qu'elle se réapproprie à d'autres moments, non sans les avoir modifié :

First as a woman and a foreigner, Tsuneko Taniuchi hasn't hesitated to practice self-mockery to bring to the fore her double marginality as the reality of both her experience and her creation. Her performances not only involve a direct confrontation with the reality of exclusion, but also become part of this immediate reality shared more or less by all of us. This is also why, two years ago, when she ended up, once again, in a homeless situation, the project she had proposed in respond to the request from a parisian gallery (Glassbox) for a show was to open up a storeroom there so as to stock personal belongings.⁴⁷⁵

Réalité collective et réalité individuelle se nourrissent dans un mélange entre fiction et faits réels pour ne former qu'un parcours singulier, résultat fragmentaire de différentes histoires, mais trame suffisante à la création d'un nouveau personnage non délimité dans sa forme et dans son temps. Il ne s'agit plus de dénoncer l'oppression et l'exclusion mais de s'emparer des outils récusés afin de les utiliser soi-même pour sa propre création. En cet espace, Tsuneko Taniuchi trace un schéma complexe de prise de pouvoir sur le genre. Il est spectaculaire et croisent des facteurs de constructions identitaires pas forcément attachés à son sexe biologique. En reprenant à son compte, comme seule bénéficiaire active, les outils de l'oppression, l'artiste transforme un statut minoritaire « négatif » en attitude positive et affirmative. Ce changement de point de vue qui procure à l'objet une valeur positive dans son affirmation semble être motivé par les mêmes enjeux que certaines revendications identitaires dans les années 1990, notamment celles des militants d'Act Up face au sida.

Si Tsuneko Taniuchi parle plus de pratiques quotidiennes que de pratiques sexuelles, s'attachant davantage aux conduites conventionnelles ou institutionnelles (l'artiste met en place au début des années 2000 une série de performances sur le mariage) qui forment et réifient le genre en retour, on peut cependant établir un parallèle prudent avec deux positions féministes qui forment deux courants divergents à la même époque. Importation d'un phénomène qui a pris naissance aux États-Unis au début des années

⁴⁷⁵ Yu Hsio-Hwei, « future épouse aime faire de la peinture » [repris du titre du *Micro-événement 14* de Tsuneko Taniuchi], *Atlantica*, N°34, hiver 2003, p. 37

D'abord en tant que femme et étrangère, Tsuneko Taniuchi n'avait pas hésité à se moquer d'elle-même afin de ramener de son passé sa double marginalité comme une réalité à la fois de son expérience et de sa création. Ses performances n'impliquent pas seulement une confrontation directe avec la réalité de l'exclusion, mais deviennent également une partie de cette réalité immédiate partagée plus ou moins par nous tous. C'est aussi pourquoi, il y a deux ans, lorsqu'elle s'est de nouveau placée dans une situation de sans domicile fixe, le projet qu'elle a proposé en réponse à la sollicitation de création d'une galerie parisienne (Glassbox), a été d'y ouvrir un espace pour y stocker ses effets personnels. (traduit par moi)

1980, l'un des courants est spécifique à une position féministe dite « pro-sexe » et qui émerge en France dans les années 1990. De façon très schématique, l'opposition se cristallise autour de l'objet même des facteurs d'oppressions dénoncés après 1968 par le mouvement de libération des femmes. Il met en scène les partisans d'une émancipation qui souhaite se débarrasser des outils de domination localisés comme masculins et d'autres qui souhaitent une reprise en charge de ces outils au-delà de la division sexuelle mais servant la constitution de genres non normatifs. C'est ainsi que Marie-Hélène Bourcier retrace dans la revue *Multitudes* un épisode pouvant faire suite aux *sex-wars* américaines des années 1980. Il s'agit du documentaire autobiographique de Julia Query, *Live Nude Girls*, sorti en 1996 aux États-Unis. Julia Query est *strip-teaseuse* au *Lusty Lady* à San Francisco et fille d'une mère féministe. Le documentaire relate une tentative réussie de syndicalisation du club de strip-tease mais également les aveux de Julia Query et l'échange avec sa mère qu'elle croise à la première conférence sur la prostitution aux États-Unis en 1996 :

[...] le choc est rude entre la mère et la fille, entre deux générations de féministes qui se situent sur les rives opposées de la *sex-wars*. [...]. Elle [Julia Query] réaffirme son job de strip-teaseuse, danser devant des hommes lui procure plutôt une sensation d'empowerment et non d'aliénation, quand bien même ses conditions de travail sont loin d'être idéales comme le prouve assez sa participation à la guerre ouverte contre le management du *Lusty Lady*.⁴⁷⁶

Deux générations de féministes peuvent venir illustrer, dans une version différente, deux générations d'artistes, de Michel Journiac des années 1970 à Tsuneko Taniuchi des années 1990. Tsuneko Taniuchi nous offre une construction du genre reprise en charge, envisagé par toutes ses implications dans la structure sociale. Qu'elles soient de l'ordre de la race, perçue du point de vue culturel, au travers du visage et du corps de l'artiste, reprenant tous les stéréotypes et les mythes de la japonaise en les réincorporant volontairement, ou de son origine sociale par le manque de domicile et d'attachements, ou encore de son sexe envisagé dans un schéma inégalitaire et dans son aspect conventionnel, Tsuneko Taniuchi nous offre une élaboration du genre au centre d'une forme d'*empowerment*.

L'artiste se démarque fortement d'un programme d'assistance apporté aux femmes qui leur explique les conséquences de la domination masculine. Elle considère

⁴⁷⁶ Marie-Hélène Bourcier, « Red Light district et porno durable ! Le rouge et le vert du féminisme pro-sexe : un autre porno est possible », *Multitudes*, N° 42, p. 83

l'internalisation du genre en tant que facteur pris dans une toile complexe de relation de pouvoir (origine sociale, race culturelle et sexe) et l'institutionnalisation de ces inégalités produites dans le personnage de la « bonne femme au foyer ». C'est en travaillant à l'intérieur de ce système et en fabriquant un projet participatif avec le public qu'elle réfléchit à une nouvelle prise en charge positive de ces contraintes.

Eloignée d'une position théorique qui tiendrait dans une simple dénonciation des facteurs d'aliénation du corps de la femme, l'artiste travaille avec ces contraintes de façon active et positive dans un engagement corporel. Pour cela, elle se sert de son parcours de migrant et de son corps déterritorialisé pour se situer dans une vision partielle des conduites sociales. L'artiste exécute une sorte d'hybridation de pratiques tant au niveau individuel qu'au centre de la communication instaurée avec le spectateur. En formant des *Micro-événements*, Tsuneko Taniuchi invente des *micro-histoires* qui prennent pied dans la réalité, des parcours partiels, productifs d'autres formes de corps et donc de genres. Il y a dans les performances de Tsuneko Taniuchi comme la suite des aventures du personnage Nora de la *Maison de poupée* d'Ibsen. Elle a quitté le domicile conjugal mais ne se présente plus comme un corps détaché de tous ses aspects aliénants. Elle y retourne partiellement, de façon nuancée, et y provoque de petits surplus de réalité qui peuvent avoir une forte influence sur son corps. Tsuneko Taniuchi reste maître du jeu, face à elle-même et prête à plonger dans la complexité sociale des rapports de domination :

« Micropolitique » à dessein, cette forme de création informe en fait sur une approche du monde certes désabusée mais loin pourtant d'être désespérée. Elle ne milite pas uniquement pour le négatif ou pour venir incarner une énième esthétique du désenchantement, de celles, rebattues, dont furent un peu trop riches les années 1990. L'art n'a pas tous les pouvoirs ? Il n'empêche, il a ses pouvoirs propres.⁴⁷⁷

Une vision de l'intérieur donc, qui n'agit pas sur un tout mais emprunte partiellement à différents déterminants sociaux retravaillés et plongés dans un échange transactionnel avec le public. Joueuse de violon japonaise, « Plastic bag lady », « Bonne femme au foyer », « Ninja girls », ne sont pas que de simples rôles joués ; ils apparaissent avant tous dans les interstices d'un échange partiel avec le public et forment pour l'artiste une identité fragmentée en continu réagencement.

⁴⁷⁷ Paul Ardenne, « Tsuneko Taniuchi. Ambigus petits théâtres de perturbation », *Micro-événements*, op. cit., p. 8

Des opérations de chirurgie esthétique d'Orlan aux *Micros-événements* de Tsuneko Taniuchi, en passant par la première création d'Alain Buffard à la Ménagerie de Verre, *Good boy*, se pose la même problématique du fragment, de l'inachevé, mais surtout d'une hybridation partielle d'événements, de corps et d'objets qui s'éloignent d'une vision unitaire et humaniste du corps, de son histoire, et de son environnement. Cette critique d'un système universel et humaniste n'est certes pas nouvelle puisqu'elle était au centre des discours dans les années 1970 avec une dénonciation de l'universel masculin. Pourtant, ce qui vient caractériser le changement tient de l'absence de positions véritablement utopiques et radicalement différentes dans la transformation souhaitée. Le discours révolutionnaire des années 1970 ne se replie plus sur celui appliqué au corps, une place plus importante est accordée aux parcours individuels, et avec eux, aux phénomènes identitaires. C'est peut-être également parce que le monde a changé, comme nous avons pu l'indiquer au départ, avec une modification des rapports Est-Ouest ayant, selon Igor Zabel, une répercussion directe sur la création artistique à l'Ouest, et en prolongation un effet sur le statut du corps :

Pendant la guerre froide, la valeur universelle de l'art occidental était proclamée haut et fort ; par contre l'idéologie de la période actuelle met l'accent sur les différences. (À un niveau plus global, une évolution similaire peut s'observer dans le discours du « multiculturalisme ».). Tandis que les différences politiques et idéologiques disparaissent, l'Est est maintenant caractérisé par les différences de « cultures » et de « civilisation », génératrice de conflits et responsable du choc des « civilisations ».⁴⁷⁸

Avec la chute des idéologies et des systèmes politiques en oppositions, la différence culturelle apparaît comme le seul cadre de production du corps. Il ne s'agit plus de libérer ce dernier d'un système culturel précis mais de voir comment cette différence peut être productive de transformations et d'hybridations. Ces transformations questionnent le concept d'« être humain », sa compréhension et sa conception du monde. On a ici l'interrogation portée par Orlan avec ses opérations de chirurgie esthétique, par-delà l'humanisme, elle intègre à son visage différentes références

⁴⁷⁸ Igor Zabel, « Dialogue Est-Ouest », *Art press*, N° 226, juillet et août 1997, p. 40

culturelles en faisant de la représentation de ce dernier le siège du genre. De son côté, Alain Buffard crée un corps qui s'érige à travers la médiation de l'objet qui porte lui-même une forte valeur culturelle et identitaire. La boîte de médicament devient talon, prolongation du corps, et participe à sa mise en forme en le féminisant. L'accent est également mis sur le parcours avec les *Micro-événements* de Tsuneko Taniuchi, et précisément sur la déterritorialisation, qui l'emmène à se reconstituer un genre fait d'hybridation de références culturelles. L'importance de la construction culturelle dans l'identité de genre participe à limiter celle du sexe. Alain Buffard en fait une forme sans substance dans un enfilage de slip les uns sur les autres qui lui donnent une épaisseur factice. Le sexe est présent dans la formulation de *transsexualité de femme vers femme* d'Orlan mais sa validité se voit remise en cause par Jay Prosser lorsqu'il souligne qu'une transformation extérieure du visage n'implique pas de toute évidence une modification du sexe. Tsuneko Taniuchi fait de ses performances le lieu de fabrication d'une forme de féminité qui se fabrique au centre de multiples rapports de dominations. Elle conserve en ce sens la part active d'un discours féministe accordant une place importante à une reprise de pouvoir sur soi sans propulser le corps et le sujet dans un endroit qui n'existe pas.

Pourtant, la validité et le devenir de la différence sexuelle reste un espace investi dans années 1990. L'exposition *masculinféminin, le sexe dans l'art* au Centre Georges Pompidou en 1995 vient témoigner du fait que cette préoccupation traverse également le milieu artistique. Par un dossier volumineux accordé à l'événement dans *Art press*, on comprend au travers des propos conservateurs de Julia Kristeva la relation entre la moindre importance du sexe et le développement d'un corps post-humain :

À l'exception des revendications homosexuelles masculines et féminines, le sexe s'impose de moins en moins comme un centre d'intérêt subjectif. Cette déssexualisation va jusqu'à mettre en cause, par-delà l'humanisme, l'anthropomorphisme sur lequel repose notre culture. L'homme et la femme sont de moins en moins le pivot de l'intérêt social. Le narcissisme ou l'égoïsme paroxystique de nos contemporains n'est qu'en apparence contradiction avec le recul de l'anthropomorphisme. Quand il n'échoue pas dans la suprématie technique et la robotisation généralisée. Celui-ci vaincu, cherche des issues dans la spiritualité. La libération sexuelle, le féminisme, n'auraient été que des transitions vers un spiritualisme ?⁴⁷⁹

En fait si le sexe se dissout, il est fort à penser que c'est le genre qui commence à se conceptualiser dans toute sa complexité comme peuvent le montrer les trois artistes dont

⁴⁷⁹ Julia Kristeva, « Le temps des femmes », *Art press*, N° 205, septembre 1995, p. 33

nous avons analysé les performances. Ce dernier ne possède pourtant, on le comprend assez bien, aucun accompagnement théorique sur lequel se reposer afin d'accompagner la création. Pourtant le ton de l'extrait de l'article de Julia Kristeva, au sujet de la disparition du sexe comme pivot anthropomorphique, éclaire une autre préoccupation qui marque les années 1990. La question du sens devient centrale, et notamment liée à elle : celle du sexe.

D.2 Une hyper réalité et la question du sens

Réalité et sens deviennent pour les artistes dans les années 1990 des leitmotifs incontournables. Contextuellement lié à une volonté de refaire sens dans un récit morcelé, la décennie se démarque de la précédente par une prise de conscience de l'incroyable gaspillage d'énergie des années 1980. On a pu le constater au travers de la production exponentielle de Joël Hubaut, impliquant une multiplication des signes à grande échelle, mais se perdant dans cette même profusion. Le chapitre précédent nous a permis de mettre en relief une posture différente dans la production des artistes des années 1990 davantage tournée vers des aspects morcelés et fragmentaires plus que vers une redistribution mouvementée de tout un système signifiant. On s'attache à des systèmes de contraintes spécifiques qui tendent à produire des identités singulières. Tsuneko Taniuchi a ainsi pu explorer avec les *Micro-événements* un ensemble de pratiques et de facteurs culturels croisés qui amènent à envisager le corps traversé par des systèmes de représentation multiples au cœur d'un parcours singulier. Le corps devient un objet parmi d'autres, il se façonne sans se représenter dans un modèle commun. Il est tour à tour producteur et produit d'un parcours et d'un environnement spécifiques. Un certain retour vers le réalisme, déjà amorcé dès les années 1980, marque une tendance significative dans la production artistique. Dans une analyse comparative sur la représentation du corps postmoderne des années 1990 et la vision du corps machine des avant-gardes cubistes de la fin des années 1920, l'artiste et écrivain David Tomas, note ce retour au réalisme axé principalement sur la photographie et motivé par une « démocratisation populiste » du marché de l'art :

One way to explain this retreat is to attribute it to a return in the 1980s and 1990s to an academic tradition of realism that was actively nurtured by a postconceptual return to a populist, democratically-motivated market economy in the visual arts. This return was also coupled to a rise in the use of photography as a major artistic medium, both in terms of scale and its ability to pictorially compete with traditional media such as painting and sculpture, and even surpass them on the basis of its documentary and pseudo-documentary potentials.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ David Tomas, « From the Cyborg to posthuman Space: On the Total Eclipse of an Idea », *Parachute*, N° 112, octobre à décembre 2003, pp. 83-84

Il est possible d'expliquer ce nouveau rapport [face au corps utopique de la fin des années 1920] par le retour dans les années 1980 et 1990 à une tradition universitaire du réalisme activement rehaussé par un retour post-conceptuel à une économie de marché populiste démocratiquement motivée dans les arts visuels. Ce retour est également couplé à une montée en force de l'utilisation de la photographie comme médium artistique majeur, autant en terme d'échelle qu'en terme de capacité illustrative à rivaliser avec la

L'auteur poursuit en expliquant qu'à partir du début des années 1980, le développement des études culturelles a amené de nouveaux outils théoriques qui ont à leur tour influencé la création artistique. Même s'il serait préférable d'admettre ce lien à partir de la deuxième moitié des années 1990 dans le contexte français, *l'art devient de plus en plus l'interface de ces différentes disciplines, en parallèle avec la transformation des différents intérêts théoriques en relation avec les disciplines universitaires, et avec des cultures et des économies différentes gérées dans un marché mondial de biens et d'images. Cette transformation s'est effectuée sous l'auspice d'un engagement critique et démocratique qui a mis en tension des cultures populaires et d'élites*⁴⁸¹. De son côté le domaine de la performance devient de plus en plus médiatisé par l'utilisation de la vidéo permettant ainsi une réappropriation pour tous et par tous des outils qui font l'image du corps et qui le constituent. Les productions de Pierrick Sorin, Fabrice Hybert et Olivier Dollinger sont assez représentatives de ce retour au réalisme, passant par l'image et formant un corpus quasi exclusivement constitué de vidéo-performances.

Pierrick Sorin est né à Nantes en 1960. Il développe dans les années 1990 un concept d'*autofilmage*. Court-métrages de scènes du quotidien entièrement centrées sur lui-même, ces petites formes étalent la banalité et le ratage de façon impudique et dramatiquement minimaliste. Avec ces créations Pierrick Sorin connaît un succès très important dans le circuit artistique institutionnel des musées et centres d'art répondant parfaitement à une demande spécifique de l'époque. Il expose la question du sens du quotidien et de celle de la communication en se faisant en quelques sortes le porte parole d'une génération marquée par cette question dans les années 1990. Dans le catalogue de l'exposition *Nous sommes les pensées d'un ange* à Moscou en 1995, Frédéric Bouglé dresse, autour des vidéos exposées de Pierrick Sorin et sur un ton qui correspond aux œuvres de l'artiste, le contexte des années 1990 où elles apparaissent :

Années 1990 : tout le monde s'en fout. L'absence de sens n'est plus un problème. [...] Génération désengagée sur le plan politique (au Viêt-Nam mobilisateur succède la guerre du Golf révélatrice d'une apathie – anesthésie – généralisée. Génération

peinture et la sculpture, et même à les dépasser dans son potentiel documentaire ou pseudo-documentaire. (traduit par moi)

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 84

Art has increasingly interfaced, in parallel with transforming theoretical interests in related academic disciplines, with different cultures and economies that are geared to a world market in goods and images, and it has done so under the auspice of a critical, democratic and mediating engagement with popular and elite cultures. (traduction anglais/français par moi)

désengagée sur le plan social et émotionnel (peur d'un avenir professionnel incertain, menace d'une exclusion rapide du social (SDF), peu du corps de l'autre (SIDA), multiplication des familles monoparentales). Surdité au monde. Tête dans le baladeur : décibel post-rock ou techno. Se perdre dans l'obsédante répétition des basses, des livres qui chutent lourdement, des bols de chocolat (le café c'est pour les adultes), des tartes à la crème...⁴⁸²

Cette liste superficielle de comportements correspond en apparence à la teneur des vid es réalisées par Pierrick Sorin. Le contenu entièrement recentré sur un quotidien banal et sans plus d'épaisseur qu'une monstration d'actes qui échouent (comme le fait de se servir un bol de chocolat et de le renverser dans *Le bol de chocolat* en 1993) se concentre davantage sur le dispositif et ses effets que sur la vacuité de ce même contenu. Pierrick Sorin y met en scène la très grande passivité reprochée aux jeunes générations dans les années 1990. L'air du temps de cette époque s'attache à la culpabilisation de l'acte de consommer sans réfléchir, d'être agi plutôt qu'actant et réveille ainsi un clivage entre cultures populaires et culture élitiste comme une séparation entre ceux qui consomment et ceux qui réfléchissent.

Le caractère répétitif des actions qui échouent donnent aux vid es un effet burlesque. Cet effet « Buster Keaton » peut se comprendre par la monstration d'un quotidien exsangue de sens, agi par l'extérieur plutôt qu'agissant sur l'extérieur. Il peut se rapprocher de ce qui déclenche le rire pour Bergson : plaquer du mécanique sur du vivant. Mais c'est également dans l'exposition d'un corps banal, que l'on peut qualifier également de non sophistiqué, non retravaillé, que l'artiste fait apparaître son esthétique. Les vid es de Pierrick Sorin saisissent un quotidien dans une esthétique « médiocre » de pratiques populaires fid lent à l'utilisation du camescope rendant disponible à tous la capture des images sans retouche ni filtre artistique. On peut se demander si Pierrick Sorin n'invente pas la télé-réalité avant l'heure. Nous essaierons de comprendre quel est le surplus qui s'échappe de ces vid es dans lesquelles se glisse également la question de la sexualité et celle plus récurrente de la régression au travers du thème central de l'immaturité. Les auto-filmages de Pierrick Sorin pourraient facilement faire échos aux *Micro-événements* de Tsuneko Taniuchi, ils possèdent pourtant cette particularité de ne pas exposer facilement le sens et l'échange avec l'autre, qui était beaucoup plus volontaires et constructifs   première vue chez la première artiste. Il s'agit de toute

⁴⁸² Frédéric Bouglé, « Pierrick Sorin, fautes de Français et narcissisme en slip kangourou. », *Nous sommes tous la pensée d'un ange* [catalogue de l'exposition éponyme organisée à Moscou en 1995 avec l'aide de l'AFFA], AFFA, 1995, pp. 166-167

évidence, pour Pierrick Sorin, d'un peu plus qu'une simple vacance de la communication.

Le travail de Fabrice Hybert s'inscrit également dans une forme d'« hyper-réalité ». L'artiste est né en 1961 prenant ainsi part à la même génération que celle de Pierrick Sorin. L'hyper-réalité ou *l'Hybert-réalité* (Fabrice Hybert se sert souvent de son nom pour fabriquer des paronymes comme *L'Hybertmarché* (1995) ou encore *L'Hybert de l'amour* (1994) ou encore *C'Hyber(t) Rallyes* (2001)) se traduit par une profusion de possibles, à la fois ancrés non seulement dans la réalité artistique mais bien au-delà, en expérimentant les habitudes et en organisant une hybridation de pratiques visant à augmenter le sens de ce qu'il projette :

Fabrice Hybert est un observateur avisé des faits et gestes qui l'entourent (des plus triviaux aux plus sophistiqués) et des situation/comportements qu'ils génèrent et induisent. Ses observations n'en restent cependant jamais là ; elles sont toujours l'occasion d'un surplus, d'une valeur informative ajoutée.⁴⁸³

Pour cela, l'univers développé par l'artiste se recompose d'objets nouveaux, fruits de son imagination, auxquels il applique des fonctions incongrues, ou juste inhabituelles, toujours en rapport avec le corps. À partir de 1989, c'est avec les *POF* (Prototypes d'Objets en Fonctionnement), qu'il se lance dans une réinvention de la réalité qui associe objets et pratique des objets. De cette façon chaque *POF* est à la fois issu du monde réel mais, soit par l'addition d'une qualité supplémentaire, soit par sa forme ou sa couleur, échappe à l'apparence d'un simple objet de consommation usuelle. Cette modification déplace le couple corps-objet et entraîne chez le spectateur/utilisateur, par l'intégration de l'objet aux pratiques corporelles, une autre forme d'érotisme. En effet, l'artiste développe ce que le critique d'art, Bernard Marcadé, qualifie de *matérialisme érotique*⁴⁸⁴. Il rend ainsi visible et opérante la part d'investissement libidinale qui existe entre l'objet et sa consommation. La pensée pour Fabrice Hybert n'est autre que le corps lui-même par lequel passe des données qui peuvent être assimilées aux objets inventés par l'artiste :

Le corps est chez Hybert à la fois le lieu d'un laboratoire dans lequel l'artiste introduit des données et le lieu privilégié de diffusion de la pensée. « Les orifices par lesquels

⁴⁸³ Bernard Marcadé [ouvrage collectif avec Bart de Baere et Pierre Giquel], *Fabrice Hybert*, Paris, Flammarion, 2009, p. 18

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 44

passent les données de vigilance et de non-vigilance, sont les moteurs de la digestion des données ». ⁴⁸⁵

Le *POF n°3* réalisé en 1990 représente une balançoire dotée de deux formes assimilables à des phallus, l'un dur et l'autre mou. Cependant, la réalisation de ces objets ne vaut que par leur utilisation qui amène l'œuvre à ne pas former un objet d'art fini mais un système en mouvement proche de la performance. Fabrice Hybert filme l'utilisation de ces objets par un même personnage : Éliane Pine Carrington alias Elian Lille. Véritable double du styliste Elian Lille, Éliane Pine Carrington possède sa propre vie entièrement fantasmée mais rendue réelle par ses apparitions et l'existence de son personnage en propre. Elle se présente dans la peau d'une personne baroque décrite par Elian Lille comme une *Milliardaire du goût du monde, dernière du nom de cette dynastie cosmogonique* ⁴⁸⁶ :

Née d'une mésalliance entre deux dynasties, dont celle de l'archiduc Pine Drakul – frère de sang du comte Dracula. Celui-ci régnait en maître sanguinaire et absolu sur la Transylvanie, lorsqu'Alexis Cathy Dexter Carrington, impératrice incontestée des affaires de l'or noir des États-Unis d'Amérique, débarqua du jet Colby World Entreprises pour s'engouffrer dans une Lamborghini Countach Limousine avec chauffeur qu'elle prit pour sienne alors que l'Archiduc, tapi au fond de la machine, prit cette irruption pour argent comptant et se jeta sur notre muse cosmique sans vergogne et la viola. ⁴⁸⁷

Ce dernier personnage, associé aux *POFs* de Fabrice Hybert, fait incontestablement échos à ceux créés par le dessinateur et auteur dramatique Copi dans les années 1980 et notamment à celui de *L* dans *Le Frigo*. Ils possèdent les mêmes caractéristiques d'un sur-jeu fantasmé de la féminité et se rapproche d'une partition de Drag Queen extravagante. Pourtant la part de réalité associée à Éliane Pine Carrington dépasse de loin la simple production théâtrale. Même si *L* a participé à la production d'une publicité pour la marque Perrier, Copi ne lui a jamais permis d'avoir une vie propre. Éliane Pine Carrington est d'ailleurs l'un des personnages vedettes de la production télévisuelle imaginée par Fabrice Hybert à la Biennale de Venise en 1997 au Pavillon de la France. Pour cet événement, l'artiste se lance dans la production d'une grille de programmes de télévision sur une durée de quinze jours. Il met en place un contenu et un habillage de télévision avec une question en tête : comment diffuser le corps ? Il

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 46

⁴⁸⁶ Elian Lille, *Oumeurt* [titre d'une série de cinq livres comprenant des échanges de lettres et des entretiens entre Fabrice Hybert et Hans Ulrich Obrist], Testoo Muster Mess, Allemagne, N° 3, 1997, p. 98

⁴⁸⁷ *Ibidem*

interroge ainsi la production médiatique comme une production de désir et de corps en donnant à la télévision une place centrale tel un outil dont il est impératif de se réemparer. On note ici une caractéristique importante du rapport à l'outil de production de l'artiste qui reconsidère le tabou présent autour de la télévision afin de l'approcher et tenter de comprendre comment, d'une part l'outil fonctionne seul, et d'une autre, est capable de se déborder sans cesse :

Aussi il y a un tabou énorme sur la télé. On pense que c'est quelque chose d'impossible à maîtriser. On lui accorde un pouvoir incroyable. Moi je n'ai pas de critiques à faire par rapport à la télé, mais j'ai envie de faire la mienne. Ce qui m'intéresse c'est repousser les limites et à la télé il y en a beaucoup, les genres, les formats, les cadrages.⁴⁸⁸

Si Pierrick Sorin semble accorder à la télévision un caractère négatif, il serait compliqué de retrouver cette même critique chez Fabrice Hybert pour qui l'on remarque davantage l'ambition d'entrer dans le système de production télévisuelle afin de le subvertir de l'intérieur. L'artiste n'y attribue pas une échelle de valeur, il constate son incroyable capacité de diffusion du désir à un très grand nombre de personnes. La ligne de démarcation entre culture et sous-culture explose sans pour autant devenir un ensemble confus et informel. Il en sort des formes qui semblent être le résultat d'un régime d'hybridations culturelles qui se veut éloigné d'un système de production élitiste créant des hiérarchies de valeurs entre les biens et les pratiques diffusés.

Selon Fabrice Hybert, le corps existe par ses outils de diffusion et sa production tient avant tout de son fonctionnement dans un système qui forme des objets qui s'incorporent en s'ajoutant. L'artiste travaille à l'intérieur de ce système complexe corps-objets-diffusion structuré et traversé par une énergie libidinale. Si Fabrice Hybert attache de l'importance à la performance des formes extérieures, avec notamment le personnage d'Éliane Pine Carrington formant système avec les *POFs*, il ne se situe pourtant pas dans une opposition intérieur-extérieur :

En 1993, Fabrice Hybert évoquera l'hypothèse de la dimension sculpturale du dopage, dans son texte, *De l'influence de bibendum sur le body building*. « Le bodybuildé est de lui-même hors-la-loi lorsqu'il a la volonté d'être encore plus fort en utilisant des dopants : ces fameuses prothèses confirmant que les médicaments sont aussi des

⁴⁸⁸ Fabrice Hybert, « Fabrice Hybert, La télévision du désir [interview réalisée par Fabrice Raymond] », *Cimaise*, été 1997, N°247, p. 36

sculptures. Ben Johnson a eu sans doute tort de ne pas les utiliser délibérément, cela aurait été sans doute plus intéressant ».⁴⁸⁹

La notion de matérialité érotique semble ainsi parfaitement convenir au travail de Fabrice Hybert. Nous essaierons de comprendre comment cette notion peut venir éclairer différemment la construction du corps et ses influences sur le genre, notamment avec les mises en scène d'Éliane Pine Carrington et des *POFs*.

Olivier Dollinger aurait pu fournir à Fabrice Hybert le bodybuilder en question. L'artiste est né en 1967 et reste ainsi d'une génération assez proche de celle de Pierrick Sorin et Fabrice Hybert. En 1998 il réalise la vidéo performance *The Tears Builder* à la galerie Valentin à Paris. Cette vidéo d'une durée de 30 minutes expose un bodybuilder parcourant l'espace de la galerie avec comme consigne requise d'évoluer dans les conditions et l'état d'esprit préalable à celui de monter sur le podium d'exhibition. L'artiste travaille sur le rapport à l'image et à travers lui sur le lien entre identité et spectaculaire. *The Tears Builder* ne requière pas la participation de l'artiste en personne mais la médiation d'un autre corps.

Olivier Dollinger pose la question du sens que peut prendre ce corps projeté dans l'espace vide de la galerie. En cela il réitère une question bien présente pour la décennie sur le devenir de l'humain :

Si la raison des lumières s'est montrée impuissante à contrer la destructivité et la haine, si la science peut se mettre au service de ces dernières sans éthique ni humanisme, qu'adviendra-t-il de l'homme en prise avec sa double nature mise à jour ? Olivier Dollinger illustre parfaitement cette interrogation dans ses œuvres ainsi qu'il aiguise la prise de conscience individuelle.⁴⁹⁰

Cette question du sens est le plus souvent abordée par l'artiste dans un cadre intersubjectif et relationnel. On retrouve dans cette dernière performance la fonction de la vidéo réalisée au préalable et retransmise pendant l'exposition de l'artiste comme une demande relationnel. De plus, l'espace vide de la galerie projette un corps pétri de valeurs culturelles pris hors de son contexte, renforçant par là la demande relationnelle. Nous essaierons de comprendre avec cette performance la valeur ajoutée au corps par l'artiste face à ses interrogations identitaires et à l'image spectaculaire.

⁴⁸⁹ Bernard Marcadé, *op. cit.*, p. 32

⁴⁹⁰ Christine Macel, « Doléances dans l'œuvre d'Olivier Dollinger », *Low Commotion, Olivier Dollinger*, Ivry-sur-Seine, Éditeurs Le Créac, Espace Paul Ricard et La Galerie chez Valentin, 2005, p. 8

Plus largement ces trois artistes s'inscrivent dans une décennie travaillée par l'impératif du sens « à retrouver » ou à réinventer. Chacun à leur manière (d'une échelle allant du pessimisme chez Pierrick Sorin à une vision plus positive chez Fabrice Hybert) tente, si ce n'est de répondre à la question, d'y inscrire la problématique de la réalité et de ce qui peut faire et devenir réalité. On peut y voir une sorte de retour en force du potentiel positif et productif du corps, même médiatisé par la vidéo :

[à propos de la télévision de Fabrice Hybert] En fait, elle devra être vécue. Le corps, celui de l'artiste, celui des techniciens, celui des intervenants sur le plateau, et celui bien sûr des visiteurs, sera le lieu central du tournage, autrement dit l'ultime espace d'inscription de l'œuvre. Libre à chacun de connecter ses antennes (oreilles, cheveux, nez, yeux, etc.) sur celles de l'artiste. On est loin de l'usage morbide du corps que proposèrent nombre d'artistes et de critiques au cours des dernières années.⁴⁹¹

⁴⁹¹ Guy Tortosa, « Fabrice Hybert, des grappes de paraboles », *Art press*, Juin 1997, N°225, p. 47

D.2.1 Pierrick Sorin, le corps banal

En 1993 Pierrick Sorin réalise son auto-filmage : *C'est mignon tout ça*⁴⁹², d'une durée de 3 mn 38. La vidéo provoque aussitôt pour le spectateur une alternance de rires et de gêne aussitôt occasionnée par l'impudeur de ce qu'elle exhibe. En monochrome noir et blanc, on y voit l'artiste habillé d'une jupe que l'on suppose en sky noir, de porte-jarretelles noirs également, de chaussures de femme et d'une culotte noire que l'on peut deviner légèrement satinée. Pierrick Sorin pose le cadre dans sa cuisine, il est à quatre pattes sur la table au centre d'un dispositif qui comprend une caméra filmant ses fesses et un moniteur qui reproduit l'image filmée devant ses yeux. On l'observe en train de caresser alternativement ses fesses ou l'écran du moniteur projetant l'image de ses fesses dans une attitude d'excitation auto-érotique. Pendant toute la durée de ce plan l'artiste s'existe en s'adressant à lui et à l'objet filmé dans un monologue de production pornographique :

C'est mignon tout ça. Petite salope va ! Tu te touches à moitié là. Tu sais pas que je te vois là. Tu te touches à moitié là, dis-donc. On y toucherait bien à ce p'tit cul là. Ah dis-donc, là tu sais pas que je te vois à travers mon p'tit trou. C'est mignon, mignon, hein. Petite salope, va !⁴⁹³

L'artiste s'observe en mettant sa main devant son œil pour reproduire l'effet d'une observation à travers le trou d'une serrure. Le plan comprend également deux enregistrements de répondeur téléphonique qui s'insèrent dans l'action en renforçant sa vacuité. On y entend par exemple une amie du protagoniste voulant savoir s'il possède une agrafeuse à tissu contre laquelle elle lui donnerait des boutures de géranium. Une autre séquence, cette fois en couleur vient entrecouper le plan noir et blanc et faire contrepoids avec le reste où Pierrick Sorin semble exprimer des regrets au regard de ses pratiques quotidiennes. L'artiste est habillé comme pour un rendez-vous galant, il arbore un grand bouquet de fleurs et une voix off exprime ce qu'il devrait faire pour s'ouvrir aux autres : *Faudrait que je sois moins replié sur moi-même. Faudrait que je m'ouvre, que je donne aux autres*⁴⁹⁴. Pourtant la vidéo se conclut sur un constat inopérant : *Je ne sais pas si ce serait vraiment mieux.*⁴⁹⁵

⁴⁹² Voir annexe XLIII

⁴⁹³ Repris sur la vidéo de Pierrick Sorin, *C'est mignon tout ça*, disponible sur le site : www.pierricksorin.com, consulté le 4 janvier 2011

⁴⁹⁴ *Ibidem*

⁴⁹⁵ *Ibidem*

L'impression marquante de cette vidéo tient dans une forme extrême de médiocrité : médiocrité du personnage, de sa vie, de sa façon de parler, de ses échecs, de sa sexualité mais aussi de ses habits et de la forme inesthétique qui ressort de l'auto-filmage dans son entier. Il y a pourtant ici une position inesthétique qui tente de sortir du cadre de celle de la production artistique. On a pu évoquer plus haut d'autres exemples d'artistes ayant pris le contre-pied de l'esthétique. Nous avons évoqué Jacques Lizène et son travail avec des excréments, et notamment sur le *Mur de merde* (1977). À ce sujet, Pierrick Sorin n'est pas en reste puisqu'il va jusqu'à se filmer en train de déféquer dans ses auto-filmages du quotidien. Le contre-pied esthétique était également présent chez les artistes corporels des années 1970. Pourtant, le travail contre l'esthétique impliquait souvent un autre travail engendrant lui-même une autre esthétique, souvent résiduelle et concernant le corps. Même si le rapport des artistes corporels avec la forme du corps a conservé une part d'ambiguïté, le postulat de faire du corps un fondamental premier a souvent eu pour résultat de laisser dans l'ombre une forme de modèle originel et avec lui une esthétique du corps qui ne disait pas véritablement son nom. Nous avons pu le remarquer à propos de « *l'a priori masculin* »⁴⁹⁶ de Michel Journiac par exemple. L'effet inesthétique dans *C'est mignon tout ça* s'attache bien de la même façon au corps. L'artiste ne cherche pas de vérité fondamentale mais puise son « esthétique du ratage » dans un corps populaire, issu de ce qui ne constitue pas l'élite. Il s'agit bien ici du corps qui se laisse aller, de celui qui n'est pas amené à être médiatisé d'une manière ou d'une autre. Par là, un corps banal, celui qui n'est pas retravaillé et qui expose des bourrelets de graisse le long de son ventre. Montrer le corps du peuple devient alors pour Pierrick Sorin la création d'une « esthétique du moche » venant compléter le tableau des ratages exposés. Mais il y a sûrement dans cette volonté de filmer le corps « sale » une reprise en charge de l'image médiatique. Il est notable de remarquer que le personnage de Pierrick Sorin ne sait rien et n'évoque que des doutes sur ce qu'il serait ou aurait pu être. Il se situe ainsi dans une position fort éloignée de celle du sujet de la connaissance dans un espace culturel précis. Il est indécis et donne de sa sexualité et de son genre une représentation non tranchée. Dans le recueil *Théories queer et cultures populaires*, Teresa de Lauretis place le genre et le sexe dans une construction socioculturelle et un appareil sémiologique :

⁴⁹⁶ Voir page 77 du mémoire

En bref, le système sexe/genre est à la fois une construction socioculturelle et un appareil sémiologique, un système de représentations qui assigne une signification (identité valeur, prestige, position dans la filiation, statut dans la hiérarchie sociale, etc.) aux individus au sein de la société. Si les représentations du genre sont des positions sociales porteuses de significations différentes, alors être représenté et se représenter soi-même comme homme ou femme implique et présuppose l'ensemble de ces effets de signification.⁴⁹⁷

Le problème dans la vidéo de Pierrick Sorin tient dans le fait qu'un système de significations implique la circulation et la production d'un sens particulier. Or, le montage, la construction du personnage et le monologue de *C'est mignon tout ça*, nous apparaissent par ce qui semble se traduire dans une complète tautologie. Le monologue exprime des regrets et des hypothèses qu'il balaie à la fin, annulant du même coup toute les possibles résolutions prises par le personnage qui s'autoalimente dans son système de représentations renvoyées vers lui-même. Il semble que le processus de dévalorisation à l'action pose le sexe et le genre dans la confusion, ne pouvant trouver un sens dans l'espace social refermé. Pierrick Sorin incarne ainsi des caractères féminins et masculins, fantasme sur son propre corps qui se referme sur lui-même sans être capable de créer une dynamique tournée vers l'extérieur et d'engendrer un sens particulier. Si l'artiste ne produit pas grand-chose en direction de ce qui l'excède, il paraît tout au moins rendre inopérant le système de valeurs d'où prennent naissance les genres normatifs. L'exposition brutale de pratiques intimes et populaires permet de désenclaver le cercle vertueux de la construction et de la représentation du genre dans l'art et de figer tout positivisme sur le corps.

Dans le domaine des études culturelles, l'apport des cultures et des pratiques populaires, constituant de nouveaux corpus, a permis d'excéder les domaines de connaissances en place dans l'institution universitaire en y intégrant des savoirs transversaux capables d'engendrer de nouvelles épistémologies. Cette extension de corpus a le plus souvent concerné des objets et des domaines qui étaient auparavant dévalorisés et considérés comme impropres au savoir :

[À propos des cultural studies] On y retrouve des objets « sales » : la culture populaire, la télévision, quand ce ne sont pas les sujets eux-mêmes qui sont des abjects : les pédés, les gouines, les trans, les déviants du genre, le sexe. Sales, les objets des cultural studies le sont à double titre : les objets d'analyse qu'elles construisent et les questions qu'elles

⁴⁹⁷ Teresa de Lauretis, *Théories queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*, Paris, la Dispute, 2007, pp. 46-47

posent ont la chance de ne pas être nécessairement engendrées par l'université (ce qui explique leur caractère indiscipliné).⁴⁹⁸

La petite sexualité « perverse » et auto-érotique proposée par Pierrick Sorin semble tenir de ce type d'objets sales, à l'image du corps sans retouche qui s'y expose. Il peut agir comme la monstration d'un refoulé social à plusieurs niveaux : celui de la sexualité et du narcissisme, de la performance du masculin et du féminin ainsi que celui de la régression. Il donne en tout cas à voir un corps exclu des archétypes classiques mais également des archétypes de la différence. Le corps de Pierrick Sorin ne possède pas finalement de particularités propres à en faire un objet idéal ou scandaleux dans une sphère artistique ayant depuis longtemps revisité les lignes classiques ou les objets monstrueux. Par contre la sexualité qui se déploie dans la mise scène déclenche une alternance de rire et de gêne chez le spectateur par le caractère à la fois trop intime et régressif qu'elle met en perspective.

Le refoulé de la régression peut à plusieurs titres apparaître comme la clef de voûte du travail de l'artiste. Élément important de l'œuvre de Pierrick Sorin, la pulsion infantine, le retour à un âge de non responsabilité, en opposition aux attentes et aux modèles diffusés par le cadre moral et social, reste présent au centre de la sexualité du personnage de *C'est mignon tout ça*. L'état régressif constitue la base de la psychanalyse freudienne. En d'autres termes la plupart des troubles psychiques s'accompagnent d'un transfert de traumatismes passés sur des événements et des situations présentes. Ainsi vont les configurations de névroses, de psychoses ou de perversions analysés par Freud dans ses cas d'écoles les plus célèbres. La psychanalyse freudienne donnant pour cadre la toute petite enfance à la construction de la sexualité adulte, il en va de même pour la sexualité et plus spécifiquement pour toutes ses formes pouvant ou ayant pu être considérées comme déviantes. Sur la conception de la sexualité infantile, Freud donne une première théorie sur les fables de l'indifférenciation des sexes et le caractère autoérotique qu'entretient l'enfant avec ses organes génitaux :

La première de ces théories est liée au fait que sont négligées les différences entre les sexes, négligence dont nous avons souligné dès le départ qu'elle était caractéristique de l'enfant. Cette théorie consiste à attribuer à tous les humains, y compris les êtres féminins un pénis, comme celui que le petit garçon connaît partir de son propre corps. Précisément dans cette constitution sexuelle que nous devons considérer comme « normale », le pénis, déjà pour l'enfant, est la zone érogène directrice, l'objet sexuel

⁴⁹⁸ Marie-Hélène Bourcier, *Sexopolitiques, Queer Zone 2*, Éditions La Fabrique, 2005, p. 26

autoérotique primordial et la valeur qu'il lui accorde trouve son reflet logique dans l'incapacité où il est de se représenter une personne semblable au moi sans cet élément essentiel.⁴⁹⁹

Dans ces conditions les pratiques exposées par Pierrick Sorin donnent à voir un repli sur soi accompagné d'une forte régression vers l'autoérotisme infantile. Il n'y est pas question directement de phallus mais la confusion des sexes y est présente dans une mise en scène qui donne l'impression que l'artiste fantasme sur lui-même en se dédoublant. Le tout formant un système autosuffisant, on perçoit clairement la critique du retour à une forme de sexualité archaïque où le regard devient pulsion. La sexualité telle qu'elle est représentée dans la vidéo tend à illustrer une angoisse bien présente dans les années 1990 qui s'accompagne de la diabolisation du consommateur narcissique jouissant pour lui-même, et à travers lui, d'une forte critique de l'individualisme. Dans son ouvrage, *La haine de la démocratie*, Jacques Rancière explicite le glissement opéré entre deux conceptions du consommateur allant de l'aliénation à celle plus contemporaine du *narcisse variant ses choix électoraux comme ses plaisirs intimes*⁵⁰⁰. En s'appuyant, entre autres, sur le livre de Jean Baudrillard, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, il explique comment la critique des promesses d'égalité de la société marchande se retourne progressivement contre le consommateur, et au final contre la démocratie, dans une habile confusion :

La nouvelle sociologie du consommateur narcissique supprimait, elle, cette opposition de l'égalité représentée à l'égalité absente. Elle affirmait la positivité de ce « procès de personnalisation » que Baudrillard avait analysé comme un leurre. En transformant le consommateur aliéné d'hier en narcissique jouant librement avec les objets et les signes de l'univers marchand, elle identifiait positivement démocratie et consommation.⁵⁰¹

À travers le consommateur il s'agit bien de l'individu démocratique qui est visé et avec lui l'expression des particularismes au profit de l'universel républicain. La sexualité et la pornographie y tiennent toute leur place. À partir des années 1980, à l'intérieur même du circuit de diffusion de l'imagerie et des films pornographiques, se développent les productions « amateurs ». Loin des circuits de productions lourds et bien implantés, elles concernent des acteurs privés qui se mettent en scène eux-mêmes en créant une imagerie X ne répondant pas forcément aux canons largement diffusés et qui s'autoalimentent. Dans un dossier consacré à la pornographie dans la revue *Omnibus*

⁴⁹⁹ Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 19

⁵⁰⁰ Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, Éditions La Fabrique, 2005, p. 30

⁵⁰¹ *Ibidem*, pp. 29-30

parue en juillet 1996, Paul Ardenne remarque le caractère narcissique de ces productions, *allant vers l'observation de soi*, mais où *l'être s'affirme*⁵⁰² :

L'image pornographique loin d'être un diviseur, devient un liant social. Si l'on en doutait, il suffira de consulter ces publications ayant récemment fait florès où des particuliers s'auto-mettent en scène dans des poses pornographiques, se photographient puis expédient le résultat dans l'espoir qu'il soit publié. Dans ce cas, le voyeurisme change de camp, il ne se dirige plus vers l'observation de l'autre, mais de manière narcissique, vers l'observation de soi. Le regard accomplit en somme sa révolution copernicienne : sollicité au départ dans la perspective de l'onanisme, il jouit à présent de s'observer lui-même, organe d'un corps devenu acteur et voyeur en même temps. L'image pornographique, d'écran devient miroir.⁵⁰³

Pierrick Sorin prend alors la fonction du pornographe amateur qui s'expose lui-même et se transforme en son propre voyeur. Reste à savoir si l'objectif de l'œuvre tend à exprimer une critique violente du consommateur désabusé ou à l'opposé, une tentative d'affirmation identitaire. Cultivant une posture d'anti-héro et de personnage banal, accumulant les échecs sur les actes les plus anodins, l'artiste n'apporte pas de réponse tranchée. On peut en tout cas penser que sa notoriété croissante dans les années 1990 répond à une demande et à une certaine peur concernant les questions qu'il soulève sur le sens et l'altérité. Plus qu'une sexualité régressive, il semble adéquat de considérer *C'est mignon tout ça* comme l'expression d'une quête identitaire, même si cette dernière semble être figée par l'échec et le doute. Le dispositif de filmage et la mise en perspective de l'image peuvent venir nous en convaincre. Pierrick Sorin exprime un manque constitutif sans être pour autant à court de procédés pour le résoudre. Il exprime ainsi ses capacités à se déborder, à sortir de son tracé identitaire, même rongé par le doute et le cadre moral qui lui indique ce qu'il devrait être. Le contrepoint donné par la projection idéale du Pierrick Sorin qui aurait repris sa vie en main ne semble pas très convainquant. Il procède d'une version cynique sur le jeune homme idéal incapable de porter un bouquet de fleurs jusqu'à destination. En fait Pierrick Sorin remet l'être en question. Tourné vers lui-même, il n'est plus en proie au champ social, pouvant se permettre d'endosser une identité sexuelle labile. Il casse les normes de genre en présentant un homme qui ne répond pas aux critères idéaux de l'époque toute en efficacité et en performance.

⁵⁰² Paul Ardenne, « X-rated. L'image pornographique », *Omnibus*, juillet 1996, N°17, p. 5

⁵⁰³ *Ibidem*

Pourtant la proposition de l'artiste manque peut-être de perspectives constructives. Si le comique domine la situation avec des effets de répétition et l'incapacité du personnage à réaliser des actes simples, la critique d'efficacité semble rester à cet endroit. Le monde apparaît étrange et sans modèle comme le formule Élisabeth Milon dans son ouvrage consacré à l'artiste :

Comique et mélancolie se mêlent dans une quête identitaire vouée à l'échec, avouée comme absurde. Sans doute faudrait-il changer, mais quel modèle choisir ? Le modèle existe-t-il même ? La formule reste velléitaire et constate la vacuité, l'errance, l'inopérance.⁵⁰⁴

Pierrick Sorin ne sera pas un bon garçon mais n'endossera pas non plus la figure du rebel. Plus qu'une affirmation identitaire minoritaire il serait plus correcte d'entrevoir dans le travail de l'artiste une crise de la norme. Et puisque Pierrick Sorin nous parle de sexualité, peut-être pourrions nous oser une crise de l'hétérosexualité, voire de la masculinité ? Éric Fassin indiquait que contrairement aux États-Unis, avec en trame de fond illustrative l'affaire Bill Clinton et Monica Levinski, la France, dans les années 1990, connaissait plutôt une déssexualisation de la politique⁵⁰⁵. Ces préoccupations reprennent ensuite le devant de la scène avec le vote de la loi sur le PACS à partir de 1998. Nous avons mis à jour, en introduction, les mécanismes particuliers de ce fonctionnement et ceux spécifiques de l'universel républicain français. Le travail de Pierrick Sorin semble exprimer un manque de sens et de perspective dans ce même universel républicain. Avec *C'est mignon tout ça*, subsiste une crise de la réalité des sexes que l'artiste expose en se retournant vers sa propre personne et en offrant une perspective en creux difficilement exploitable dans l'espace social sous des mécanismes économiques et politiques. En effet la construction proposée par l'artiste se définit avant tout par un ratage et un doute sur sa constitution, l'éloignant d'une présentation affirmative identitaire. Si le genre n'échappe pas à ce qui ne fonctionne pas il n'exprime pas non plus d'alternative en termes d'identité sexuelle. On peut alors comprendre dans la performance de Pierrick Sorin une critique de la norme du genre qui ne réussit pas à investir positivement son corps. Pourtant, l'espace ainsi ouvert et son caractère par trop élastique permettent des interprétations qui desservent l'œuvre et qui peuvent par ailleurs expliquer son succès grandissant dans les années 1990. Il est en effet difficile de ne pas y discerner un caractère nostalgique donnant la place privilégiée aux anciens

⁵⁰⁴ Élisabeth Milon, *Pierrick Sorin, petite nostalgie du burlesque*, Au Figuré, 1993, p. 18

⁵⁰⁵ Voir page 274 du mémoire

modèles où sexe et genre allaient confondus sans explication. Il n’y a effectivement pas de place dans la performance de Pierrick Sorin à quelques formes de technologie de genre. Nous avons cité David Tomas précédemment à propos de son essai sur la théorie du Cyborg en lien avec la production artistique. Ce dernier poursuit sa réflexion en indiquant que les artistes qui abordent la question du Cyborg restent bloqués dans un imaginaire terrestre qui ne permet pas la plupart du temps de dépasser la question post-humaine. C’est ainsi qu’il est assez rare que le secteur des nouvelles technologies, de la génétique et des intelligences artificielles soient intégrés à la création :

Have the visual arts lost their capacity, for the first time in the history of western representation, to generate rich and complex statement about the culture of artificial and natural worlds when compared to other discipline from Genetic Engineering and Biotechnology to Cultural Studies, and other kinds of speculative visual and non-visual practices (science fiction literature, film, etc.)? This rise the question of art’s propositionnal capacity and the status of its own operating space – not only an artifact’s space, but also the space in which it functions (gallery, museum, etc.) – in a world that operates increasingly through the same kinds of representational technologies as the visual arts.⁵⁰⁶

La question Cyborg semble très éloignée du travail de Pierrick Sorin ; pourtant, celle du post-humain paraît, elle, très proche des problématiques soulevées par l’artiste. L’espace choisi pour *C’est mignon tout ça* est celui de la maison et de l’intimité et donc celui également de la sexualité. Celui de la projection de la vidéo-performance ne sort pas des réseaux de diffusion artistique. Elle fait ainsi entrer l’espace intime dans celui du public procurant à la petite histoire privée une place plus grande. David Tomas parlait précédemment d’un retour au réalisme pour les arts visuels dans les années 1980 et 1990 sous une impulsion démocratiquement populiste⁵⁰⁷. On retrouve bien cette *hyper-réalité* dans le travail de Pierrick Sorin qui a, comme l’indique pierre Giquel, permis à *un certain nombre de commentateurs [...] de voir en lui la figure de l’artiste enfin « abordable » dans un contexte où l’art se serait éloigné du public par*

⁵⁰⁶ David Tomas, *op. cit.*, p. 88

Les arts visuels ont-ils perdu pour la première fois dans l’histoire de la représentation occidentale leur capacité à générer des énoncés étoffés et complexes sur les cultures des mondes naturels et artificiels comparé à d’autres disciplines de la génétique, des biotechnologies jusqu’aux études culturelles, et d’autres types de pratiques spéculatives visuelles ou non (littérature de science fiction, films, etc.) ? Cela pose la question des capacités propositionnelles de l’art et le statut de ses espaces d’exploitation – pas seulement l’espace artefact mais aussi l’espace où il se produit (galeries, musées, etc.) – dans un monde qui fonctionne de plus en plus dans les mêmes systèmes technologiques de représentations que les arts visuels. (traduit par moi)

⁵⁰⁷ Voir page 321 du mémoire

*d'incompréhensibles contorsions*⁵⁰⁸. Pourtant si l'artiste propose un univers intime et populaire ainsi qu'un corps banal, il le laisse vide de sens dans une construction en creux, indécise, et sans propositions alternatives. Le genre n'est indiqué que dans un échec, celui d'une représentation humaniste, avec à la clef un vide pour le « post ». D'ailleurs Pierrick Sorin délaisse la technologie, en réaction peut-être au contexte où son travail apparaît : celui d'une sorte de débauche de cette dernière dans la création vidéo :

Pourtant, il faut faire un tour d'horizon de ce qu'il se passe dans la vidéo à la fin des années 1980 quand Pierrick Sorin montre pour la première fois ses bandes. Si Sorin plaie à l'art contemporain, c'est que c'est de la vidéo qui fonctionne, qui n'est pas seulement expérimentale ou conceptuelle. La création vidéo à la fin des années 1980 s'essouffait. [...]. Dans l'ensemble ce qui caractérisait la vidéo des années 1980, c'était la débauche de technologie et d'effets à l'image.⁵⁰⁹

Le réel se disqualifie au même moment où il apparaît d'autant plus précis, incontournable et détaillé. Le travail de Pierrick Sorin semble représenter un point zéro de l'affirmation identitaire, celui qui refuse mais n'endosse rien d'autre que le manteau de l'indécision.

Toute autre sera la proposition de Fabrice Hybert. Alors que Pierrick Sorin pose sur la télévision un regard méfiant, bien qu'elle ait largement participé à faire connaître son travail lors de l'émission de Bernard Rapp en 1990 *My TV is rich* où sont diffusés plusieurs de ses « autofilmages », il affirme que *la notion d'art se définit par rapport à une qualité en soi, et non par rapport aux médias de diffusion*⁵¹⁰. Outre le fait que cette position est un peu contradictoire pour l'artiste qui voulait se positionner contre la notion d'objet d'art à part entière, elle enlève à la télévision toute sa spécificité. C'est un peu ce vers quoi se retourne Fabrice Hybert en s'intéressant au processus et aux modes de diffusion comme participant à part entière à la qualité de l'œuvre d'art en question. *L'Hybert-réalité* prend ici tout son sens dans un agrandissement de ce qui fait réalité et non dans une disqualification du réel. La technologie appliquée aux objets et aux corps devient un instrument incontournable dans cette dilatation du spectre visible. La question peut tenir dans une conception différente de la liberté. Bien qu'utilisant et

⁵⁰⁸ Pierre Giquel, *op. cit.*, p. 10

⁵⁰⁹ Anonyme, « Pierrick Sorin, pitre de l'art contemporain », *Nantes : projets d'artistes* [catalogue publié à l'occasion de l'événement Nantes : projets d'artistes en 2009], Éditions du C.N.D.P., 2009, p. 13

⁵¹⁰ Pierrick Sorin [interviewé par Jacques Morice], « Pierrick Sorin, le regardeur », *Beaux-Arts Magazine*, août 1998, N° 171, p. 35

maniant l'outil numérique, Pierrick Sorin tente à plusieurs reprises de s'en éloigner en revenant à des manipulations simples afin de réacquérir une marge de liberté supplémentaire :

[...] un goût pour l'improvisation voire pour ce que l'artiste appelle la liberté est ici manifeste. « Si je prends du fil de fer et que je le tortille sur l'objectif de la caméra et que je mets un bout de carton devant et que je promène la caméra avec ce bout de carton devant l'objectif, ça va revenir un peu au même » dit-il à propos de la possibilité d'utiliser un effet numérique pour une de ses œuvres. Et de conclure, « ce sera peut-être mieux ». ⁵¹¹

Fabrice Hybert, pour sa part, cherche cette liberté à l'intérieur même du cadre contraignant, repartant du principe de Pierre Giquel sur l'idée d'un corps à diffuser.

⁵¹¹ P.J. [citant en partie Pierrick Sorin], « Vision vidéo », *Connaissance des Arts*, mars 2001, N° 581, p. 119

D.2.2 Fabrice Hybert, le corps à diffuser

Fabrice Hybert a été formé à l'École des Beaux-Arts de Nantes. Il en sort en 1986 et réalise sa première exposition personnelle dans la foulée : *Mutation*. Plusieurs créations majeures ponctuent son parcours et ses axes de recherche. On peut citer pour les principaux, *Traduction-Le plus gros savon du monde* en 1991 qui sera inscrit au Guinness des records, *Les premiers Prototypes d'Objets en Fonctionnement* (POFs) la même année avec *Le tapis de touche*, puis la conversion en 1995 du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en *Hybertmarché* de l'art contemporain. En 1996 l'artiste installe un salon de coiffure professionnel au Centre Georges Pompidou lors de l'exposition *Fémininmasculin* ; enfin il participe à la 47^{ème} biennale de Venise en transformant le pavillon français en studio d'enregistrement afin de fabriquer une émission télévisée. À cette occasion, il remporte le Lion d'or de la meilleure participation nationale.

L'artiste s'attache aux conditions de réception et de diffusion de l'œuvre, à l'interaction avec les potentiels spectateurs, et aux systèmes de communication qui régissent par là les objets au corps. Dans la revue *Frieze*, à propos de l'exposition *Take me (I'm yours)* à Londres en 1995 à laquelle Fabrice Hybert participe, Carl Freedman remarque l'interaction physique engendrée par le travail de l'artiste :

Fabrice Hybert's work required a direct physical interaction. The viewer could play on his swing, or wear a funny hat whilst standing on a revolving stand and at the same time watch themselves in a mirror, or walk on some stilts. It was a kind of impoverished, playschool version of Franz West's work, who was also included in the exhibition.⁵¹²

Dans ce cadre, le travail de l'artiste apparaît extrêmement ludique. On y trouve en effet, à l'image des POFs, le besoin d'interloquer ou de placer le spectateur et utilisateur dans une situation hors du commun qui brise les automatismes inscrits dans le quotidien. Son travail tient en fait de l'expérience. Cette expérimentation se place dans le monde afin de mettre en rapport des objets et des corps. L'objet ne l'intéresse que dans son fonctionnement et dans son contexte. Il y a la plupart du temps un contexte économique,

⁵¹² Carl Freedman, « Take me (I'm yours) », *Frieze*, Londres, été 1995, N°23, p. 73

Le travail de Fabrice Hybert requière une interaction physique immédiate. Le spectateur peut jouer sur ses balançoires, porter un drôle de chapeau tout en se tenant sur un présentoir tournant et se regarder en même temps dans un miroir, ou bien encore marcher sur des échasses. Il s'agissait d'une sorte de travail appauvri, version garderie, à la Franz West qui participait également à l'exposition. (traduit par moi)

un cadre de communication, faisant circuler la valeur de l'objet passant par le corps et par ses différents orifices pouvant emmagasiner et restituer des données non sans les avoir transformées. Le travail de Fabrice Hybert fonctionne par prolifération et par contamination. Pourtant on est assez loin ici de l'inflation créatrice et des *signes Epidemiks* de Joël Hubaut dont nous avons parlé précédemment. Alors que ce dernier fonctionne au rythme des associations d'idées, couplant les homonymes et se déplaçant d'un signifiant à un autre afin de briser les systèmes hiérarchisés au gré du hasard de la pensée, Fabrice Hybert agit par transformations au sein d'un système connu. Le changement s'opère alors par glissements et non par associations quelques fois incongrues qui peuvent susciter des ruptures ou placer l'ensemble des produits sur un même plan d'équivalence :

[il y a un principe de tolérance dans cette idée de transformation ? En se transformant petit à petit, on rejoint l'autre ?]. Oui, avec toujours cette idée qu'il faut se souvenir de l'état antérieur, de la proposition d'avant. Il ne faut pas procéder par rupture. Je ne supporte pas les ruptures. La transformation, c'est quand même tellement mieux. La transformation suppose la connaissance. On fait la guerre quand on est figé sur une position, lorsqu'on ignore l'autre... Soit on utilise des POFs, soit on fait la guerre !⁵¹³

On constate ici un principe directeur (même si Fabrice Hybert utilise bon nombre de circonvolutions afin d'échapper aux ordres et aux règles) qui motive la création des POFs. La particularité de ces objets tient dans leur possible utilisation. Pour ne citer que les premiers, créés à partir de 1991, on retrouve *POF1/le tapis à toucher*, *POF2/Deep narcissus*, *POF3/La balançoire*, ou encore, *POF4/Casquette radar*. À ce jour Fabrice Hybert a inventé plus d'une centaine de POFs. Si les POFs ne valent que par la possibilité qu'ils offrent d'être utilisés, incluant également le choix de ne pas les faire fonctionner, leur mise en valeur est assurée par Éliane Pine Carrington. Personnage double du créateur Elian Lille, elle possède une identité et une histoire complexe suffisamment étoffée pour lui procurer une indépendance propre. Elle apparaît dans différentes expositions afin d'actionner et mettre en valeur les POFs de Fabrice Hybert. C'est ainsi qu'elle se présente comme une des protagonistes principaux de la production télévisuelle de l'artiste à Venise au pavillon français, effectuant chaque fois une performance pouvant donner un exemple non exhaustif de la façon dont un POF peut être assimilé au corps ou servir un usage personnel qui prend sens sur le moment. Elle tient un personnage haut en couleur, au passé tragico-baroque, incarnant l'expression de

⁵¹³ Fabrice Hybert [interviewé par Thierry Laurent], « Premier jour », *Il est interdit de mourir, Fabrice Hybert*, Paris, Au même titre éditions, 2003, p. 25

la féminité telle que performée par une Drag Queen. Elle peut ainsi laisser libre court à un comportement exalté qui lui procure une naïveté et un allant par rapport aux objets lui permettant d'être chaque fois face à une découverte hors du commun. Chaque performance est consignée dans un court extrait vidéo.

*Le POF3/La balançoire*⁵¹⁴, met en jeu une balançoire classique à laquelle Fabrice Hybert a ajouté deux phallus de consistance différente, mou et dur, sur le siège. L'objet dégage ainsi tout un potentiel érotique dont Éliane Pine Carrington peut se saisir afin de se lancer dans une expérience émotionnelle nouvelle. Elle incarne dans la vidéo deux personnages dont le premier expose une femme, habillée en tailleur de style Chanel et utilise la balançoire de façon classique en prenant soin de prendre en considération les deux phallus avant de s'asseoir sur le siège prévu à cet effet. Elle donne ainsi à voir le scénario assez classique d'une femme bourgeoise découvrant le plaisir que peut lui procurer un objet innocent du quotidien. Le deuxième personnage, autre facette d'Éliane Pine Carrington, se présente en robe de soirée chic et très habillée faisant une présentation de la balançoire beaucoup moins naïve que la première. La balançoire n'est plus accrochée et se présente plutôt comme une « planche à Phallus » propre à servir directement d'objet érotique en première fonction. Le *POF3* comporte à l'image de la plupart des autres POFs une fonction double qui permet à l'utilisateur de considérer chacun des aspects séparément puis de laisser se dérouler un scénario issu de ses attributs hybrides. Le caractère hybride de ces objets est présent à plusieurs endroits. Il y est de façon intrinsèque à l'objet lui-même, puis dans ses potentiels de branchement sur le corps. Par exemple le *POF9/Djellaba* (1994)⁵¹⁵ allie une djellaba et une soutane. Les POFs se présentent comme des prothèses pour le corps, à la fois extensions et intégrables par leur capacité à entrer en connexion avec les orifices sensoriels, entrées primordiales des données de communication. Le corps se constitue dans cette pratique de branchements, il ne possède aucune unité préalable mais se définit d'abord par cette énergie qui attire la matière à elle dans une extension suscitée par le jeu :

Comme le virus, la pensée de Fabrice Hybert est une pensée sans lieu, presque sans organe spécifique. Sa pensée est littéralement désorganisée. Une hétérogénéité absolue. Pour lui, la question de l'organicité ne tient pas uniquement dans la représentation du corps, encore moins dans l'expressionnisme que le puritanisme du milieu de l'art contemporain a complaisamment défendu au cours des années quatre-vingts et quatre-

⁵¹⁴ Voir annexe XLIV

⁵¹⁵ Voir annexe XLIV

vingt-dix pour subsumer la transgression sous l'inévitable condition de la punition (la mort, la guerre, la décadence, le sida, etc.) Pour Fabrice Hybert, le corps est avant tout espace de jeu, le véritable espace d'inscription.⁵¹⁶

Cette forme de matérialisme érotique, pour reprendre la définition qu'en donne Bernard Marcadé, ne reconnaît pas de modèle préalable au corps dans son organicité. Il est ce qui fait système dans un contexte spécifique et trouve une forme temporaire par ce qui le complète et l'excède. Éliane Pine Carrington est présente pour signifier que le sexe ne vaut que par son histoire et ses accessoires associés ; elle en a fait un tableau particulier. La notion de matérialisme érotique nous amène vers des territoires du matérialisme où l'énergie libidinale devient aussi importante que le facteur économique et politique, et permet de réduire l'affrontement politique entre classe et sexe.

Avec *Le système des objets*⁵¹⁷, Jean Baudrillard analyse la circulation des signes produits par les objets industrialisés et leur incidence sur la vie quotidienne. L'auteur aborde la modification du rapport corps-objet induit par la fabrication de masse et pose l'hypothèse d'un remplacement de sa fonction symbolique par celle organisatrice et fonctionnelle. Ici, la diffusion de l'objet est en corrélation avec un modèle fort de diffusion du corps. Jean Baudrillard remarque une stagnation de l'évolution de l'objet au profit de la technique répondant à une meilleure fonctionnalité mais figeant le système des objets dans l'expression d'un inconscient visant à dominer les énergies naturelles et à maîtriser la sexualité :

L'homme a engagé tout son avenir dans une entreprise simultanée de domestication des énergies naturelles externes et de l'énergie libidinale interne, ressenties toutes deux comme menace et fatalité. L'économie inconsciente du système des objets est celle d'un dispositif de projection et de domestication (ou contrôle) de la libido par efficience interposée. [...] le système des objets tel qu'il fonctionne aujourd'hui constitue une virtualité toujours présente d'un consentement à cette régression, la tentation de la fin de la sexualité, de son amortissement définitif dans la récurrence et la fuite en avant continue de l'ordre technique.⁵¹⁸

Le système des objets fait régresser la sexualité et la fige dans un ordre particulier. Ce que Jean Baudrillard note dans le fonctionnement tient d'une virtualité de la technique mais un appauvrissement de l'évolution des objets eux-mêmes. Ils sont en quelques sortes coupés du corps en gardant avec lui une relation stable, non dynamique, et

⁵¹⁶ Guy Tortosa, *POF Hybert*, UR Éditions, 1999, p. 217

⁵¹⁷ Jean Baudrillard, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1981 (1968), 257 pages

⁵¹⁸ Jean Baudrillard, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 156-157

répondant toujours à un même modèle. Fabrice Hybert n'a pas inventé la prothèse pour autant. Chaque outil fait système avec la main, la prolonge et augmente ses capacités techniques. Pourtant l'auteur remarque dans le cas du robot, que malgré son anthropomorphisme, il reste relativement imparfait, réduit à des fonctions d'esclave et qu'il peut avoir toutes les qualités, sauf une, qui fait la souveraineté de l'homme : le sexe⁵¹⁹. C'est sûrement à cet endroit que Fabrice Hybert intervient en greffant à l'objet deux phallus, ou plus exactement deux excroissances phalliques dont Éliane Pine Carrington se sert comme telles. On comprend ainsi dans le travail de l'artiste une redynamisation du rapport entre le corps et l'objet selon plusieurs niveaux. L'objet n'est plus présent dans une organisation fixe afin de conforter et réifier le corps mais lui renvoie une énergie libidinale qui sort largement du cadre fonctionnel de départ. Les POFs de Fabrice Hybert sont à la fois familiers et étranges : aussi familiers qu'une balançoire ou qu'un vibromasseur mais aussi étranges que l'association des deux en un seul et même objet. En rendant visible la fonction sexuelle de l'objet, Fabrice Hybert en libère son potentiel d'échange qui permet à l'utilisateur d'en varier les utilisations. Mais la relation entre également dans une dynamique sexuelle particulière grâce au corps d'Éliane Pine Carrington. Cette dernière surjoue différents registres de la féminité. On la voit au départ en bourgeoise découvrant les délices d'une balançoire inédite qu'elle nettoie délicatement de son foulard en fin d'utilisation, puis en « femme expérimentée » en la matière capable de redresser le phallus en matière molle. Elle-même subit une métamorphose après la première utilisation de la balançoire. Le corps d'Éliane Pine Carrington pose sur un même plan son caractère à la fois réel et artificiel. En ce sens elle exprime le genre féminin au travers d'une loupe grossissante et révèle la structure performative et imitative du genre, comme Judith Butler l'exprime dans *Gender Trouble* :

Les significations de genre reprises par ces styles parodiques participent manifestement à la culture misogyne dominante, mais elles n'en sont pas moins dénaturalisées et « enrôlées » par la parodie qui met en scène leurs conditions de production. En tant qu'imitations déstabilisant en effet la signification de l'original, elles imitent le mythe même de l'originalité.⁵²⁰

La parodie et l'imitation constituent ainsi des paramètres de déconstruction et de reconstruction du genre. Avec la parodie de démonstration de type téléachat, Éliane Pine Carrington ne déconstruit pas seulement le genre mais les pratiques associées à ce

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 145

⁵²⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, p. 262

dernier qui se constituent également avec les objets. La valeur ajoutée tient à cet endroit dans la révélation de la structure érotique de la balançoire. On peut avoir en tête l'image stéréotypée d'une Drag Queen qui téléphone avec sa chaussure, associant ainsi le pouvoir érotique du pied à celui du téléphone, de la même façon, on peut penser à l'image usée d'une jeune fille délicatement poussée sur une balançoire par son prétendant. La parodie proposée par Éliane Pine Carrington possède une certaine dose de monstruosité et vient illustrer la transformation de la jeune fille, révélant directement la balançoire comme un jeu sexuel. Le genre n'est plus innocent et il semble que la jeune fille, ou plutôt son résultat ultérieur incarné par les extérieurs de la femme bourgeoise, ait trouvé dans cette performance des capacités d'action sur l'objet et une certaine émancipation quand à son utilisation.

Toujours pour suivre Judith Butler sur les capacités du sujet à agir à l'intérieur d'un cadre normatif, il apparaît maintenant important de considérer l'apport des POFs conçus par Fabrice Hybert. L'auteur de *Trouble dans le genre* pose la signification dans le cadre d'un discours épistémologique qui définit lui-même la capacité d'agir. Elle considère ensuite le sujet comme une conséquence de ce discours, lui-même participant à un processus régulé de répétition. En conséquence, elle comprend la signification, comme ce qui *se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition*, et par là, voit dans la « *capacité d'agir* » *la possibilité d'une variation sur cette répétition*⁵²¹. Les POFs, et notamment *La balançoire*, participent de cette variation dans leur caractère à la fois familier qui facilite la répétition et étrange qui suscite la variation. Pourtant, la question sur le genre ne peut pas se traiter ici sans Éliane Pine Carrington, élément essentiel de cette rupture dans le processus de répétition. Finalement Éliane Pine Carrington et les POFs de Fabrice Hybert répondent vraisemblablement des mêmes caractéristiques. Ils se présentent comme des parodies qui révèlent le caractère construit du genre ou de l'objet original.

Cette conception permet d'envisager le genre comme la performance d'un corps formant système avec les objets au sein d'un espace révélant la porosité entre les différentes entités. Le corps d'Éliane Pine Carrington est autant contaminé par les POFs qu'il ne les contamine lui-même. En d'autres mots, il se diffuse dans les POFs

⁵²¹ *Ibidem*, p. 271

comme les POFS se diffusent et s'incorporent en lui. Judith Butler définit les contours corporels en fonction des points de perméabilité ou d'imperméabilité :

La construction de contours corporels stables dépend de points fixes de perméabilité et d'imperméabilité corporelles. Les pratiques sexuelles qui, dans des contextes tant homosexuels qu'hétérosexuels, ouvrent des surfaces et des orifices à la signification érotique ou en ferment d'autres réinscrivent les frontières du corps le long de nouvelles lignes culturelles.⁵²²

La forme même de la balançoire permet à Éliane Pine Carrington d'exprimer des pratiques sexuelles, certes individuelles, avec l'objet. Elle donne également la possibilité à l'objet et au corps de se diffuser et de fusionner selon la conception qu'en donne Fabrice Hybert en insistant sur les orifices comme les ports d'entrées du corps vers la matière. C'est bien ainsi que l'on peut parler d'érotisme matérialiste. Les formes, les images, les objets entrent par les ports de connexions du corps, s'y incorporent et viennent en modifier la forme, les pratiques, et dans le cas présent, le genre.

Pour Fabrice Hybert le corps se diffuse dans les objets et les objets dans le corps. C'est ainsi que la réalité se déplace et ouvre d'autres champs de possible. Dans le cas de la performance de la balançoire avec Éliane Pine Carrington, cette conception dresse un genre sans fixité de contours, ne permettant pas de dichotomie évidente entre extérieur et intérieur. L'artiste utilise le quotidien afin de le modifier et en cela il ne conserve que peu de tabou. La télévision n'est qu'un mode de diffusion parmi d'autres dont il faut pouvoir se ressaisir afin de réutiliser son caractère érotique. Tout comme les orifices du corps, le regard, les yeux, font parti des ports de connexion, faisant de la télévision un outil particulier, capable d'entrer dans la production de pratiques et de contours corporels par contamination. Il ne s'agit plus d'évacuer la norme mais de constater comment les déplacements peuvent s'opérer :

Elle est partout la télévision. D'ailleurs tous les programmes d'une journée de télévision, si tu remarques bien, sont faits en fonction des salles d'une maison. C'est dire que le matin tu regardes les objets pour le petit déjeuner, tu tâtes le terrain par la télévision, tout le terrain de la consommation, tu vois la propagande de ce qu'ils ont besoin de vendre pour gagner de l'argent pour avoir encore plus de pouvoir ou de puissance.⁵²³

⁵²² *Ibidem*, p. 253

⁵²³ Fabrice Hybert, *Oumeurt* [titre d'une série de cinq livres comprenant des échanges de lettres et des entretiens entre Fabrice Hybert et Hans Ulrich Obrist], Testoo Muster Mess, Allemagne, N° 3, 1997, p. 36

Reste à savoir qui est exactement le « ils » mal défini dont parle Fabrice Hybert. Toujours est-il que l'artiste n'a pas de tabou sur les outils de consommation et de communication. Pour cela, il n'hésite pas à ouvrir sa propre entreprise à responsabilité limitée *UR*, signifiant l'inverse : Unlimited Responsibility (responsabilité illimitée), dont il se sert par exemple pour commercialiser les POFs. L'artiste entre de plein pied dans les systèmes de production, qui peuvent d'ordinaire échapper à l'art, peut-être parce qu'il ne s'intéresse pas à l'objet artistique en lui-même mais bien plutôt au comportement qui amène à faire de l'art. Les objets qu'il crée *ne tiennent pas même lieu d'œuvres : ils ne sont que les indices fragmentaires de l'œuvre véritable, en l'occurrence le « comportement » de l'artiste*⁵²⁴. La responsabilité illimitée se situe probablement à cet endroit. C'est en cherchant, pour reprendre ses termes, *les glissements, les erreurs, les constructions*⁵²⁵, à l'intérieur même du système qui conditionnent la réalité que l'artiste l'élargit. Tout comme les connexions entre le corps et les objets augmentent et déplacent les contours corporels, le travail avec Éliane Pine Carrington déplace et modifie le genre au centre d'une répétition parodique qui glisse vers autre chose par contamination de l'objet et du corps.

Pour l'artiste tout est comportement, tout est en mouvement, se contamine, ainsi que nous l'avions évoqué à son sujet, les cachets dopant modifient les formes de la matière du corps du bodybuildé. Le comportement, les attitudes et les pratiques sont des constituants importants du genre pris dans un système culturel précis. On retrouve également à cet endroit Olivier Dollinger, en simple spectateur des comportements, sans pour autant essayer d'en modifier les aspects, mais en cultivant l'art du déplacement.

⁵²⁴ Jean-Luc Chalumeau, « Un vaste programme », *Ninety* [Art des années 90], N°13, 1994, p. 68

⁵²⁵ Fabrice Hybert [cité par Jean-Luc Chalumeau], *ibidem*

D.2.3 Olivier Dollinger, un corps hypertrophié

Olivier Dollinger réalise différents types de vidéos performances qui lui permettent de mesurer des comportements précis dans des situations quelques fois décalées. Dans une démarche identique à celle des travaux de Pierrick Sorin et Fabrice Hybert, les performances sont filmées puis présentées aux spectateurs dans un second temps. L'artiste travaille principalement sur la représentation de soi et sur l'intimité. Pour ce faire, il réalise deux travaux importants dans les années 1990 : le projet *Andy*⁵²⁶ à partir de 1996 et en 1998, *The Tears Builders*⁵²⁷. Avec le projet *Andy*, Ollivier Dollinger réalise une performance en plusieurs temps requérant la participation du public. Andy est un mannequin de secourisme qui va permettre des expériences sur les comportements humains. Dans cette optique l'artiste explore également la question du sens des conduites et leur possible inscription dans le réel. En considérant le mannequin comme une simple surface de projection, il le place dans une salle vide d'un centre d'art et le met en contact avec des personnes qui peuvent faire de lui ce que bon leur semble alors qu'une caméra consigne l'ensemble de leurs faits et gestes :

Olivier Dollinger représente l'histoire d'un mannequin de secourisme, figurant un adolescent, qui commence dans les bras des uns et des autres, puis finit dépecé par le public dans une salle d'exposition. Avec Andy se révèlent quelques caractères de l'espèce humaine dont certains attendrissent quand d'autres terrifient.⁵²⁸

Le résultat expose effectivement une part comportementale stupéfiante où il est possible d'observer un couple se servir du mannequin comme intermédiaire érotique ou encore d'autres personnes le violenter sans raison apparente. Avec cette vidéo performance, Olivier Dollinger réalise un type d'étude comportementale mettant en scène le public et un objet de plastic inanimé. À travers l'étude des comportements, l'artiste vise les processus d'identification. Pour ce faire Olivier Dollinger procède par isolation et retrait de contextes qui permettent ces mêmes processus. Particulièrement visible avec *The Tears Builder*, il propose à un *body-builder* professionnel d'occuper seul l'espace de la galerie Chez Valentin à Paris et d'évoluer en se plongeant dans les conditions d'une montée sur le podium d'exposition.

⁵²⁶ Voir annexe XLV

⁵²⁷ Voir annexe XLV

⁵²⁸ Christine Macel, « Dolences dans l'œuvre d'O.D. », *Low commotion, Olivier Dollinger*, Éditeurs : Le créac (Ivry-sur-Seine), espace Paul Ricard (Paris), Galerie chez Valentin (Paris), Galerie Skopia (Suisse), 2005, p.8

Le résultat est encore une fois ici surprenant. Le corps du *body-builder* apparaît nu et hors de son élément, révélant toute une construction artificielle pourtant matériellement bien présente dans la galerie. Le choix d'un *body-builder* pour réaliser cette performance implique la réception et la compréhension d'un type de corps particulier fabriqué de différentes façons. En reproduisant une expression de la masculinité portée à son maximum de balancement des formes, un *body-builder* pratique des exercices physiques sur des machines afin de sculpter des zones spécifiques du corps ; il ingère également différentes molécules quelques fois dopantes, ou simplement sous forme de protéines, qui vont contribuer au développement important des muscles. Dans ce contexte le corps de l'athlète prend sens à l'intersection de différents champs : médical, sportif, ou encore de la masculinité. De cette façon, il exprime les pratiques performatives de ces différents domaines épistémologiques et s'identifie aux modèles composés à ces endroits. Les modèles ainsi compris font avant tout du corps une projection extérieure, mais pour reprendre les propos de Fabrice Hybert sur les médicaments dopants en tant que sculpture, il est également, dans le cas d'absorption de molécules, travaillé dans sa matérialité qui conditionne à son tour les formes et les pratiques extérieures.

Dans son ouvrage *Testo Junkie*, Beatriz Preciado, évoque l'action des hormones comme une conduite performative contenue dans les molécules assimilées par le corps. De cette façon la pilule contraceptive contiendrait en elle la performance de la féminité, notion que l'on a davantage l'habitude de rendre intelligible sous la somme de conduites, de formes, impliquant une sémiologie visible sur les extérieurs du corps. Beatriz Preciado en extrait une théorie de la subjectivation différente de celle proposée par Michel Foucault :

Nous sommes face à une nouvelle manière de comprendre le pouvoir et la subjectivation, distincte de celle proposée par Foucault dans sa description des dispositifs disciplinaires orthopédiques et architectoniques de la prison ou du panoptique. La première théorie hormonale est une média theory, une théorie de la communication dans laquelle le corps n'est plus simplement un moyen par lequel l'information est émise, diffusée et recueillie, mais l'effet matériel de ces échanges sémiotiques.⁵²⁹

⁵²⁹ Beatriz Preciado, *Testo Junkie, Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008, p. 144

Il faudrait alors comprendre le corps du *body-builder*, projeté en dehors de ses repères de reconnaissance, comme hautement technologique. En le plaçant au centre d'une galerie d'art déserte et en lui demandant de procéder à une préparation psychique et corporelle de compétition, ce corps apparaît particulièrement déconnecté, hors réseau. On a bien affaire à « un effet » hors des causes contextuelles qui l'ont constitué et on pourrait se dire qu'une galerie d'art ne produit pas ce type de corps. C'est alors par le décalage qu'apparaît le processus manquant de formation du corps exposé. Le culturiste se donne comme le modèle d'un corps trafiqué *sur-masculin* et en ce sens devient l'objet d'étude de la constitution du genre en tant que dispositif technique. La vidéo-performance d'Olivier Dollinger se concentre moins sur un processus symbolique que sur un mécanisme matériel de construction du genre. L'artiste ne donne pas du corps le fonctionnement d'une machine mais nous le fait bien plutôt voir comme un dispositif à géométrie variable ou le psychique rejoint le matériel dans un même processus. La fabrique des formes du corps masculin est d'ailleurs assez contextuelle aux années 1990. Si le corps des femmes a fait l'objet d'une exposition importante et de nombreuses théories de déconstruction, le corps masculin a toujours davantage profité d'un état de fait qui l'a protégé de cette même déconstruction. Si l'on se réfère aux actions de Vito Acconci dans les années 1970, on comprend que le corps est considéré dans son potentiel matériel et que par les actes répétitifs, l'artiste essaye de comprendre comment le matériau peut retrouver un potentiel neutre et libre des mécanismes quotidiens. Le travail d'Olivier Dollinger ne cherche pas à libérer le corps mais à comprendre son processus de réalisation. Dans cette même veine, les années 1990 connaissent une nouvelle forme de *body art* où les pratiques corporelles spécifiques deviennent l'élément central d'étude de la réalisation du corps :

Le body art des années quatre-vingt-dix prolonge l'attitude pluraliste des années soixante-dix. [...]. Contrairement à de nombreuses tendances des années quatre-vingt (qui existent d'ailleurs toujours), cet art n'est ni critique, ni didactique et ne fait pas de prosélytisme. Il est intuitif, [...] et se distingue de celui des années soixante-dix, lorsque les artistes considéraient le corps comme un matériau, et mettaient l'accent sur quelques actions répétitives. Aujourd'hui, ce qui est privilégié correspond aux mœurs actuelles : l'importance accordée au corps, tant pour sa beauté que pour son potentiel sexuel, à la santé et à la lutte contre la mort.⁵³⁰

Du reste, le choix du *body-builder*, de celui qui littéralement construit son corps, nous plonge dans cet univers de fabrication de la forme. Mais on constate qu'en dehors du

⁵³⁰ Jeanne Siegel, « Dévoiler le corps masculin », *Art press*, septembre 1993, N° 183, p. 29

processus et du contexte spécifique qui l'ont produit le corps perd de son sens. Il apparaît à la fois hyper-présent dans ses formes surdéveloppées mais vide de ce qui l'a déterminé. L'enveloppe du culturiste « hyper-réelle » n'est plus qu'un artifice culturel qui ne laisse nulle place à une quelconque vérité profonde. Le corps, et avec lui le sexe et le genre, semblent échapper à un cadre épistémologique oppositionnel nature/culture ou essentialiste/constructiviste et apparaissent technologiquement incarnés. Le vide paradoxal entraperçu par la présence du *body-builder* dans l'espace de la galerie fait naître l'idée d'une absence de modèle, de fondamental, ou de degrés zéro du corps qui pourraient être à retrouver comme cela pouvait être le cas avec le *body art* des années 1970. C'est d'ailleurs peut-être cette même absence que souhaite exprimer l'artiste dans le titre de la performance avec « les larmes » du *body-builder*.

Par ailleurs, la performance mise en scène par Olivier Dollinger expose une forte intimité psychique où le sujet lui-même ne possède pas de souveraineté sur le corps. Il est autant mis à nu que le corps dans toute son extrême relativité à un contexte précis qui lui a été retiré. En ce sens, sujet et corps apparaissent intimement liés sans qu'il ne leur soit attribué de position prédominante de l'un sur l'autre. Dans ces conditions, la question de l'agent du pouvoir de la technologie prend tout son sens. On peut considérer que la notion de pouvoir technologique sur le corps s'expose ici à la façon du concept de micro-pouvoir de Michel Foucault : pas simplement exercé de l'extérieur sur ce dernier mais le traversant et le produisant dans un contexte spécifique. Afin de poser les bases d'une conception technologique du sexe et du genre Beatriz Preciado, dans son ouvrage *Manifeste contra-sexuel*, revient sur la notion de technique selon Michel Foucault :

Pour Foucault, la technique est une sorte de micro-pouvoir artificiel et productif qui opère non pas de haut en bas mais qui circule à chaque niveau de la société (du niveau abstrait de l'État à celui de la corporalité). Pour cette raison, le sexe et la sexualité ne sont pas les effets des interdictions répressives qui entraveraient le plein développement de nos désirs les plus intimes mais le résultat d'un certain nombre de technologies productives (pas simplement répressives).⁵³¹

Ce sont bien les effets de ce micro-pouvoir qui génèrent les sujets du savoir et la corporalité pour les rendre intelligibles dans un contexte précis. Dans le cas du *body-builder*, il n'est pas forcément question de pratiques sexuelles même si son corps est largement érotisé. Il est pourtant question de pratiques liées qui fabriquent une

⁵³¹ Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000, p. 113

masculinité hypertrophiée et technologique. Elles sont illustrées par les consignes qui accompagnent la performance lorsqu'Olivier Dollinger demande au culturiste de se mettre en condition de compétition. Il apparaît alors que le corps dans l'espace de la galerie ne possède plus que les effets matériels de la construction du genre. Dans cette perspective, l'artiste nous procure l'idée d'un corps qui ne peut avoir de sens et de réalité que dans un contexte précis, affirmant par là une absence totale de modèle préalable des formes biologiques.

Corps et psychisme sont intimement liés dans la performance d'Olivier Dollinger et prennent leur sens dans la matérialité du corps hypertrophié du *body-builder*. La pratique du culturiste étant une forme particulière de construction corporelle de masculinité, impliquant une technique spécifique à la croisée de plusieurs domaines de compétence (sportif, médical), le genre et avec lui le sexe, prennent ici forme dans un matérialisme qui ne répond plus à un modèle de domination marxiste. En reprenant l'interprétation de la lecture de Michel Foucault, Beatriz Preciado exprime le changement inspiré par ce dernier sur les rapports de pouvoir :

- *Du même coup, Foucault va également se défaire du schéma marxiste de domination/révolution selon lequel le pouvoir émane des structures économiques. Perspective dans laquelle le pouvoir est toujours dialectique et expose des groupes antagonistes (bourgeoisie/prolétariat dans l'interprétation classique, hommes (le patriarcat)/femme dans la version féministe du marxisme).*⁵³²

On comprend alors que les structures de micro-pouvoir sont productives de modèles et non simplement répressives. En cela, corps et sujet ne sont pas simplement opprimés mais parties prenantes d'une construction spécifique. On a ici le mécanisme de production du genre exposé dans *The tears Builder* où le culturiste n'est pas victime d'une construction qui le dépasse mais impliqué dans un schéma qui produit sa propre intimité. Intimité que l'on retrouve vide de sens une fois le contexte retiré et le *body-builder* replacé dans un espace artistique vierge ne se prêtant pas à la production de ce type de corps.

Pourtant le constat présent de la performance reste ambigu dans les intentions mêmes de l'artiste. Si Beatriz Preciado parlait de théorie médiatique au sujet des molécules qui viennent modifier les contours et les effets matériels du corps, Olivier Dollinger par les

⁵³² *Ibidem*, p. 112

images produites de la vidéo performance tente de travailler sur la représentation médiatique du soi et de l'intimité. Pour Beatriz Preciado la théorie médiatique peut se comprendre par la capacité des molécules dans l'ingestion à contenir en elles tout le concept de la performance du genre. Cette position lui permet de ramener une théorie de subjectivation attachée aux formes à un niveau moléculaire travaillant la matière et se reflétant sur l'extérieur. L'image produite du *body-builder* par Olivier Dollinger retrace l'esquisse de l'image du soi du personnage émanant directement d'une matière hypertrophiée et volumineuse. Ne restant plus que le corps en dehors du concept qui l'a produit, l'artiste semble poser la question de ce qui reste de l'être en dehors du paraître. L'argument de la performance apparaît alors comme une tentative d'isolation des scories médiatiques afin de comprendre ce qui pourrait encore constituer un trait commun de l'humanité capable de faire rejaillir le sens. C'est ainsi que Rozenn Canévet, historienne et critique d'art, fait référence à Bachelard sur la solitude de l'être et sa potentielle puissance afin de resituer la solitude des personnages des performances de l'artiste et notamment celle du culturiste dans *The tears builder* :

- [À propos d'Oliver Dollinger] À l'instar de l'utilisation qu'il fait du médium caméra, il impose une logique autre, étrangère à l'habitude. Il use de l'épreuve du temps. – étendu dans *Tears Builder*, anachronique dans *Over-drive*, suspendu dans *Reverb* – et du cloisonnement spatial pour le faire Être au-delà du paraître. C'est donc très logiquement à la poétique de Bachelard et à son intuition de l'instant que nous ferons appel pour conclure ces quelques observations. À propos de l'habitude et du temps discontinu il observait : 'C'est là qu'on peut mesurer la vraie puissance de l'être. Cette puissance, comme nous le verrons, c'est le retour à la liberté du possible, à ces résonances multiples nées de la solitude de l'être.'⁵³³

La question restant en suspens, dans le temps étendu de la performance, pourrait bien être effectivement celle de la puissance de l'être, et à travers elle, celle de la puissance du genre. Si l'on comprend, avec la construction complexe du corps du *body-builder* retiré de son contexte, que le genre ne peut devenir intelligible et ne prendre un sens que dans une production technologique particulière engendrée par un système complexe pouvant être défini par le micro-pouvoir mis en concept par Michel Foucault, il reste le corps vide du *body-builder* et son être « romantisé » par ses larmes, présentes dans le titre même de la performance qui pose également un cadre. L'artiste est ici au cœur de sa recherche sur les comportements humains et son intention d'isolation de ce qui n'existe peut-être pas. On comprend à cet endroit l'un des aspects résiduels du rôle de l'art toujours présent dans les années 1990, à savoir son potentiel libérateur qui peut le

⁵³³ Rozenn Canévet, « Olivier Dollinger, In side/ex-side », *Turbulences vidéo*, juillet 2004, N°44, p. 28

rattacher à l'art corporel des années 1970. La problématique du sens et de la réalité conditionne alors la démarche de nombreux artistes des années 1990. Si l'on y discerne une forme récurrente de pouvoir nostalgique à retrouver ce qui peut se cacher au fond de l'être, le *body-builder* d'Olivier Dollinger nous informe pourtant sur les aspects technologiques du genre et sur leurs capacités à être produits au centre d'une structure complexe à l'intérieur de laquelle l'individu prend lui-même part. L'intimité exposée du culturiste ainsi que son identité constitue cette structure autant qu'ils en sont constitués en retour. De cette façon les images en mouvement de l'athlète forme un constat paradoxal « d'hyper-présence » et de vide une fois le corps déplacé dans l'environnement décalé de la galerie d'art.

La problématique du sens et de ce qui fait ou non réalité dans un système précis entraîne celle de la responsabilité des artistes sur la création. Très peu sont ceux qui acceptent la possibilité de modèles fractionnés n'offrant qu'une intelligibilité non globalisante sans laisser au moins planer le doute dans leur création sur une sorte de nostalgie de la perte généralisée d'un sens lié à l'humanité et à l'universel. La question du genre attachée aux problématiques sur le sexe et la sexualité reste au centre de ce sentiment de perte par son aspect fondamental et profondément ébranlante de cette même question « humaine ».

Pierrick Sorin s'attache aux différents événements qui peuvent constituer le sens de la réalité quotidienne. Pour cela il utilise le médium de la vidéo et son propre quotidien afin de comprendre comment se fabriquent les images du banal et du domestique. Le type de corps qu'il propose s'apparente au corps populaire sans retouche ni intention de mise en scène particulière. Lorsqu'il réalise son *auto-filmage C'est mignon tout ça* en 1993, il s'attache à décrire un type de sexualité recentrée sur elle dans un dispositif

illustrant la fermeture vers l'extérieur. Si la performance vidéo permet de donner à voir du corps une image en apparence non scénarisée et finalement débarrassée d'un maquillage esthétique, il reste cependant difficile de ne pas y saisir un discours culpabilisant sur la consommation facile et l'individualisme. La sexualité mise en scène dans la performance semble accorder une place importante à l'auto-érotisme sans pour autant y dessiner de perspectives ouvertes pour un genre en construction. On y discerne davantage un individu perdu dans la séparation des sexes, en échec d'altérité et manquant d'ouvertures culturelles pouvant jalonner un parcours de vie. La motivation à exposer le corps et des pratiques populaires aurait pu être l'occasion de comprendre les capacités productives des subcultures sur le genre, et notamment en termes de sexualités marginales. Le genre exposé par l'artiste peine à trouver une intelligibilité en capacité de le sortir de l'échec comme thème principal de l'œuvre de l'artiste.

Pierrick Sorin illustre pourtant l'un des thèmes les plus importants des années 1990 sur le sens et ses possibilités à prendre forme dans le réel au travers du corps et de ses pratiques. Pour ce faire, il utilise le médium de la vidéo comme l'un des espaces envahissant l'espace privé et permettant à chaque personne de fabriquer ses propres images. Mais la position, ou l'absence de position, qu'il envisage face à l'injonction exprimée dans la vidéo performance par la conditionnelle réussite du jeune homme lisse et performant ne permet que peu d'ouverture en terme de sexualité et de genre. Il permet tout de même au corps banal et domestique de se faire une place dans l'image vidéo tout en manquant peut-être ce que Beatriz Preciado exprimait dans son analyse foucauldienne sur le caractère, non pas simplement répressif mais également productif de marges, des microstructures de pouvoir.

Du coup, la position de Fabrice Hybert, en terme de responsabilité et de reconstruction du réel, apparaît nettement différente. Loin de délaisser la technologie et les structures médiatiques qui diffusent le corps, l'artiste tente de les réutiliser afin de diffuser et de fabriquer d'autres types de corps et de comportements. L'hyper-réalité envisagée par Fabrice Hybert lui permet de considérer de façon positive le caractère productif de l'espace médiatique et de la technologie qui lui est associé. L'artiste reconnaît la télévision comme un tabou important du milieu artistique capable de former des lignes de séparation durables continuant à structurer le monde de l'art. Ces lignes de séparation ont pu donner à la création artistique l'illusion de se situer en dehors de l'espace

commercial ou en dehors de la sous-culture engendrée, par exemple, par la télévision. En fabriquant son propre espace télévisuel et en s'alliant avec Éliane Pine Carrington l'artiste prend toutes les responsabilités des valeurs négatives attribuées à l'art. Dans ce cadre, il place la production de pratiques marginales entre le corps et l'objet. Les POFs, (Prototypes d'Objets en Fonctionnement) par leurs aspects familiers et étranges participent de la répétition et de la variation dans leur utilisation. La question du genre et de la sexualité ne peut ici se défaire du travail en partenariat avec Éliane Pine Carrington qui apporte à l'ensemble un personnage que l'on pourrait qualifier de dysphorique par rapport aux genres. C'est au travers de l'utilisation « corporelle » des objets que l'on perçoit la notion d'érotisme matérialiste nourrie par l'artiste. Éliane Pine Carrington permet aux POFs de contaminer son corps et contamine les objets en retour qui possèdent déjà, dans le cadre de la balançoire, un fort potentiel sexuel ajouté avec les deux phallus greffés sur le plateau. La fabrication de l'objet ne permet plus une réification du corps mais bien plutôt redynamise la relation bivalente du corps aux objets.

Fabrice Hybert se place au centre des structures où circule le pouvoir tel que défini par Michel Foucault et tente d'en faire fonctionner les fonctions productives. Son utilisation de la télévision, la création de son entreprise à « responsabilité illimitée » lui permettant de diffuser ses productions, l'amènent à manipuler et à considérer le corps et le genre dans leurs aspects technologiques. C'est en se positionnant au centre des structures de diffusion et de production du corps et en y introduisant de légers hiatus, tels que le corps et l'histoire d'Éliane Pine Carrington en relation avec l'étrangeté des POFs, que Fabrice Hybert met en exergue tout ce que ces structures peuvent produire de pratiques marginales et minoritaires. En ce sens, il assume pleinement la responsabilité de nouvelles formes d'intelligibilité du corps et du genre.

Pour finir, Olivier Dollinger pose précisément au centre de *The tears builder* les conditions de la fabrication du genre, du corps et de la subjectivation du *body-builder*. En s'attaquant à un domaine de conception et de modification du corps aussi complet, à la croisée de différents domaines de compétence tels que la médecine, le sport, ou bien encore la performance de la masculinité, Olivier Dollinger ouvre un champ de réflexion sur le contexte social et institutionnel qui entre dans la fabrique du genre. En demandant au *body-builder* d'évoluer dans l'espace vide de la galerie Chez Valentin tout en

adoptant la posture de l'athlète qui va entrer sur le podium d'exposition, l'artiste met en évidence le contexte par son retrait. L'agencement matériel du culturiste amène la critique de la performance vers une théorie de la matérialité ou la représentation de la matière et de ses formes devient la conséquence d'une cause manquante mais bien présente par ce même manque. L'artiste travaillant sur la représentation du soi et de l'intimité, nous laisse décrypter un corps où sujet et matière semblent directement liés sans séparation ni domination de l'un sur l'autre. Dans ces conditions, la construction du genre et avec lui du sexe du culturiste apparaissent sans modèle naturel mais produits et agents de différents champs de pratiques et de savoirs. Le corps se présente avant tout comme une production technologique sans être uniquement la simple résultante d'un système oppressif.

Reste cependant l'absence et le vide créé par la partition vidéo qui semble attendre du corps du *body-builder* une force interne qui n'advient et qui peut laisser planer un doute sur l'enjeu de la performance quand à la médiatisation du corps par l'image, importante pour le type de pratique étudiée. L'essence du corps prise en dehors de toute structure pouvant constituer le cœur de l'homme ne laisse ici, pour reprendre le titre de la performance, que *les larmes du body-builder*.

D.3 Des identités, des minorités, enfin...

Peu d'artistes performeurs en France, jusque dans les années 1990, se sont véritablement préoccupés de pratiques sexuelles. Elles sont toujours évoquées, jamais véritablement montrées et surtout jamais catégorisées par type. Il est généralement plus fréquent de concevoir la sexualité comme une énergie première, sans y discerner de pratiques productives et spécifiques, fonction de différentes identités.

Si les pratiques sexuelles font leur entrée par la fenêtre pornographique dans les années 1970 avec, par exemple, le film emblématique *Gorge profonde* (*Deep throat*) en 1972 qui a largement dépassé les circuits de production pornographique et fait scandale sur les pratiques sexuelles alors représentées, l'art performance est resté relativement sobre sur le sujet, tout au moins en France. Outre la question posée par l'exposition de 1995 au Centre Georges Pompidou sur la place du sexe dans l'art (*Fémininmasculin, le sexe dans l'art*) il faudrait probablement se poser celle de la place de la pornographie dans la création artistique.

Beatriz Preciado expose une performance de Ron Athey au Forum des images à Paris en 1999 intitulée *L'Anus solaire* en référence au roman de Georges Bataille. Cet artiste américain né en 1961 débute la création à partir des années 1980. Beatriz Preciado en donne une description en rapport avec le *body art* :

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 [...]. Une main gantée et propre dessine et grave soigneusement un soleil noir autour de son cul. [...] Il est nu. Une génie-torture très précise qui consiste à injecter un liquide non-toxique a déformé son pénis et ses testicules. [...]. Son sexe est contra-sexuel. [...]. Deux godes ont été fixés sur ses talons comme deux éperons.⁵³⁴

Cette performance est effectivement éloignée de la sexualité dans le sens où elle ne porte pas sur le sexe les valeurs symboliques classiques (rapport pénis/phallus ou encore entre le liquide injecté et le sperme) et de surcroît, déborde largement le corps de ses simples parties génitales. Cependant, la pratique est élaborée, et permet à Beatriz Preciado d'en faire une illustration pratique d'un concept contra-sexuel. On pourrait alors parler de pratiques corporelles permettant d'aller au-delà de la division sexuelle et

⁵³⁴ Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, op. cit., pp. 44-45

amenant le corps vers d'autres limites. Mais il faudrait surtout y voir une création artistique imprégnée d'une histoire, celle de l'artiste et plus largement d'une minorité sexuelle.

En termes d'histoire incorporée de l'artiste dans son œuvre, l'artiste américaine Annie Sprinkle tient une grande place dès les années 1980. Réalisant le pont entre une carrière dans la pornographie et la création artistique, elle devient aux États-Unis une référence dans ce que l'on nomme le *porn-art*. Toute la question de la spécificité de l'art est ici posée (même si il est notable que la porosité du champ artistique à d'autres domaines fort éloignés n'a jamais préoccupé les artistes concernés mais bien plutôt toute une sphère périphérique de critiques artistiques) comme le rappelle Dominique Baqué, dans son ouvrage *Mauvais genre(s)*, où elle revient sur la l'attachement de Paul Ardenne⁵³⁵ à tenter de délimiter *la spécificité de l'art d'Annie Sprinkle*⁵³⁶. L'exemple le plus proche en France du parcours d'Annie Sprinkel est sûrement celui d'Alberto Sorbelli mêlant création artistique, travestissement et prostitution :

Posant la question de la limite – entre le réel et le symbolique, entre le regardable et l'irregardable, entre l'érotisme et la pornographie – quelques artistes se sont aventurés dans ces zones à haute tension, à haut risque, où la sexuation du corps vient à s'offrir hors du cadre de l'œuvre, et se propose ouvertement comme marchandise. Annie Sprinkle et Alberto Sorbelli brouillent ainsi les frontières entre l'art et la marchandise, et livrent délibérément leurs corps en pâture : aux désirs certes mais aussi, dans le cas d'Alberto Sorbelli, aux insultes, aux coups et à la répression policière. C'est que l'identification éminemment provocatrice du corps de l'artiste à une marchandise monnayable et échangeable stricto sensu ne va pas sans soulever de sérieuses – et parfois aporétiques – questions esthétique et éthiques.⁵³⁷

Alberto Sorbelli est né en 1964, italien d'origine, il vit et travaille maintenant à Paris où il a pu mettre en scène bon nombre de ses performances. En 1994, il investit sauvagement le Musée du Louvre habillée en prostituée travestie afin de réaliser *Première Tentative de rapport avec un chef d'œuvre*⁵³⁸. Dans cette expérience provocante, l'artiste fait entrer au sein de l'institution muséale un type de spectateur/acteur normalement exclu de fait de ces lieux. L'intention de départ n'est pas forcément de signifier l'argent circulant et le marché artistique mais constitue bien plutôt une tentative d'exposition d'une expérience identitaire. Même si bon nombre de

⁵³⁵ Paul Ardenne, *L'Image-corps*, Paris, Éditions du Regard, 2001, 507 pages

⁵³⁶ Dominique Baqué, *Mauvais genre(s)*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 93

⁵³⁷ *Ibidem*, pp. 92-93

⁵³⁸ Voir annexe XLVI

critiques ont vu à travers la création d'Alberto Sorbelli une sorte de mise en évidence du lien entre art et argent par celui de la prostitution, il tente véritablement de ramener la prostitution et le travestissement vers les arts afin de tisser un réseau pulsionnel qui, avec son corps mis en scène, constitue l'œuvre ainsi mise en avant. La prostituée et le travesti servent ici à maintenir des pratiques minoritaires afin de comprendre et d'illustrer ce qui est permis et ce qui ne l'est pas dans le monde de l'art, tout en imaginant des stratégies de résistances à l'expression de ces mêmes pratiques :

En tout cas, les opérations commando, opérations bien pacifiques, ont ceci d'instructif qu'elles indiquent les limites de ce qui est permis, jusqu'où on peut aller trop loin. Il est toujours du plus grand intérêt de titiller la loi, de la mettre à l'épreuve, de l'amener à se manifester. Là où l'interdit joue, on sait que l'on vient de poser le doigt sur la partie la plus sensible, la plus réactive d'un tissu malade.⁵³⁹

Le travail d'Alberto Sorbelli tient son intérêt en termes de capacité de stratégies de résistance et d'expressions minoritaires liées également à des pratiques sexuelles, ici fortement suggérées, plus que d'un parallèle entre l'art et la prostitution.

Autre artiste toujours présent dans les années 1990 sur le terrain de la performance et de l'art sociologique, Michel Journiac réitère en 1993 la performance *Action de corps exclu*⁵⁴⁰ réalisée dans les années 1980. Cette fois-ci en pleine actualité sur le sang contaminé, cette action regroupe à la fois la problématique du sang qui a accompagné l'artiste durant toute sa carrière depuis le début de l'art corporel, et celle du sida et de l'homosexualité à travers la présence du triangle rose marqué au fer rouge sur son avant-bras. Le traitement du corps réside toujours au centre des préoccupations de Michel Journiac faisant d'*Action de corps exclu*, une performance alliant identité minoritaire, et capacité de résistance corporelle à l'exclusion politique et sociale que représente encore le sida dans la première moitié des années 1990. Même si la position de l'artiste reste toujours ambiguë à l'égard de la définition identitaire pouvant servir entièrement celle du corps, la reprise de cette performance se situe dans un contexte propre à ce type d'expérience rendant celle de Michel Journiac significative au regard de sa longue présence sur la scène de l'art action en France. La critique sur l'avenir du corps par Vincent Labaume, ayant suivi Michel Journiac de longue date, semble alors explicite à propos de la permanence du corps :

⁵³⁹ Jacques Henric, « Alberto Sorbelli, vous avez dit prostitution ? », *Art Press*, novembre 1995, N°207, p.

29

⁵⁴⁰ Voir annexe XXXVI

Permanence de la question du corps, permanence de la cruauté. [...] Du corps en présence où la représentation est piégée, déjouée par son code, à la constitution d'une réorganisation corporelle par espacement des présences ; (des Icônes de Journiac aux images mentales de John Coplans) une nouvelle disponibilité au « sacré » ouvre le corps comme un don ; [...] de l'invention de cadres expérimentaux instituant le corps comme sens de la présence à la mise à jour de sensation du corps dans une simultanéité de présence et de représentation [...] : le corps comme « non-site » est rendu disponible à des situations « autres », étrangères et minoritaires ; sans cesse le corps s'échappe, passe au-dehors ou au-devant de lui-même dans sa « publicité » (son devenir public) révélée.⁵⁴¹

On a peut-être ici toute l'ambiguïté subsistant au centre de la création de Michel Journiac et que l'on retrouve dans la reprise de *l'Action de corps exclu*. L'artiste pose également le corps entre présence et représentation en réalisant des constats sociologiques (d'exclusion par exemple ici avec le triangle rose) tout en laissant présumer une forme de permanence du corps au-delà de cette exclusion. Nous verrons comment cette position devient difficilement tenable au regard des nouvelles disciplines liées au corps et aux identités minoritaires dans la décennie 1990 que Michel Journiac n'aura pas véritablement pu voir se développer en France puisqu'il est mort en 1995.

Troisième exemple et troisième artiste concluant cette partie, Olivier Blanckart est né à Bruxelles en 1959 ; il entre ainsi dans la même génération d'artistes que ceux évoqués dans cette troisième partie tels que Pierrick Sorin, Olivier Dollinger ou encore Fabrice Hybert. Il cultive une position anti-art qui permet à ses performances de relier différents niveaux de préoccupations transversales :

Pendant près d'une décennie, Olivier Blanckart a confectionné des objets, réalisé des performances, que les experts du monde de l'art (inspecteurs à la création, conservateurs de musée, galeristes) considéraient au mieux avec suspicion, au pire avec effarement. Ce n'était là qu'un juste retour des choses. Ses « actions » jouaient de tous les registres de la confusion. Blanckart a fait des apparitions en SDF, à l'entrée des vernissages d'expositions.⁵⁴²

Il utilise volontiers des matériaux de diverses provenances, tenant à peu près tous de la récupération, comme s'il voulait enlever à l'art ses lettres de noblesse et se rapprocher d'une posture dadaïste. En ouvrant ainsi une direction anti-esthétique, impropre à transformer ses actions en beaux objets, il autorise un nouveau lien possible entre art et

⁵⁴¹ Vincent Labaume, « L'avenir d'une promotion : le corps », *Art press*, décembre 1992, N° 175, pp. 32-33

⁵⁴² Didier Ottinger, « Le dernier des Dadaïstes », *Olivier Blanckart* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu Seyne-sur-Marne du 6 au 27 novembre 2003], Éditions art contemporain, 2003, p. 3

politique, entre ce qui peut exister de la création est être également inscrit dans le quotidien et caractériser des modes de vie.

Il y a chez Olivier Blanckart une volonté de désintellectualiser la création en la rendant plus proche des pulsions corporelles parfois violentes. C'est ainsi que l'on retrouve le thème de la boxe dans ses créations avec *L'Amateur, autoportrait aux gants de boxe* (1994) ou encore l'installation d'un ring en 2002 pour l'exposition au Musée de l'objet de Blois. La direction artistique empruntée par l'artiste se pose sur l'exploitation du mouvement qui aboutit à une forme sans passer par un répertoire établi. Pour ce faire, Olivier Blanckart utilise dans ses performances des scènes de film, ou encore, rejoue des scènes de l'actualité quotidienne en se posant sur une situation politique concrète telle que la condition de SDF ou des immigrés sans papier. Nous essaierons de comprendre comment cette posture permet de redynamiser le lien réinvesti entre création artistique et une sorte de repolitisation sur les phénomènes identitaires dans les années 1990.

Alberto Sorbelli, Michel Journiac, et Olivier Blanckart, dessinent chacun dans la décennie qui ferme le siècle une sorte de réconciliation entre politiques identitaires naissantes et art dans un contexte français bien particulier : Michel Journiac en gardant une histoire continue depuis l'art sociologique des années 1970, Alberto Sorbelli et Olivier Blanckart, pour leur part, plutôt comme le produit artistique d'une nouvelle génération délestée de l'héritage soixante-huitard.

D.3.1 Alberto Sorbelli, l'artiste prostitué

Alberto Sorbelli est né à Rome en 1964. Il opère à partir des années 1990 une confusion stratégique entre pratiques artistiques et acte de prostitution. En superposant deux secteurs d'activité habituellement séparés, l'artiste repose à plat les hiérarchies qui organisent normalement les relations entre des mondes différents. Il invente dans cet univers trois sortes de personnages qui peuvent venir éclairer sa démarche : la pute, la secrétaire et l'agressé⁵⁴³. Plus exactement, pour respecter la chronologie logique, il a commencé à créer le personnage du secrétaire, celui de la pute, pour ensuite arriver à celui de l'agressé. L'idée d'incarner le rôle de son propre secrétaire surgit d'un besoin de sortir de son personnage d'artiste, de pouvoir l'observer à distance, afin de prendre en considération les contingences qui régissent la production d'un artiste. Alberto Sorbelli met en avant la notion de travail comme le catalyseur principal l'ayant amené à réfléchir sur le statut de l'artiste. Si ce dernier travaille, il produit au plus une œuvre matérielle, au moins les traces d'une performance permettant de s'inscrire dans un circuit commercial et y trouver une valorisation économique. En devenant le secrétaire de l'artiste Alberto Sorbelli, il se donne à lui-même la possibilité d'entrer dans une valorisation du travail accompli de secrétaire sans pour autant obliger l'artiste à valoriser son comportement en termes de travail. Dans cette organisation, le temps reste la valeur la plus importante et amène naturellement Alberto Sorbelli à incarner le personnage de la prostituée afin d'endosser l'activité professionnelle qui, selon lui, représente par excellence la vente de temps :

Les gens avaient tout simplement besoin que je leur parle un certain temps. C'était donc du temps que j'avais à vendre. Le calcul était vite fait : qui est payé au temps ? L'avocat, l'analyste... mais par excellence la pute, dans la mesure où son travail est davantage lié au temps qu'à un savoir. Elle n'a qu'à écouter son client et adhérer à ses besoins. Elle possède ainsi une capacité d'adaptation, elle peut être tout ce que le client désire. Passer du secrétaire à la pute consistait en fait à clarifier et optimiser ma démarche.⁵⁴⁴

Dans cette optique Alberto Sorbelli valorise une forme de travail tout en laissant à l'artiste la possibilité de ne former qu'un maillon relationnel équivalent aux autres, présents lors des performances : le public venu la plupart du temps pour autre chose, les

⁵⁴³ Voir annexe XLVI

⁵⁴⁴ Alberto Sorbelli [entretien avec Yves Chapuis et François Piron], « Alberto Sorbelli, les commodités de la conversation », *Mouvement*, N°7, novembre 1999, p. 36

forces de l'ordre qui évacuent la prostituée des espaces d'exposition où elle n'est pas la bienvenue, etc. Alberto Sorbelli retire ainsi à l'artiste l'intentionnalité de montrer une œuvre précise à un public précis et gomme les relations hiérarchiques qui peuvent rester présentes même dans le cadre d'un art participatif où les réactions et actions du public viennent participer à la création tout en conservant à l'artiste le privilège de l'initiation du projet et un certain cadrage résiduel. Dans ce contexte spectateur comme artiste sont actants à part égale et se partagent la même responsabilité sur le devenir de la situation artistique ainsi créée.

Selon Alberto Sorbelli, la part de l'artistique est prise en charge par la prostituée. Elle ouvre le champ du plaisir qui serait la fonction même de l'art. Il s'agit sûrement ici du facteur déclenchant de la performance reliant contexte artistique et simple scène sociale :

La moindre apparition de Sorbelli a quelque chose d'électrique, un mélange de splendide et de glauque qui excite les tensions. La prostitution pratiquée par Alberto Sorbelli a tout d'une catharsis, elle purge les passions, révèle les névroses, les envies et les haines, soulève dans l'esprit et le corps de chacun une gamme élargie de frissons psycho-sexuels.⁵⁴⁵

Ce qui pourrait apparaître comme un simple stratagème de dépouillement du statut de l'artiste et de son aura, dans le but d'en faire une entité sociale équivalente à tout autre acteur social, possède cependant une valeur ajoutée importante visant un comportement identitaire proche de pratiques homosexuelles, sadomasochistes ou encore exhibitionnistes. Ces comportements révèlent une partie de l'histoire d'Alberto Sorbelli lui-même, de ses préférences et laissent entendre le plaisir directement pris en charge par l'artiste lors de l'incarnation du personnage. Cet aspect devient d'autant plus évident lorsque le personnage migre de la prostituée à l'agressé. On retrouve un aspect supplémentaire de la vie de l'artiste qu'il confirme par ailleurs en soulignant son travail comme une sorte de psychanalyse :

De nombreux écrivains et artistes présentent leur travail comme une auto-psychanalyse. Je n'ai jamais fait de psychanalyse, mais j'ai l'impression qu'en insistant sur ces trois aspects de ma nature, je fais d'une certaine manière un travail de psychanalyse.⁵⁴⁶

Par ailleurs il évoque également le choix des personnages comme faisant partie de lui et de son histoire depuis l'enfance dont il a conservé des dessins et qu'il interprète comme

⁵⁴⁵ Jean-Max Colard, « L'art pute », *Les Inrockuptibles*, juillet 1998, p.15

⁵⁴⁶ Alberto Sorbelli [entretien avec Yves Chapuis et François Piron], *op. cit.*

les esquisses de ses futurs personnages. Il y a alors dans la création d'Alberto Sorbelli une sorte de paradoxe sur la distance prise avec le personnage de l'artiste. Le secrétaire, la pute et l'agressé sont à la fois parties prenantes de fonctions sociales fortes qui peuvent le représenter en tant qu'individu, catalyseurs de la création artistique, mais sans pour autant donner d'aura individuelle à l'artiste. Il semble pourtant que ce soit au centre de ce paradoxe qu'Alberto Sorbelli résolve l'équation compliquée de suppression de l'égo artistique tout en exprimant des paramètres identitaires forts, de l'ordre de sa sexualité.

En fait Alberto Sorbelli crée des déroulés dramatiques où l'artiste perd son statut au profit d'une simple création artistique qui ne connaît pas de metteur en scène précis. Il n'est plus que le catalyseur de situations où il agit à part égale avec les autres protagonistes involontaires. De cette façon, il ne porte plus de parole sur d'autres corps et encore moins sur le sien. Il vit la situation au même titre qu'un actant anonyme n'ayant pas consciemment participé à la création d'une œuvre.

Les personnages qu'il incarne dans un système précis qu'il nomme SPA (Secrétaire-Pute-Agressé) forment une boucle relationnelle qui lui permet de mettre en oeuvre des rapports en remplacement d'une création matérielle finie. Ces rapports d'individu à individu dévoilent une organisation hiérarchique relationnelle et transactionnelle liée au désir. Pour ce faire Alberto Sorbelli joue sur les genres, la fonction sociale liée à l'emploi et sur des pratiques sexuelles. Au final, on a ici ce qui peut constituer une identité précise liée à l'origine sociale, au sexe et aux pratiques qui y sont rattachées. L'artiste pose le genre dans un système de contraintes précises qui trouve leurs points d'attache dans un système de relations sociales et économiques. Il tente d'ailleurs de déconstruire la circulation des rapports inégaux du désir en faisant porter une responsabilité égale entre le donneur ou le receveur. Pour cela il peaufine le personnage de l'agressé en organisant quelques fois, lorsque c'est nécessaire, sa propre agression :

Même si ce n'est pas évident de donner, il est encore plus difficile de recevoir car tu n'as pas le choix du don. Dans « agressé », par exemple, ce qu'on donne, c'est la violence. L'agresseur doit rechercher en lui-même une violence latente, non provoquée, et me la donner comme par générosité (je n'y prends pas de plaisir, ce n'est pas du

masochisme. Mais si je n'étais pas là pour recevoir cette violence, cela deviendrait quelque chose de très dangereux.⁵⁴⁷

Alberto Sorbelli définit le masochisme comme le plaisir dans la souffrance. Peut-être effectivement faudrait-il trouver un autre terme dans le travail qu'il déroule. Le rôle qu'il endosse n'est pas *a priori* passif et ramène plutôt vers des différences de potentiel de circulation de la violence où celui qui reçoit n'est pas de toute évidence, et de façon simplifiée, celui qui subit. Si l'on veut analyser les performances d'Alberto Sorbelli en terme de genre, il est important de constater la posture volontariste qu'il assume en endossant des rôles de subalternes tant dans un emploi tel que celui de secrétaire, qu'en terme de « vulnérabilité » avec l'agressé, et de position sociale « dévalorisante » avec celui de la prostituée. En fait, ces trois fonctions semblent traditionnellement réservées aux femmes et viennent confirmer un système économique et sexuel hiérarchisé.

De fait, en incarnant le rôle de la prostituée, Alberto Sorbelli se place dans une économie particulière. Il insiste dès le début sur l'importance de ne pas faire entrer l'artiste dans une forme de travail rémunéré qui impose une production précise répondant aux exigences d'une économie de biens. En endossant des rôles annexes, il acquiert son indépendance économique et se libère d'un système coercitif triple : économique, politique et social. En effet, l'artiste ne trouve plus sa compréhension dans celle de la figure héroïque et romantique. Son égo d'artiste est tout à fait remplacé par la production artistique exposant des rapports sociaux précis. Du coup le seul statut endossé par Alberto Sorbelli lors de ses apparitions est celui de la prostituée confrontée aux autres instances sociales. La charge libidinale suscitée par la simple présence de la prostituée et ainsi déplacée du privé vers le public comme dans le cas d'un acte de prostitution « classique ». Il endosse alors le statut de la femme publique en dehors des contraintes du mariage et de la famille qui enferme et réduit la sexualité dans l'espace privé.

Après avoir analysé les discours de différents sexologues et socialistes de la société des années 1930, Wilhelm Reich, dans son ouvrage, *La révolution sexuelle*, déconstruit au fur et à mesure les contradictions internes qui articulent ces prises de positions sur la sexualité. Il explique ainsi que chacun de ces discours aussi volontaires soient-ils sont

⁵⁴⁷ Alberto Sorbelli [entretien réalisé par Laurence Louppe], « Alberto Sorbelli, au risque de l'esthétique », *Art press*, juillet et août 2003, p. 27

chaque fois engoncés dans une morale sociale précise qui se referme sur le mariage en buttant sur l'hygiène publique et la lutte contre la prostitution. Par exemple, en citant l'avis du sexologue socialiste August Forel, il met en relief le fait que la volonté d'exprimer l'égalité des besoins sexuels entre l'homme et la femme ne trouve ensuite de formalisation sociale chez l'auteur qu'en rappelant l'utilité du mariage monogamique basé sur l'amour et la fidélité tout en privilégiant le bonheur paternel⁵⁴⁸. Le début du discours d'August Forel devrait pourtant annuler la proposition du mariage comme outil puisque ce dernier se fonde sur l'inégalité des sexes :

Mais alors le mariage disparaît de lui-même puisque ce dernier postulat lui retire son fondement, à savoir l'oppression sexuelle et économique de la femme.⁵⁴⁹

En fait Wilhelm Reich explique de cette façon que la sexualité est prise dans un système politique, économique et social précis qui conditionne la formation du mariage garant d'une inégalité des sexes. Ainsi, tout discours pris d'une façon ou d'une autre dans ce maillage ne peut exprimer qu'un propos tronqué. Aucun discours ne peut être apolitique et encore moins le discours scientifique.

Pour revenir à Alberto Sorbelli, que penser de la position de l'artiste dans ces conditions ? Puisque si ce dernier choisit délibérément la prostitution comme une émancipation du genre féminin des structures sociales restreignant la sexualité, il décide également de se débarrasser de son statut d'artiste pour ne garder que la création et sa position de prostituée. Il laisse ainsi béant les modalités qui ont permis la mise en place de ses interventions donnant matière à interroger le lien entre art et politique.

Dans un cadre spécifique liant art et féminisme, Géraldine Gourbe met en perspective différents rapprochements des deux sphères qui ont amené à considérer différentes postures théoriques et pratiques. Plusieurs ensembles permettent de distinguer soit une confusion soit une distinction des deux termes. La position des artistes en France après le mouvement des femmes des années 1970 a amené une vision de la femme artiste pouvant donner naissance à un art féministe. On comprend assez aisément comment peut se dessiner progressivement l'idée d'un art de femmes et celle d'un art d'hommes, insistant ainsi sur la division sexuelle et pouvant à certains moments dériver vers une

⁵⁴⁸ Wilhelm Reich, *La révolution sexuelle*, Paris, 10-18, 1971, pp. 114-115

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 115

position essentialiste. De plus, cette vision ne permet pas de déconstruire la place centrale de l'artiste comme éclairé et agissant. Que l'on se place dans un lien contextuel de lutte contre le patriarcat ou celui comparatif entre artistes hommes et artistes femmes dans un but correctif paritaire de la production, peu de place est faite à l'analyse des différents modes de productions et de réception des œuvres :

Dans un souci d'expression et de reconnaissances artistiques, les artistes féministes, issues du Mouvement d'émancipation des femmes des années 1960 et 1970, auraient omis de mettre en place une théorie et une pratique de la réception. Cette dernière aurait pu, selon Kelly et Pollock, sensibiliser les spectateurs et spectatrices aux représentations innées de la différence des sexes au sein de l'ensemble des cultures visuelles (art, culture populaire, publicité, représentations symboliques, etc.) et permettre ainsi une prise de conscience réelle des effets de ces représentations idéologiques sur la subjectivité de chaque spectateur-acteur de la vie sociale et politique. Dans les exemples qu'elles citent, au contraire, le souci d'expression serait relié à un souci de reconnaissance, dans la mesure où cette expression libre de soi ne se distinguerait pas du discours moderniste sur le génie, où l'artiste est considéré comme hors du commun, prophète et visionnaire.⁵⁵⁰

De toute évidence, Alberto Sorbelli ne se place pas de façon explicite dans une mise en articulation des théories artistiques et féministes. Pourtant sa participation aux performances dont il est l'instigateur, tout en substituant sa figure d'artiste à celle d'un simple acteur social, permet de considérer les forces sociales en jeu dans un espace non neutre et d'y inscrire un événement où lui-même, la prostituée, et les spectateurs-acteurs se retrouvent dans le même système complexe de production et réception de l'œuvre en train de se constituer. Alberto Sorbelli est alors un provocateur d'événements dont le thème central traite du genre et de ses implications sociales. Il y a à la fois constat d'une situation morale et forte provocation qui construit la performance. L'artiste se jette de cette façon dans une forme interrelationnelle, posant un discours artistique et politique qui tisse un lien entre spectateur et production artistique. Lors de l'exposition *fémininmasculin* en 1995 au Centre Georges Pompidou, Alberto Sorbelli endosse plusieurs rôles de médiateurs sans jamais se fixer dans celui de créateur. Il fabrique des situations sociales qui ne peuvent jamais se fixer dans un seul discours artistique en risquant ainsi de se déconnecter de la réalité. Il assume le caractère non neutre de l'espace de l'exposition et crée des ponts entre cet espace et les visiteurs :

Considérant l'exposition comme un espace infiniment altéré, son projet consiste, par un acte de présence et une activité de travail continue, à assumer tour à tour les rôles de les

⁵⁵⁰ Géraldine Gourbe, « Art et féminisme : vers des perméabilités réciproques », *Art et politique : Changer l'art, transformer la société* [dir Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux], Paris, L'Harmattan, 2009, p. 38, www.books.google.fr, consulté le 1^{er} mai 2011.

de guide, de médiateur, d'animateur et de rédacteur de son propre espace, celui des autres, de jeter une passerelle entre l'exposition et le visiteur.⁵⁵¹

Alberto Sorbelli agit le genre de façon impliquée à la fois dans la création artistique et dans une situation sociale réelle. Il n'y a pas de simulacre mais une performance de la réalité. Il acquiert une indépendance économique par la prostitution et travaille sur l'énergie libidinale qui s'échappe de sa présence et de la réaction des spectateurs-acteurs. Le genre et les pratiques sexuelles qu'il suppose s'exécutent dans un vécu qui n'est pas un discours sur une pratique mais la réalisation même de cette pratique de vie qui forme à son tour une œuvre artistique.

L'artiste offre ainsi une idée du genre non superposable à son sexe masculin. Il s'agit bien d'un homme travesti en femme et adoptant un certain nombre de comportement que l'on attribue plus volontiers aux femmes dans un espace normé. Tâches de subalternes, elles sont pourtant reprises à sa charge dans un engagement volontaire qui lui garde la possibilité d'agir et de choisir sa condition. Il développe ainsi une sorte d'esthétique de la marge qui dans son caractère volontaire ne reste pas dévalorisante pour autant. Le genre s'inscrit dans un espace social et devient producteur et révélateur de pratiques sexuelles qui dépassent de loin le simple domaine où est habituellement reléguée la prostitution. Ces pratiques s'inscrivent dans l'espace public de l'art et viennent redessiner les contours de l'échange transactionnel qui s'opère dans la production artistique. Pourtant, Alberto Sorbelli ne se place pas dans un désir de rééquilibrage mais bien plutôt dans la reprise en compte productive d'un certain nombre de caractéristiques qui façonnent son être et ses désirs et qui devraient être lus négativement mais qu'il retourne à son avantage en se rendant acteur de sa condition. Il se joue ainsi du paradoxe d'être actif et de développer des stratégies dans des fonctions plutôt passives. C'est ainsi qu'il définit l'art de recevoir comme plus délicat que celui qui consiste à donner. Pour son personnage de *l'agressé*, il développe des stratégies de reprise en compte de la violence comme nous avons pu l'évoquer un peu plus haut. L'art de recevoir ne consiste alors pas à subir la marque d'un genre enfermant mais bien à la reprendre en charge de façon active et d'en redessiner les contours au passage. Cette marque du genre prend ses racines dans un réel bien concret où les fonctions sociales ne sont plus mimées dans la création mais vécues et assumées en formant tout de même une création artistique. L'artiste perd ainsi son statut et se place au cœur des échanges

⁵⁵¹ Anonyme, « Les manifestations Féminin-masculin », extrait du dossier de presse, p.13

transactionnels ; il règle de cette manière les questionnements sur les conditions de réception et de création de l'œuvre en éliminant le lien vertical et pédagogique de l'artiste au spectateurs puisque tous sont plongés dans la même situation sociale pouvant être tout aussi bien acteurs ou simples récepteurs.

Outre le statut problématique de l'artiste, il semble que ce soit l'histoire de l'art elle-même qui conditionne la réception de l'œuvre. Si Alberto Sorbelli tente d'échapper à la longue histoire du créateur en neutralisant dans un même élan toute idée de rectification dans l'élaboration artistique en matière de division sexuelle, il intensifie le lien entre art et politique en posant sa création dans un réel tangible en train de se constituer.

Olivier Blanckart tente de son côté de travailler sur les représentations et les pratiques des cultures populaires et marginales. On avait évoqué son travail avec celui de Tsuneko Taniuchi dans le rôle de Jean-Michel, artiste SDF squattant l'espace d'une exposition. Il explique le tournant de son engagement artistique et politique dans le courant des années 1990 :

Mon travail est un art critique au sens général du terme. Il englobe une réflexion sur des pratiques aussi différentes que la photographie, la sculpture ou l'activisme socio-politique. Je ne me contente pas de critiquer de l'extérieur la société marchande et du spectacle, car je sais aussi qu'elle produit des outils très efficaces et séduisants dont il est possible de se servir. La stratégie consiste donc à récupérer certains outils et images que la société produit, y compris parfois dans ce qu'ils ont de plus dérisoire et artificiel, pour en détourner la forme contre ce qui est combattu.⁵⁵²

Les années 1990 se présentent effectivement comme des années de réflexion sur la création d'un nouveau lien entre art et politique. Si Alberto Sorbelli tente pour sa part d'entrer dans la production artistique par d'autres vecteurs qui ne sont pas propres à l'art, Olivier Blanckart développe des stratégies d'utilisation de matériaux considérés comme non nobles qui peuvent se rapprocher quelques fois de la position dadaïste et qui reviennent également à faire entrer dans l'art des éléments qui ne lui appartiennent pas traditionnellement.

⁵⁵² Olivier Blanckart, « E Che Homo », *Olivier Blanckart*, Bordeaux, Éditions Confluences, juin 2000, pp. 79-80

D.3.2 Olivier Blanckart, marge et anti-noblesse de l'art

Olivier Blanckart est un artiste d'origine belge dont l'activité principale, médiatisée par la photographie, la sculpture et les performances, s'articule autour de la récupération et la reformation, reformulation, des déchets et des marges sociales. Ils peuvent être issus du système de consommation, sur le thème de l'emballage, qui amène l'artiste à travailler avec des matériaux tels que le carton, le scotch et tout ce qui peut servir à conditionner et reconditionner des sculptures avec ces mêmes produits. Des objets apparaissent ainsi, rendus vulgaires par l'enrobage de scotch à carton marron, tels que les gants de boxe qu'il utilise dans son *autoportrait aux gants de boxe* (1994). Il place son travail dans une dialectique critique sur la création elle-même. On retrouve cette critique dans la dévalorisation des objets en les rendant inesthétique par la matière utilisée tels que *La Moumoute hard de Dijon* (1993), enduite de moutarde. Plus proche de la performance, le personnage de *Jean-Michel*, aux côtés de Tsuneko Taniuchi, questionnait l'insertion économique des artistes et avec elle le lien entre art et politique. Il était question de remettre l'artiste au centre de ce qui le produit avec ces interrogations : qui fait de l'art et dans quelle condition ? De cette façon il a tendance à construire une image du créateur en paria, et développe un type de résistance qu'il qualifie de faiblesse⁵⁵³. En recyclant les objets produits par un système marchand pour en refaire d'autres, il apparaît que l'artiste travaille sur ce qui circule à l'intérieur de la culture de masse :

Ce travail de reproduction des images les plus communes de la culture de masse à partir des matériaux les plus communs de la culture marchande produit, paradoxalement, de la singularité et de l'émotion. C'est pour cela que j'ai appelé cette stratégie de travail « résistance par la faiblesse ». ⁵⁵⁴

Son engagement politique dans l'art tient alors soit de la minorité soit de la culture populaire comme les refoulés d'un système élitiste. Comme plusieurs artistes que nous avons évoqués tel que Pierrick Sorin, Olivier Blanckart travaille sur le commun, sur tout ce qui ne constitue pas au départ un domaine d'excellence et qui semble s'écarter d'une esthétique noble.

⁵⁵³ Stéphane Corréard, « Blanckart scotche les icônes », *Beaux-Arts magazine*, N°214, mars 2002, p. 59

⁵⁵⁴ *Ibidem*

Il décrit l'évolution de son engagement politique au départ comme séparé de sa pratique artistique puis la rejoignant notamment par le biais de l'histoire militante qui s'est construite avec la progression du sida :

Je tenais tellement à séparer mon engagement d'avec ma pratique artistique, que j'ai longtemps nié que le sida ait pu avoir une quelconque influence sur mon œuvre personnelle. Rien n'aurait été pire à mes yeux que de produire un « art du sida ». Pourtant j'admets aujourd'hui que certains thèmes sont apparus dans mon travail suite à la fréquentation de la maladie. Par exemple le thème du corps. D'une manière générale, je m'accorde une plus grande liberté pour expérimenter les choses.⁵⁵⁵

Il l'explique également dans un contexte plus large du début des années 1990. En effet, dans la ligne de Pierrick Sorin, Olivier Blanckart pose la question du sens à donner à la création artistique en la resituant dans un contexte. Il essaie de la décentrer après la chute du mur de Berlin et le début de la guerre du Golf comme des marqueurs de ce qui constitue une nouvelle organisation. Cette nouvelle donne brasse et questionne les identités. Pour sa part, le travail d'Olivier Blanckart recouvre ce changement à plusieurs titres. On peut reconnaître dans ses objets enrobés de scotch marron une sorte d'anonymisation de l'expression de la forme, les rendant ainsi difficilement inscriptibles dans un milieu précis. Les portraits de célébrités intitulés *Moi en...* exprime un travail de pose et d'acteur sur un grand nombre de célébrités tels qu'Elton John ou encore Andy Warhol. Il travaille sur la représentation déjà très calculée de personnes dont une partie de l'identité s'est constituée sur la fabrique d'un personnage représentable. Il interroge l'expression extérieure du visage et du corps comme des marqueurs essentiels de ce qui constitue l'identité et de ce qui devient transformable et non déterminé. L'artiste donne ainsi l'idée d'une identité non fixe qui reprend les standards de la médiatisation ; celle d'un sujet anonyme pouvant facilement s'habiller de paradigmes photographiques véhiculés par les médias. Le portrait trahit de cette façon un système d'assimilation et de renégociation du visible capable de supplanter le modèle. Au sujet d'un travail photographique avec Alberto Sorbelli, *Alberto Sorbelli en Warhol as Drag* (2000), Evence Verdier, critique d'art, écrit dans la revue Parachute :

[...] Olivier Blanckart fabrique l'image d'une forme irréelle issue d'un complot d'artistes. Dans sa photographie *Alberto Sorbelli en Warhol as Drag*, il convie Alberto Sorbelli à rejouer le travestissement d'Andy Warhol et travaille à l'impureté des noms. Que faut-il y voir ? Le déguisement de Sorbelli, la citation de Warhol, la signature de Blanckart, ou au plan de la représentation elle-même, une obscure condensation

⁵⁵⁵ Olivier Blanckart, *ibidem*

d'identités, l'évidence d'une complexité et la photographie comme refuge et possible lieu indéfini des visages ?⁵⁵⁶

Pour l'artiste, l'identité se décline de façon brouillonne dans la réutilisation d'images ou de matériaux, par des corps anonymes pouvant se forger un sujet évolutif en dehors des déterminismes et par la récupération de productions médiatiques ou de grande consommation. Il traite donc des aspects les moins nobles de l'art autant dans le matériau utilisé que dans l'attitude. C'est ainsi que bon nombre de ses performances se déroulent sur le mode de la parodie d'objets ou d'attitudes.

On a pu le constater avec le personnage de *Jean-Michel* ; il réitère cette attitude de façon plus directe et grinçante, sous forme d'happening choc, avec *Le protocole compissionnel*. En 1993, en référence au *Protocole compassionnel* d'Hervé Guibert. Il décide d'uriner sur l'œuvre exposée Piotr Nathan : un matelas taché de l'urine d'un malade mort du sida. Outre la stupéfaction provoquée par une attitude provocante et inattendue, Olivier Blanckart adopte avec cette performance une position tranchée sur la création artistique réutilisant la maladie et tous les phénomènes identitaires qu'elle produit. Le titre choisi pour la performance donne une première indication sur la posture de l'artiste que l'on pourrait traduire par le *compissionnel* en réponse au *compassionnel*.

Comme nous avons pu le remarquer un peu plus haut, la bataille contre le sida fabrique de nouvelles identités et expose le corps réel en contraste avec les images plutôt idéalisées et « décorporalisées » de la fin des années 1980. Le matelas taché d'urine d'un malade mort du sida peu entraîner un sentiment compatissant du spectateur, et au final une réaction classique de tristesse face à la mort d'une autre personne. Mais l'enjeu pour Olivier Blanckart tient ici plus au vivant qu'à la mort. Si le sida fait resurgir le corps, il rend également visible des communautés et un type de corps que l'on cherche à cacher au départ. Si Michel Journiac expose les clichés de son ami Pierre dans les années 1980, malade du sida, il montre un corps atteint mais qui se tient debout. Ici l'œuvre de Piotr Nathan n'en donne que les traces, de sécrétion certes, mais le corps a disparu, éliminé derrière le matelas qui n'en comporte plus que les rejets, évoquant la maladie mais n'en donnant pas d'image frontale. Olivier Blanckart exprime dans son action que l'urine sort avant tout d'un corps vivant, altéré peut-être, malade sûrement, mais d'un corps qu'il faut envisager dans tout son fonctionnement et toutes

⁵⁵⁶ Evence Verdier, « Personne est quelqu'un », *Parachute*, N° 109, 2003, p. 104

ses implications sociales sans pour autant n'en montrer que les traces provoquant une réaction sentimentale trop facile. La maladie évoque la sexualité qui évoque elle-même le vivant. C'est donc dans une action très vivante qu'Olivier Blanckart contre l'œuvre de Piotr Nathan. Cette action n'aurait sûrement aucun sens si l'artiste n'était pas lui-même engagé dans la lutte contre le sida et en contact avec les malades. Une fois encore ici, c'est le contexte qui permet de situer l'action et son propos.

Dans un texte écrit en 1997 et publié sur internet, Olivier Blanckart explique comment il a participé aux mémoriaux éphémères organisés par Act Up évoquant les morts du sida dans les années 1990. À propos de celui de 1993 posé dans les ruines de Cluny à Paris, il écrit :

Il ne s'agit pas de se laisser porter par ses impulsions, le symbolisme évident, le sentimentalisme. La question de la pensée, comme toujours, est fondamentale dans le sida : penser soi, penser autrui, penser le rapport à la société. Rarement la nécessité de penser n'aura été aussi grande qu'autour de cette question. Et la difficulté est énorme. Parce que quand vous avez perdu un ami, vous avez du mal à penser. L'urgence du travail, la nécessité, l'urgence de gérer la douleur, ce sont des difficultés énormes pour penser.⁵⁵⁷

L'artiste tente ainsi de réfléchir en dehors des « bons sentiments » que peut procurer l'approche de la mort et d'envisager, à travers l'action choc qu'il a entreprise contre l'œuvre de Piotr Nathan, de réintroduire l'urgence du corps et de la vie. On constate avec la performance d'Olivier Blanckart un début de repolitisation du monde artistique par le sida et avec elle, les nouveaux paramètres identitaires de l'époque qui se développent. On constate également une attitude volontairement provocatrice et politiquement incorrecte. Avec Olivier Blanckart c'est l'art qui s'attaque au conformisme du monde de l'art et à ses productions.

Contre l'absence du corps malade mort du sida, et de la trace laissée par son urine, Olivier Blanckart propose son propre corps et finalement l'urine d'un vivant. Les corps, pour l'artiste doivent s'exprimer et il en donne une image changeante et constituée de signifiants populaires. Le personnage de Jean-Michel était là pour en attester : un corps de SDF de l'art déformé par des contingences économiques et poussé dans l'errance par la question de la migration avec Tsuneko Taniuchi. Dans ces conditions, le sida marque

⁵⁵⁷ Olivier Blanckart, « Le mémorial de vaincre le sida, Revue d'Éthnologie Française », www.blanckart.org, consulté le 20 avril 2011.

un type de corps parmi d'autre que l'on cherche à exclure par son absence et son englobement dans un tissu émotionnel fait de la souffrance et de la disparition. L'engagement de l'artiste au sein d'associations de lutte contre le sida marque un même élan dans la volonté de rendre visible le corps séropositif. Si au sein même de la création artistique de l'artiste, les représentations du corps séropositif ne sont pas pléthoriques, *Le Protocole compissionnel* marque le croisement de son engagement et de son art. Il marque alors l'urgence de la réintroduction du facteur politique direct dans l'art tel qu'il avait été désavoué ou rendu suspect dans les années 1980.

L'action d'Olivier Blanckart est effectivement significative à plus d'un titre. Elle est tout d'abord violente face à une œuvre d'art exposée dans un musée. Elle relève d'une véritable action politique telles que d'autres ont pu se développer avec l'apport des méthodes de militantisme d'Act Up. Elle se déroule comme une action courte et efficace qui a davantage pour but de marquer les esprits que de constituer une nouvelle œuvre d'art. Elle ne parle pas véritablement de pratiques sexuelles même si le simple thème du sida peut viser à ce moment précis la communauté gay à part entière et sous-tend la sexualité par le mode de transmission de la maladie. Par contre elle illustre les méthodes directes de revendications identitaires sur fond de sida qui rend la relation de certains artistes à l'action politique moins complexée. Ici, l'urgence du sida vient trancher les discussions complexes du rapport non moins complexe de l'art et de la politique.

Si Olivier Blanckart travaille sur les expressions identitaires et sur leur fixation sur des réagencement de signifiants populaires, servant à rendre la culture moins noble et à y voir une production incessante et moins formatée, il ne parle pas véritablement de sexualité. Pourtant il évoque une nouvelle génération d'artistes illustrant une repolitisation de l'art prête à s'interroger sur des particularités identitaires dans un contexte français peut propice à ce type de réflexion.

C'est peut-être ce qui amène Michel Journiac à reprendre dans les années 1990 son action de *Marquage au fer rouge* signifiant le triangle rose des déportés homosexuels pendant La seconde Guerre Mondiale. Nous terminerons ce développement sur ce dernier artiste qui a traversé les trois décennies du siècle dernier s'adaptant aux changements de contexte mais toujours fortement imprégné d'une vision française et universaliste.

D.3.3 Michel Journiac toujours !

Michel Journiac a traversé les années 1970, 1980 et 1990 de la création artistique en France. Il est mort en 1995 et ses actions/performances illustrent à la fois une adaptation et une évolution au sein d'une compréhension hexagonale du fait artistique en général, du corps et de ses particularités au travers de ce qu'il a lui-même supporté et continué : le mouvement de l'art corporel.

Si l'on tente un bref constat sur le corps, on peut se risquer à dire que ce qui change des années 1970 aux années 1990 tient dans le rapport que l'on peut faire entre corps et identités. Alors que les artistes des années 1970 cherchaient dans la matière même du corps une vérité capable d'exprimer l'identité délivrée des scories socioculturelles, ceux des années 1990 s'attachent à l'exposer sur des contours fluctuants, comme autant d'expressions capables de faire varier l'identité. C'est alors que le sujet tente de s'affirmer non plus comme le siège d'une identité fixe réglée par le corps mais comme à la fois le produit et l'agent modificateur de ce dernier. Le cas d'Orlan est significatif à ce propos par les opérations de chirurgie où elle intervient à la surface de son corps afin de faire varier l'expression identitaire de son sujet. À cela s'ajoute une crise liée au sens, conséquence de ce qui est interprété comme la défaillance de l'affirmation du sujet dans toute la précarité de l'identité modifiable, que l'on comprend dans les vidéos de Pierrick Sorin et comme l'exprime Clarisse Hahn dans le dossier d'*Art press* de septembre 1995 consacré à l'exposition *Femininmasculin* du Centre Georges Pompidou la même année :

Le corps n'a jamais cessé de s'exposer. Seuls les modes de représentations liés à son image socio-culturelle varient. Les artistes des années 70 travaillaient directement sur le corps, le triturant et le malmenant parfois. Ceux des années 90 expriment une perception autre : c'est l'enveloppe qui est l'objet d'investigation. Ainsi travesti, déguisé, paré de différentes strates de vêtements ou de maquillage, le corps disparaît sous le revêtement, et avec lui l'affirmation du sujet. S'installe alors la fragilité d'une identité précaire.⁵⁵⁸

Il reste à comprendre pourquoi derrière la variation de l'expression des contours du corps ce dernier s'efface... La crainte exprimée ici concerne peut-être davantage la

⁵⁵⁸ Clarisse Hahn, « Je n'ai plus rien à me mettre », *Art press*, septembre 1995, N° 205, p. 44

disparition d'un type de corps particulier au profit d'autres moins normés. En tout cas, l'effacement du corps semble également concerner la différence sexuelle et susciter des réflexions sur la perte de références qui renvoient encore une fois vers les vidéos de Pierrick Sorin ou tout équivaut à tout. Argument également remis en relief par Julia Kristeva dans le même dossier :

[À propos du féminisme] Il en découle des risques pour l'équilibre personnel et pour l'équilibre social constitué par l'homéostasie des forces agressives propres aux groupes sociaux, nationaux, religieux, politiques. Pourtant n'est-ce pas l'insupportable tension sous-jacente à cet « équilibre » qui conduit ceux qui en souffrent à s'en détacher, à chercher un autre réglage de la différence ? Je vois s'amorcer, sous les dehors d'une indifférence vis-à-vis du militantisme de la première ainsi que de la deuxième génération, un retrait à l'égard du sexisme. À l'exception des revendications homosexuelles masculines et féminines, le sexe s'impose de moins en moins comme un centre d'intérêt subjectif.⁵⁵⁹

Si le sexe n'est plus un centre d'intérêt subjectif et collectif c'est également qu'il n'est peut-être plus considéré comme le facteur central de la différence désignant deux types de corps distincts. Pourtant, à travers les associations de lutte contre le sida, l'affirmation identitaire est pour sa part bien présente, excédant les revendications homosexuelles, c'est un autre type de corps qui émerge avec la volonté de montrer le corps malade. Ici ce n'est pas l'affirmation du sujet qui s'efface mais simplement l'assimilation du sujet au sexe masculin ou féminin afin de s'ouvrir vers une autre cartographie un peu plus complexe comprenant le genre, l'origine sociale et la race culturelle, comme autant de facteurs qui peuvent se signifier sur le corps et dessiner un autre rapport à la différence. Le contexte français est important car il permet de mieux considérer les jeux en action dans ces nouveaux systèmes d'expression de la différence.

Dans une analyse plus tardive de 2008 sur la politique de la différence, telle que formulée par le président de la République, Nicolas Sarkozy, Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot remarquent et déconstruisent les efforts d'ajustements complexes et nécessaires mis en jeu afin de concilier différence et modèle citoyen dans la stratégie rhétorique du Président qu'elles qualifient de *droit du même à la différence* :

Selon le projet des Lumières, les individus sont tous égaux et sans différence, mais cette identité du même, du pareil, est posée depuis la politique de l'actuel gouvernement français dans un projet différentialiste par rapport à une norme de neutralité. Et c'est bien à partir de cette norme de neutralité que vont se poser les différences de chaque groupe culturel. Ce dernier point est totalement intégré à la rhétorique de Nicolas

⁵⁵⁹ Julia Kristeva, « Le temps des femmes », *Art press*, septembre 1995, N° 205, p. 33

sarkozy à propos des communautés et ce dernier a opéré un retournement stratégique en appelant à un droit à la différence pour le même ou le sujet souverain.⁵⁶⁰

Même si les années 1990 ne connaissent pas encore la mandature de Nicolas Sarkozy, il est intéressant de remarquer que l'évolution de la posture politique peut d'une certaine façon coïncider avec une évolution de la posture artistique qui pourrait se traduire par une sorte de composition entre un idéal républicain et une urgence à y inclure la différence. L'actualité politique des années 1990 montre assez bien que le modèle républicain de la figure en apparence neutre du citoyen est toujours très fort. On l'a compris avec l'évocation de l'affaire dite du foulard en 1989, qui devient à de multiples reprises les affaires du voile dans le déroulé des années 1990, occasionnant des débats passionnés qui introduisent sur la scène politique et médiatique la race culturelle au sein des discours féministes.

D'un certain angle, il est possible de considérer le travail de Michel Journiac comme pris entre deux postures contradictoires, à l'image d'un discours politique qui manie l'argument de la différence sur les bases non négociable, en France, de la figure citoyenne, idéalement neutre, égalitaire et universelle. Sur ce plan, le discours de Nicolas Sarkozy nous apparaît comme la sophistication d'un discours, ou d'une posture déjà présente dans les années 1990. Pour l'exemple, lorsque Christine Delphy manie un discours complexe entre vraie et fausse universalité pour prendre le parti des femmes voilées tout en continuant à défendre la laïcité comme un facteur essentiel, elle est elle-même dans une posture contradictoire qui doit mener de front différence et figure neutre⁵⁶¹.

Michel Journiac s'interroge et travaille sur le corps depuis les années 1960. Nous avons débuté sur son action *Messe pour un corps* en 1969. L'idée de communier avec le corps et de trouver un autre mode de communication, par le rituel de l'ingestion de sang humain transformé en boudin, comportait déjà en elle l'idée de vérité interne à la matière. Plus tard il explore la surface du corps et le travestissement dans des actions ou performances photographiques telles que *Piège pour un travesti* (1972) ou *24H. de la vie d'une femme ordinaire* (1974). Pourtant, dans le cadre de cette dernière œuvre, le

⁵⁶⁰ Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot, « La figure du pirate ou la désobéissance civile », revue *Mouvement*, hiver 2008, N° 31, pp. 207-208

⁵⁶¹ Voir à ce propos : Christine Delphy, *Un universalisme si particulier, féminisme et exception française (1980-2010)*, Syllepse, 2010, pp. 320-321

travail mené par l'artiste se concentre sur les parures du corps qui en font de la *viande socialisée*. Dans *24 H*, l'artiste reprend tous les habits, postures et activités qu'il considère être celles des femmes, afin de dénoncer la place réduite laissée à ces dernières dans les années 1970. Le travail de travestissement consistait alors, non pas à affirmer une identité particulière, mais à en dénoncer une autre qui n'était d'ailleurs pas de lui : la reprise en charge d'un discours féministe sur le patriarcat. Sans revenir sur le développement de cette performance, il nous semblait que l'artiste déplaçait le problème d'une minorité à une autre. Passant ainsi sous silence les différentes problématiques homosexuelles liées à sa propre identité (comme nous avons pu déjà l'évoquer, Michel Journiac ne cachait pas son homosexualité) il s'est mis dans la peau d'une femme afin de dénoncer la condition qui leur est réservée.

À cette étape nous pourrions émettre une première supposition de l'ordre du « témoins neutre » dont parle Donna Haraway dans son article *Le patriarcat de Teddy Bear*⁵⁶². L'auteur américaine place ce témoin de la neutralité dans une sphère scientifique, en évoquant l'importance de l'œil et du « savoir situer » qui fait émerger une sorte de fausse neutralité où le témoin de l'exercice cache soigneusement son origine masculine, blanche et occidentale afin de rendre universelles ses analyses sur d'autres ethnies et groupes de gorilles, ici notamment en Afrique. L'auteur essaie ainsi de faire apparaître la fable sexuée et idéologique qui circule dans la science. Si Michel Journiac pouvait parler d'art sociologique, il est évident que les frontières de l'art ne sont pas imperméables et que l'analyse sur la science peut être valable pour la création. Si le besoin de neutralité, dans les perspectives scientifiques, permet de faire une projection opportuniste d'un discours humaniste mais occidental, blanc et « hétérocentré », sur d'autres groupes ethniques, la position artistique de Michel Journiac est légèrement différente même si elle tient elle-même à une sorte de neutralité universalisante. On comprend que pour Michel Journiac, les particularités de genre ou de sexe ne peuvent définir la vérité du corps. Dans la démarche de l'artiste ces catégories laissent apparaître une adaptation du corps à une réalité et à des besoins sociaux formatant la machine corporelle en lui donnant une forme. Il y a alors chez Michel Journiac une volonté de parler le corps comme une machine de viande commune, en dehors des catégories sociales. D'où la valeur apportée au sang dans la communication de « corps à corps »

⁵⁶² Donna Haraway, *Manifeste Cyborg et autres essais*, « Le patriarcat de Teddy Bear », Paris, Exils, 2007, pp. 145-218

avec le boudin humain, puisque ce dernier, matière liquide et informe, est commun à tous les corps contrairement aux organes génitaux où aux parures de la femme dans *24H. de la vie d'une femme ordinaire*.

Lorsque Michel Journiac s'attaque à la forme, l'objectif est de dénoncer le travail destructeur de la machine sociale sur le corps. De cette façon parler d'identité définie reviendrait à entrer dans une bataille de clocher parti-pris d'un groupe sur un autre. La dénonciation ne peut donc jamais avoir lieu sur des particularités identitaires de l'artiste lui-même. C'est ainsi que le discours militant développé par l'artiste préfère privilégier des entités autres tels que les femmes ou les étrangers mais jamais véritablement ce que les cultures gay, lesbiennes et plus tard *queer*, ont pu créer comme corps marginal, déviant et générant d'autres propositions alternatives au formatage social. Il est possible que l'artiste ait choisi une certaine norme de neutralité qui amène l'observateur, le créateur ou le chercheur à déplacer son propos sur une entité différente de soi afin de ne jamais tomber dans le piège du discours personnel, contraire aux positions de l'art sociologique. L'exemple est assez frappant dans *24H. de la vie d'une femme ordinaire*. Non seulement, Michel Journiac décide de parler des femmes et de la « condition affreuse » où l'organe social les confine, mais il le fait dans une généralité qui ne reconnaît pas les particularités de la femme qu'il incarne et met en scène dans les photographies. Elle est blanche, de classe moyenne et représente bien plus ce que l'artiste aurait pu être si il avait choisi de vivre dans la peau d'une femme et dans la même réalité complexe et multiple vécue par les femmes. Dans la performance photographique, on accède davantage aux fantasmes de l'artiste qu'à la mise en perspective d'une œuvre critique sur la condition des femmes. En fait, le désir de neutralité n'est jamais juste puisqu'il ne permettra jamais à l'artiste de se soustraire de son œuvre.

Pourtant dans les années 1990, la réalité du sida et des populations qu'elle stigmatise est suffisamment forte pour que l'artiste ne puisse faire l'économie d'un travail sur le corps malade et proche de lui ou de ce qu'il risque : celui de la communauté homosexuelle. Les années 1990 marquent le retour d'un désir identitaire qui reprend de la force et de la présence. La volonté de l'artiste de réaliser à nouveau une performance qu'il avait exécuté dans les années 1980 évoque l'urgence de parler le corps séropositif et la réalité de la communauté qu'il met en avant et oblige à une certaine obligation de redéfinition

identitaire. Le marquage au fer rouge évoque la déportation homosexuelle par les nazis durant La Seconde Guerre Mondiale. Il s'agit effectivement d'une scarification redessinant dans la chair du bras de l'artiste le triangle rose qui permettait d'indiquer les raisons de la déportation pour cause d'homosexualité.

La reprise de *Marquage au fer rouge* en 1993, rebaptisée *Action de marquage au présent* indique la volonté de l'artiste d'inscrire l'exclusion dans sa chair. Mais il ne s'agit pas cette fois de n'importe quelle exclusion sociale mais bien celle des homosexuels comme une catégorie sociale particulière dans laquelle l'artiste s'inclut. C'est au prix des amis qui disparaissent, morts du sida, que l'artiste prend part dans sa création à une réalité qui est la sienne et qui nous oblige, de fait, à y porter un intérêt particulier :

Ici l'agonie est vivante. Le massacre du corps, sa torture dans son moi le plus intime. Sa réification dans une forme abandonnée à la médecine : L'icône du corps blessé constat du corps souffrant, est l'apparition du mal-être, le questionnement incessant face au sida, des essais et des aberrations.⁵⁶³

En effet, le résultat est paradoxal, car si Michel Journiac marque son bras du stigmate de l'exclusion, il le reprend à son compte non comme une libération mais comme un poids à reconsidérer faisant maintenant partie constituante de lui-même. L'artiste s'inflige une emprunte sociale qui a été fortement marquée dans le passé pour identifier une identité particulière. Il le fait par solidarité, mais peut-être également pour exprimer ce qu'il est et ce qu'il peut devenir avec cette partie à la fois constituante et ineffaçable de son corps. Il est possible d'y voir une marque du genre violemment indélébile sur son bras et peut-être positive. Une façon de graver une différence qui va faire de son corps non plus le corps de tous mais celui d'un homme appartenant à une communauté spécifique. L'artiste n'est plus dans la définition de la neutralité qui oblige à ne jamais procurer au sujet une place centrale dans son histoire, mais reprend en charge une marque sociale afin d'en faire un objet de réappropriation. Il y a dans la performance de l'artiste une sorte d'aveux qui l'oblige à ne plus parler des autres minorités mais davantage à reprendre en charge celle dont il fait partie.

⁵⁶³ Anonyme, *Michel Journiac, Rituel de transmutation « du corps souffrant au corps transfiguré »*, catalogue de l'exposition Michel Journiac au collège Marcel Duchamp, 1994, p. 28

D'une certaine façon, Michel Journiac propose un corpus de création artistique fidèle au parcours compliqué d'un artiste qui a traversé trois décennies en France de 1970 à 1995. Avec l'art sociologique et corporel, la recherche de liberté doit sans cesse reprendre le corps comme point de départ. Il s'agit avant tout d'y retrouver, par différentes expériences, une matière, une énergie, un flux, propres à s'autodéterminer. En mettant le corps à l'épreuve par la douleur, l'endurance ou encore la répétition d'actes on tente d'y révéler des réflexes « primaires » afin d'en détruire d'autres comme les « cervo-mécanismes » de Gina Pane, déjà décrits précédemment. La position féministe des années 1970 a plutôt amené certaines femmes à rechercher des particularités dans le corps féminin non encore exploitées avec par exemple *Azione sentimentale* (1973) de Gina Pane où l'artiste met sa féminité au centre de sa réflexion. Michel Journiac lui-même est influencé par les propos féministes lorsqu'il élabore *24H. de la vie d'une femme ordinaire*. Mais mis à part cette division des sexes qui cherche à reconnaître certaines propriétés biologiques chez les femmes la recherche se porte davantage vers une sorte de neutralité sociale où le corps doit reprendre une force en dehors des déterminismes fabriqués par la société.

La pression identitaire naissante des années 1990 amène Michel Journiac à adopter une position intermédiaire conservant les dogmes de l'art corporel tout en envisageant d'autres angles d'attaque. La réalité du sida amène les questions de visibilité et d'invisibilité du corps malade, souffrant et différent. L'idée qui germe au sein d'une association telle qu'Act-up est de faire valoir une position de valorisation et de visibilité du corps à travers le stigmate de la maladie. Impossible de ne pas faire ici un parallèle avec la reprise de l'action de *Marquage au présent* établissant elle-même un autre parallèle entre le triangle et le sida, constituant l'identité d'un groupe de personnes malgré elles.

Par cette action, l'artiste se situe plus proche d'un courant identitaire cherchant à revendiquer une différence dans l'espace social que des préceptes de l'art corporel qui chercherait plutôt à faire disparaître le marqueur social. L'artiste reconnaît ainsi que la vérité corporelle peut également passer par une reprise en charge de son histoire sociale par un retournement faisant passer une marque négative vers une réutilisation positive de celle-ci.

De cette façon, Michel Journiac sort, toute proportion gardée, d'une certaine forme de neutralité qui a porté préjudice à l'art corporel en son temps et bloqué les questions de genre et de politiques sexuelles en France. Puisqu'en effet la figure neutre du citoyen pouvait trouver opportunément une forme de correspondance à celle non définie de l'objet-corps du courant artistique. L'éviction des questions de différence sexuelle dans l'art corporel ne pouvait rivaliser avec la machine puissante et en apparence déssexualisée du modèle républicain et citoyen. Sauf de réussir à faire la différence entre la vraie universalité et la fausse, comme Christine Delphy a tenté de le faire, la seule attaque possible semble peut-être de présenter des modèles contradictoires à un système complexe qui fait un modèle d'une « absence apparente de modèle » (la figure du citoyen échappe selon le dogme républicain à la différence des sexes, organisant une égalité apparente pourtant recouverte par un modèle sexué, sexualisé et racialisé, masculin, hétérosexuel et blanc).

La performance de Michel Journiac, *Marquage au présent*, représente donc, malgré l'apparente absence de parti-pris par son concepteur, une sorte de repère dans la création, amené également par l'urgence de reconnaissance identitaire qu'a suscité le sida.

En France, les années 1990 voient l'apparition d'un débordement du phénomène identitaire et un renforcement de la neutralité obligatoire bloquant ces mêmes revendications. Néanmoins, c'est une forme d'unité qui se brise laissant transparaître les failles du système républicain et de son idéologie.

Le corps à commencé entier et triomphant, comme dans les *Mesurages* d'Orlan. Une masse entière dont il était compliqué de contester la forme. L'enjeu était de l'extraire de sa gang sociale et d'observer ses changements de contextes, de stimuli, de le mettre à l'épreuve par la souffrance, l'endurance, afin de retrouver une matière neuve prête à

endosser une nouvelle forme et un autre rapport à l'espace. Pourtant, sortir le corps de l'histoire de l'art ne se révèle pas chose si aisée. La forme résiste toujours, la division sexuelle aussi et avec elle les schémas d'organisation du monde hétérosexuel et normé. Puisque si l'on veut modifier les données corporelles, transformer leur organisation interne, les soumettre à d'autres réflexes, le corps projeté à nouveau dans l'espace social n'a plus d'accroche susceptible de le faire tenir debout. L'art sociologique n'aura pas, avec le corps tel un re-commencement, véritablement transformé l'espace social.

Du coup les critiques d'art ont souvent fait les comptes dans une optique d'égalité des sexes. Combien d'œuvres d'artistes femmes pour d'œuvres d'artistes hommes. On a ici un courant égalitariste qui fonctionne toujours. Dans un texte récent Fabienne Dumont et Marie Standzman émettent *un souhait pour terminer* à propos du mouvement et de la création des femmes :

La maturité de l'humain adviendra quand on n'aura plus besoin d'appeler « femmes artistes » les artistes qui ne sont pas du sexe masculin, et quand après qu'une femme politisée l'aura fait, un homme organisera une exposition qui comptera un homme sur onze artistes.⁵⁶⁴

Parler d'humain commence peut-être déjà par convoquer une histoire par trop indépassable. L'humanité invoque déjà la totalité. C'est pour cette raison que les années 1990 se posent la question du sens pris dans cette totalité humaine. Après la période de doute sur le corps falsifié des années 1980, plusieurs artistes des années 1990 s'attaquent aux fragments et plus particulièrement aux interactions et interpénétrations entre des schèmes sociaux et d'autres parties du corps. Le corps comme paysage mais cette fois parcellaire. Mon sein est-il politique ? Mon corps est-il une prothèse parmi d'autres ?

Orlan redessine son corps en configurant une composition morcelée des plus belles images fragmentaires d'icônes féminines à travers l'histoire de l'art. Tsuneko Taniuchi organise des Micro-événements où s'exposent des échanges transactionnels réduits de personne à personne, mini-scènes pour une scène plus grande à l'échelle urbaine. Comment être une bonne femme au foyer dans les années 1990 ? Ou, question posée autrement : que reste-t-il de constituant du patriarcat après le mouvement des femmes et

⁵⁶⁴ Fabienne Dumont et Marie Standzman, « Art et féminisme en France et aux États-Unis », *Lunes 2 Hors série, Femmes et art au XXème siècle*, Éditions Lunes, 2000, p. 109

qui anime encore pourtant une partie active ou non de la construction féminine dans les années 1990 ? On comprend ici que le sens n'est plus unique, l'histoire n'est plus unidirectionnelle, et que le présent compose avec le passé qu'il peut réinventer pour se construire un corps et une sexualité.

Arrive alors la lourde question du sens. Si la sexualité ne pose plus la question de la procréation et le rapport unidirectionnel de la domination homme-femme, Pierrick Sorin compose toutes les figures sur sa propre personne dans sa performance *C'est mignon tout ça* (1993), mais peine pourtant à trouver une assise dans le réel qui aurait pu proposer une construction identitaire particulière, efficace et productive. L'artiste comme nous l'avons évoqué, en reste à la question du non-sens. On comprend ici que la brisure de l'unité ne va pas sans une véritable problématique sur la possible reconstruction de perspectives multiples. Le refus et le constat de l'inefficacité s'accompagne d'une dure obligation de se resituer dans une proposition partielle mais assumée.

Conserver la responsabilité de la proposition, la mettre en avant comme une emprunte entièrement assumée par l'artiste reste la direction prise par Fabrice Hybert. En reprenant à son compte les différents médias de diffusion qui permettent une dissémination de l'information et différentes mises en perspective possibles, ses *POFs* (Prototypes d'Objets en Fonctionnement) associés au personnage de Éliane Pine Carrington mettent en relation partielle le corps et des objets extravagants. Révélant un caractère érotique dans *La Balançoire* (1991), le corps n'est plus considéré dans son organicité mais devient ce qui fait système avec un objet dans un moment de présentation particulier. Le choix du personnage d'Éliane Pine Carrington donne à l'ensemble un genre trouble qui se constitue et se prolonge avec l'objet utilisé. Son histoire à la fois vécue et fantasmatique en fait un personnage proche de celle de la Drag Queen qui en insistant sur les points de perméabilité et d'imperméabilité avec l'objet érotisé construit son genre et met en avant des pratiques sexuelles possibles.

Dès lors, la mise en situation du corps dans un espace particulier qui peut souligner la question de l'endroit de l'énonciation de ce dernier devient primordiale. C'est ainsi qu'en 1998 *The tears builder* de Olivier Dollinger nous mettent sur la piste de la construction de la masculinité comme la résultante d'un savoir et d'une pratique

particulière revendiquée. Il nous présente un corps hautement technologique mais isolé d'un contexte plus global à l'exception de l'univers du culturisme évoqué. Cette position rend le genre intelligible dans une production technologique particulière mais lui fait perdre de sa puissance dans l'isolement où il est représenté. On remarque simplement que la construction proposée ne rend pas le personnage victime mais bien plutôt acteur de sa masculinité.

C'est donc à cet endroit qu'Alberto Sorbelli peut faire un lien intéressant dans la mise en situation particulière qu'il propose de lui dans des espaces d'exposition ou des musées, habillé et prenant le comportement d'une prostituée. Il érotise l'espace et prend les spectateurs, malgré eux, comme des facteurs développant ses performances. Confondant art et métier de travailleur du sexe, Alberto Sorbelli, réalise un pont entre la construction de son genre, l'art et une pratique véritablement vécue. Il réalise finalement un travail identitaire dans l'art. La réalité artistique se déploie dans la réalité du quotidien sans pourtant prendre d'engagement sur une pratique sexuelle particulière même si elle évoque le masochisme et sa reprise en charge. Sa position de prostituée ne fait que révéler le potentiel sexuel des scènes publiques à l'intérieur du musée. Il se présente comme un homme habillé en femme dans ce même espace, se prostituant. Mais il ne donne pas toutes les dimensions politiques supplémentaires à son genre dans l'espace comme un travail qui sortirait d'une situation complexe parce qu'il manque peut-être un engagement militant ou plutôt une référence à une forme de militantisme qui permettrait de donner un sens plus complexe à son activité. Alberto Sorbelli casse cependant le statut de l'artiste « au-dessus » des problématiques de genre.

Cette dernière référence au milieu militant est présente dans le travail d'Olivier Blanckart et également dans celui de Michel Journiac. Le personnage de Jean-Michel créé par le premier évoque les situations d'exclusions sociales ; l'urgence de la lutte contre le sida et de sa reprise en compte dans l'art marque les deux corpus des artistes.

Cependant, pour être plus précis, dans toutes les performances évoquées, le genre peine à trouver une place entière. Il est le plus souvent compris comme l'expression sociale du sexe mais reste toujours prisonnier des bornes « féminin » et « masculin ». Ses limites en sont montrées, mais il n'est jamais compris dans des problématiques plus larges telles que la race ou l'origine sociale des personnages mis en œuvre. Tout se passe

comme si le contexte politique et social avait fait exploser les phénomènes identitaires sans que la création artistique soit capable de les restituer dans leur complexité.

À cela, plusieurs suggestions peuvent être apposées, en prenant exemple sur l'évolution du discours de Michel Journiac, seul artiste à avoir véritablement traversé les trois décennies en n'abandonnant pas la performance, ou « actions », pour rester fidèle à l'artiste. Nous reviendrons en conclusion sur l'évolution contextuelle du discours et de la pensée de l'artiste. Cependant nous avons déjà mis en avant un certain nombre de facteurs hexagonaux restreignant la libre circulation de la prise en compte de la notion de genre malgré l'explosion et l'urgence des phénomènes identitaires qui peuvent y être liés dans les années 1990.

Alors que Michel Journiac se présente comme l'agitateur principal de l'art corporel en France en le définissant comme un art sociologique, il revient sur la prérogative universalisante du corps comme matière première et pouvant se comprendre comme le corps de tous : patrimoine commun qu'il est urgent de réinvestir. La nécessité d'agir apportée par la présence et le développement fulgurant du sida dans les années 1990 trouve un écho dans sa création. Restant cohérent avec le plan sociologique de l'art corporel, l'artiste incorpore dans le *Marquage au présent* la trace d'une exclusion dans sa création, effectuant un parallèle entre le phénomène du sida et la déportation des homosexuels durant La Seconde Guerre Mondiale. D'un autre côté, il fait ainsi une concession au phénomène communautaire dans lequel il s'implique personnellement. Chose finalement nouvelle pour l'artiste, de reprendre à son compte une particularité identitaire, puisque auparavant l'implication restait plutôt indirecte. *24H. de la vie d'une femme ordinaire* peut reprendre à son compte un facteur de revendication catégoriel tel que la condition des femmes sans que l'artiste (performant pourtant la femme dans ce cas précis) n'y apporte d'implication identitaire personnelle alors que toute la performance pouvait laisser transparaître des préoccupations de genre proche de la personne de l'artiste⁵⁶⁵. Si Michel Journiac marque sur son corps un constat d'exclusion au présent dans lequel il s'implique directement, la question de l'avenir du corps reste pour son compte toujours problématique. En termes de proposition de l'à-venir du

⁵⁶⁵ Voir page 114 du mémoire

corps, peu de choses peuvent servir d'achoppement dans la proposition excepté la notion de fièreté et par elle d'*empowerment* pour ceux qui s'y reconnaîtront.

Nous pourrions ici poser une première conclusion. Les artistes issus de la création posée dans un cadre français, ceux-là même évoqués ici, interrogent le genre sur ses limites. Forts du passif contestataire de l'art, acquis au fil de l'histoire et renforcé dans les années 1970, ils tentent de déconstruire le modèle normé. Pourtant en termes de genre, la mise en perspective ne prend que rarement forme. Il s'agit bien ici de l'avenir du corps. En fait le discours sur le genre est généralement désarticulé, rarement central, et invalidé par une instance peut-être plus forte que l'art lui-même. En voulant se garder une place au dessus de toute catégorie, la création artistique peut-elle englober la plus vieille, la plus usée des catégories qui ne se donne pas elle-même ce nom ?

Toujours est-il que le genre envisagé dans une place plus large que la simple expression sociale du sexe se constitue suivant plusieurs facteurs potentiellement déterminants. Nous avons pu évoquer la race culturelle, l'origine sociale, autant de facteurs discriminants se prêtant à une déconstruction. Cependant, il se construit également dans des pratiques spécifiques, sexuelles au sens larges car n'investissant pas toujours les zones génitales. Si le féminisme des années 1970 a permis d'envisager la différence des sexes, il semble que l'épidémie de sida ait fait ré-émerger l'homosexualité en terme de repolitisation avec par exemple le corps malade et l'évocation obligatoire d'une autre forme de sexualité inévitable due à la stigmatisation. Pourtant, rien n'a véritablement bouleversé la sacro-sainte différence sexuelle. Puisque finalement, si l'on prend l'exemple de Michel Journiac, *de 24 Heures de la vie d'une femme ordinaire* (1974) à *Marquage au présent* (1993), tout est arrangement entre Manifeste de l'art corporel d'une part et réalité sociologique changeante d'autre part. L'artiste s'adapte et reprend à son compte l'actualité sociale, se plaçant dans la déconstruction du genre (alors assimilé au sexe) féminin dans la première performance, il se place dans la catégorie des exclus homosexuels dans la deuxième. Mais si il pose la marque de l'exclusion sur sa chaire en faisant appel au triangle des déportés, il évoque au plus une masculinité homosexuelle exclus en contraste d'une masculinité hétérosexuelle moins exclus. Ne changeant pas sa position par rapport au corps universel dans une perspective autre que celle proposée par l'espace social dominant, il ne s'agit de la performance qu'une plainte qui, même si elle semble affirmative d'une identité exclue ne permet pas de pauser sur le corps des

jalons suffisamment solides lui permettant un avenir différent dans l'espace social. Il aurait fallu pour cela pouvoir évaluer et mettre en avant le caractère culturel dissident de la minorité évoquée, afin d'éviter l'aporie du corps rêvé sans marques dans un en-dehors social impossible.

Michel Journiac n'a pas remis l'ordre des sexes en cause. À peine a-t-il réussi à évoquer l'homosexualité en passe de normalisation dans les années 1990 malgré le sida, sans écorner le système « sexe-genre-race-classe » de l'universalité républicaine française représentée par le modèle invisibilisé hétérosexuel, blanc et masculin. Pire, il lui adresse un cri qui sera au mieux peut-être entendu comme une plainte dont il faudra sûrement un jour se préoccuper.

Mais pour replacer les choses à leur endroit il est peut-être bon de rappeler que les années 1990 en France n'ont pas véritablement connus de traduction des textes des études culturelles anglo-saxonnes. Rappelons pour mémoire que *Gender troubles* de Judith Butler n'est devenu *Trouble dans le genre* qu'en 2005, soit dix ans après sa publication aux États-Unis.

- La culture en France est restée un domaine réservé, élitiste où prédominerait la fonction esthétique. On reconnaît là une politique de la culture bien précise, celle moderniste et masculiniste, soi-disant apolitique et rétive pour toutes ces raisons à ce qui fait la nécessité des études culturelles : les mouvements sociaux des civil rights à nos jours, les mouvements féministes, l'émergence des cultures jeunes et des subcultures urbaines, la politisation des minorités sexuelles, de genre et racialisées, les luttes anti-racistes et anticoloniales, le débordement des œuvres par les lectures improbables qu'elles suscitent, des renversements d'expertises divers. Tous ces mouvements, tous ces changements de braquet ont généré des politiques, des théorisations et des modes de vie différents et innovants. À défaut de pouvoir bloquer les mouvements culturels et sociaux, la France, c'est-à-dire l'université, les médias et les éditeurs, a réussi à bloquer la diffusion de ces théorisations, ce qui n'est évidemment pas sans conséquences sur la capacité créative intellectuelle dans l'hexagone. [...]. L'universalisme n'est pas l'apanage de la France, mais il est vrai que le tandem universalisme/républicanisme est une particularité française et que la France fait preuve d'une longévité inégalée dans ce domaine.⁵⁶⁶

Si Marie-Hélène Bourcier parle en début de citation de la prédominance de la fonction esthétique en France dans la culture, on peut en terminer avec l'exemple de Michel Journiac sur le romantisme et l'esthétisation de la douleur dont il fait preuve avec le marquage au fer rouge. En effet ce dernier rappelle inévitablement le Saint Sébastien et

⁵⁶⁶ Marie-Hélène Bourcier, *Queer zones 3* [dans un entretien restitué avec Bernard Darras de 2007], Paris, Éditions Amsterdam, 2011, pp. 114-115

son inscription dans la culture gay, laissant apparaître, pour compléter la plainte, une forme de masochisme esthétisé sur son corps. L'esthétisme n'était pourtant pas la fonction visée par l'artiste mais le cadre dans lequel s'inscrit sa performance y fait malgré lui référence. D'ailleurs réitérée des années 1980 à celles des années 1990, la deuxième blessure peut évoquer une deuxième flèche...

E CONCLUSION

Sur une distance de trente années, celles de 1970, 1980 et 1990, différentes tendances se dessinent en France pour l'art performance. Il ne serait pas possible d'observer une direction inchangée même si les métamorphoses répondent peu à la problématique des genres caractérisés comme proliférants. Il est plus intéressant de constater l'avancée de la création concomitante avec les changements sociaux mais également limitée par une idéologie et une situation politique en France contextuelle et déterminante de ce qui se propose comme la culture française dominante.

Puisque finalement, pour reprendre l'exemple de Michel Journiac, le pas est grand, entre *Messe pour un corps* en 1969 et *Marquage au présent* en 1993. On garde le rituel sacré qui va de la messe au Saint Sébastien, preuve de son passé de séminariste, mais on passe également du sang comme union entre les corps et élément indéterminant, à la mise en avant d'un corps minoritaire ou qui se réclame minoritaire. On serait tenté d'y voir un arrangement entre des dogmes et des idéologies ambiantes et un début de réorganisation sociale provoquée par des événements forts qui ne pouvaient pas, pour certains, s'arrêter à la frontière.

Dans les années 1970, l'art corporel prend le pas dans le domaine de la performance et des actions. Il revendique un engagement politique doublé d'un intérêt sociologique, marquant ainsi une cohérence entre une actualité sociale débordante et la forte circulation des idéologies de gauche au même moment. Offrant un terrain de porosité à l'art engagé, il illustre avec par exemple *La lessive* de Michel Journiac en 1969 cette envie de rupture avec les grands noms du passé et faire place nette à des idées nouvelles. Ainsi peut-on lire à ce sujet une note « mode d'emploi » de François Pluchart à propos de cette action sur le site officiel de Michel Journiac :

Mode d'emploi : La lessive des concepts établis, pour être efficace, doit s'effectuer avec une violente logique qui, seule, peut remettre en question les idées, les techniques et les mots délabrés. Pour obtenir les meilleurs résultats, il est recommandé de s'en tenir aux principes suivants : 1. Séparé en deux tas bien distincts les œuvres à traiter d'un part, le linge inutilisable (romanesque, esthétique, pictural narratif, picassisme, expressionnisme, cinétisme, etc...) qu'on mettra à la poubelle. [...] et de l'autre, le linge encore apte à faire un bon usage (dadaïsme, suprématisme, immatériel, poétique, fonctionnel, etc...) qu'on mettra pièce par pièce dans une machine. [...] 4. Sécher soigneusement afin d'éliminer tout romantisme qui pourrait laisser croire à une possible utilisation du passé pour établir le présent.⁵⁶⁷

À première vue, l'idée est de se débarrasser des attaches du passé, avec comme axe principal, tout ce qui peut prendre forme dans un récit, une histoire, une romance, et comme fragments encore acceptables : l'immatériel, la poésie et le dadaïsme... François Pluchart affiche alors, à l'image de ce qu'il dit garder, un esprit conforme et comparable au dadaïsme, partant de l'adage « du passé faisons table rase », et place son mode d'emploi dans la droite ligne d'une avant-garde. Propos également cohérent avec le vent de déconstruction qui souffle alors de toute part et notamment d'une partie du mouvement des femmes. Il s'agit, somme toute, d'un discours matérialiste qui analyse les formes à la lumière de leur mode de production (cf. : remettre en question, les idées, les techniques, et les mots délabrés). Si François Pluchart s'attaque à la production des œuvres d'art conformément à l'action de Michel Journiac, l'art corporel va recentrer son propos et sa création sur le corps comme matière. C'est à ce point d'intersection qu'art corporel et féminisme aurait pu se rencontrer. Rien n'est pourtant moins simple.

Si la plus grande partie du féminisme français des années 1970 se caractérise par une forme que l'on qualifie de féminisme matérialiste dont la pensée la plus adéquate trouve

⁵⁶⁷ François Pluchart, « Mode d'emploi », www.journiac.com, consulté le 1^{er} septembre 2011

sa place dans celle de Monique Wittig, il pose ses bases de réflexion sur un matérialisme d'influence marxisme, la division sexuelle en plus. En effet, le discours révolutionnaire s'articule sur un même schéma à ceci près que le point de vue qui part de l'opposition classe laborieuse/classe dominante se déplace vers une opposition Femme/Homme. La suite logique du grand soir, par sa désintégration des rapports de domination de classes au profit d'une seule, trouve sa résolution dans la pensée de Monique Wittig avec la destruction des rapports de domination de sexe et son célèbre *Les lesbiennes ne sont pas des femmes*⁵⁶⁸. Une autre optique peut-être celle de remplacer la féminité, produit du patriarcat, par une autre à inventer ou à retrouver. Cette démarche passe cette fois, pour construire son modèle à venir, par une reconsidération du passé :

Le féminisme, on le sait, a cette particularité première de devoir se construire en partie contre la féminité telle qu'elle a été produite par un pouvoir et une culture masculins et féminins et de répondre à la difficile question de savoir si et comment une autre féminité est possible. Cette interrogation nodale permet de se projeter dans le futur même s'il y fut répondu dans un premier temps par l'excavation d'une féminité authentique. D'où ce recours massif aux travaux des historiennes des années 1970-1980, de manière à restituer l'histoire des femmes qui célèbre les émancipées, décrit ou dénonce la féminité comme outil d'expression du « patriarcat ».⁵⁶⁹

Mais au début des années 1970, il n'est pas question, en ce qui concerne l'art corporel, de faire référence au passé mais bien plutôt de s'en débarrasser. Il y va du corps qui doit retrouver sa place première, et pour ça, outre les diverses performances et installations de Michel Journiac, le groupe Untel (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1975) ainsi que les *Mesurages* d'institutions d'Orlan viennent illustrer cette urgence à se servir de son corps pour reconsidérer l'espace urbain. Pourtant faire fi du passé, apprendre la déconstruction des automatismes et des formatages sociaux, de façon à reconstruire la réalité comme milieu ambiant ordonné par le corps, implique une valeur résiduelle de ce dernier. C'est bien sur cette valeur résiduelle que se posent les difficultés de l'à-venir. Elle est définie par Michel Journiac comme *viande et sexe*, idée que l'on perçoit au travers d'un filtre nitzschéen d'énergies qui traversent de la matière toujours prête à sortir de sa forme initiale. Il y a bien naissance d'une tragédie dans cette absence de lieu précis d'où pourrait se définir une autre construction. *Double camisole* du féminisme,

⁵⁶⁸ Monique Wittig, « La pensée straight », in *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 76

⁵⁶⁹ Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p. 64

pour reprendre les termes de Marie-Hélène Bourcier⁵⁷⁰, ou plus largement double camisole de l'Être face à l'injonction de quitter des automatismes suspects afin d'en retrouver d'autres sur le *no mans land* d'une communication sans signes culturels. Exit les questions de pratiques sexuelles, les rapports de dominations malsains, l'usage d'un pouvoir qui est toujours défini comme celui des classes supérieures. Finalement, si le résidu corporel peut se comprendre comme viande et sexe selon Michel Journiac, on a du mal à comprendre pourquoi la question des pratiques sexuelles n'a pas été centrale dans son travail.

Lorsqu'elles sont évoquées, comme dans le cas précis de *24H. de la vie d'une femme ordinaire*, à travers les différents clichés de la femme incarnée par Michel Journiac, qu'ils soient d'ordre quotidiens ou liés au fantasmes autour de la sexualité des femmes, elles sont désignées comme la prison dont il faut s'échapper. Idem chez Gina Pane, dans l'*Azione sentimentale* (1972) où la rédemption s'effectue par le sang, matière commune et fluide, souvent utilisé mais toujours impropre à construire un lieu précis.

Pourtant, les théories dégagées par les féministes des années 1970 se retrouvent assez bien dans les performances assumant un lien entre questions de sexe et art. Du moins peut-on toujours y lire la prison des femmes. Elles n'en cachent pas pour autant une porosité compliquée entre militantisme et création artistique.

Si l'on retrouve quelques problématiques chez le groupe Untel avec *Le Déjeuner sur l'herbe*, force est de constater que le groupe était quasiment exclusivement masculin. Partant toujours du vieil adage qui définit le créateur dans son identité d'artiste en excluant son identité de sexe, de genre, celle qui peut se définir également par ses pratiques sexuelles, Michel Journiac tente de parler des minorités. Cependant, à l'exception de son action du *Corps exclu* des années 1980, et afin de protéger la légitimité de son discours, ses propos se tournent dans les années 1970, invariablement vers des épistémologies qu'il connaît sûrement moins bien que sa propre homosexualité qu'il n'a jamais cachée. C'est ainsi que le discours qu'il tient autour de son travail cible la plupart du temps les femmes ou les arabes. Argument que l'on peut retourner vers Gina Pane qui n'a jamais évoqué sa sexualité partagée avec Anne Tronche dans ses

⁵⁷⁰ *Ibidem*

propos sur les femmes excluant ainsi la neutralisation de son discours qui aurait pu la définir en tant qu'artiste lesbienne et ainsi lui retirer toute légitimité à la parole.

Ce rapport compliqué entre art et militantisme peut trouver une explication dans une tradition culturelle française pointée par Noël Burch, lui-même cité par Marie-Hélène Bourcier dans son dernier ouvrage *Queer zones 3*. Il parle d'une forme de *haut-modernisme* à la française. Dans son ouvrage, *De la beauté des latrines, Pour réhabiliter la sens au cinéma et ailleurs*⁵⁷¹, Noël Burch procède par étapes en commençant par définir cette idée de modernisme particulièrement occupée en France. Il s'attache au cinéma mais sa pensée peut parfaitement s'élargir au champ des arts. Le modernisme reste, selon l'auteur, et malgré la présence de différents courants protestataires notamment au XXème siècle, la ligne directrice des politiques culturelles officielles :

L'esthétisme moderniste a été peu critiqué en France, ce qui est à la fois indice et cause de l'hégémonie chez nous de penser les arts et les lettres. [...] Le tournant politique 1978-80 – rupture du programme commun, mise au pas du PCF par François Mitterrand, contre-attaque médiatisée d'une jeune génération d'anciens gauchistes convertis en prophètes de tous les « posts » ('nouveaux philosophes') – coïncide avec la banalisation définitive du haut-modernisme comme politique officielle d'un État depuis toujours champion du monde de la protection de la culture.⁵⁷²

Il pointe ensuite plusieurs caractéristiques du modernisme allant d'une forme d'autonomie de l'œuvre d'art, de son esthétisme, d'une ligne de séparation entre masculin et féminin, à une forme de rejet du populaire, de ce qui fait ou non le succès commercial d'une œuvre par exemple :

Voilà qui semble étayer l'une des prémisses essentielles du présent ouvrage : historiquement, socialement, moralement, les femmes dotées d'une conscience de sexe n'ont que faire du « haut-modernisme » qui est historiquement – et encore pour l'essentiel de nos jours – une idéologie et une pratique masculines.⁵⁷³

Puis, plus loin :

Mais l'esthétique fonde l'autonomie de l'œuvre d'art, elle est donc aussi une utopie bourgeoise. [...] Mais ce n'est pas la classe qui a fait la Révolution, ni a fortiori ce grand penseur politique qu'est Hegel, qui vont nier toute utilité à l'art. Que cet honneur incertain revienne à des écrivains français a sans doute à voir avec cette volonté chez les

⁵⁷¹ Noël Burch, *De la beauté des latrines, Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, L'Harmattan, 2011, 308 pages

⁵⁷² *Ibidem*, pp. 26-27

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 32

intellectuelles de l'âge des révolutions de se constituer en noblesse de rechange, au dessus de la mêlée, comme le suggère Sartres.⁵⁷⁴

Voilà qui pose un cadre de compréhension pouvant éclairer cette séparation entre l'œuvre et un contexte et des pratiques sociales précises. Il est possible de reconnaître une forme utile de l'œuvre dans un cadre social mais il est impératif de ne pas confondre les particularités de race, de classe ou de genre de l'artiste avec son œuvre. Tout au plus est-il possible, au plus proche des avant-gardes, d'introduire des notions d'exclusions dans un cadre élargi à d'autres minorités dans une optique universalisante faisant, par exemple, du corps une valeur commune. On retrouve ici le mouvement de l'art corporel, de la notion de « fondamental » du corps, et du glissement chez Michel Journiac de la minorité homosexuelle vers celle des immigrés.

On comprend également le grand écart, peut-être inconscient, souvent pratiqué par les artistes, consistant à rendre leurs œuvres « conformes » à une forme de projet moderniste qui trouve une sorte de rédemption du corps vers un informel, gommant la différence, devenant ainsi le sujet libre idéal, et dans un même temps une volonté d'exprimer cette différence.

On a à la fois une forme de politisation de l'œuvre tout de suite barrée par un dénouement dépolitisant. Soit par la prise en charge d'un discours déplacé d'une minorité à une autre qui vient aplatir la différence en rendant les particularités minoritaires semblables (Michel Journiac), soit en faisant du corps le siège d'un universel qui dépasse la forme et les pratiques (Gina Pane).

Quant à la ligne de séparation entre les sexes sur laquelle se définit le modernisme, selon Noël Burch, force est de constater que bon nombre d'artistes de la performance évoqués ici sont des femmes. Encore une fois l'apport de Noël Burch peut être une piste. Sur ce sujet, il indique dans le cas des écrivaines féministes françaises :

Il y aurait beaucoup à dire sur l'erreur de perspective profonde qui a amené des féministes anglaises, étasuniennes, mais françaises surtout, à voir dans le canon moderniste une grille pour écrire « l'indicible féminin » - beaucoup à dire aussi sur les schémas par lesquelles des groupes opprimés adoptent les structures de pensée de leurs oppresseurs.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 33

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 32

En fait, sauf de se poser la question de l'utilisation des mêmes structures oppressantes par l'oppressé, peut être faudrait-il se poser la question de l'opportunité de l'utilisation de ces structures : sur quel mode et dans quelles circonstances, afin de mettre en perspective une forme de stratégie des corps et des discours. C'est ce que propose Marie-Hélène Bourcier. L'activiste queer et universitaire pointe l'importance du dispositif stratégique dans une interview avec la revue *Tausend Augen*, resituée dans *Queer Zones 3* :

On ne va quand même pas revenir au « tout est langage » structuraliste et deshistoricisant à la Barthes ! N'oublions pas que toutes les tentatives de rabattement du langage selon Saussure sur le cinéma par exemple ont été des échecs, des formalismes dépolitisans qui nous ont fait perdre, en France, beaucoup de temps. Pour ne pas parler de la déesse Écriture, là encore je renvoie au pauvre Barthes ou à la pieuvre Duras. La dévotion à la Littérature et à l'Écriture est une grande passion/mythologie française comme chacun sait. C'est plutôt la question des dispositifs, des agencements d'énonciation qui me paraît fondamentale. C'est un problème d'éthique épistémologique... Tu dois savoir d'où tu écris. Avec qui tu agences.⁵⁷⁶

Nous pouvons simplement mesurer ici toute l'importance du contexte et de la motivation du discours qui va pouvoir construire un dispositif stratégique. L'invention de nouveaux cadres a souvent été un échec comme l'explique Marie-Hélène Bourcier, plus largement elle a souvent plongé le féminisme dans une impasse. Globalement les artistes femmes des années 1970, par exemple ont souvent, dans le rejet du cadre et afin de construire un autre discours, manqué la réinclusion de ce qui ne semblait pas être déconstructible : le discours moderniste garant également de la sacro-sainte division sexuelle.

Pourtant, les trois décennies ne sont pas semblables et si l'arrivée au pouvoir du parti socialiste avec François Mitterrand dans les années 1980 et des politiques culturelles que l'on connaît, a marqué comme l'indique Noël Burch la *banalisation définitive du haut-modernisme comme politique officielle*⁵⁷⁷, les artistes contemporains de cette époque, poussés dans leurs derniers retranchements pour échapper à l'institutionnalisation de la culture, ont quelques fois utilisé des stratagèmes douteux, amenant la critique, tel Arnaud Labelle Rojoux, à parler d'art de la bêtise pour qualifier leurs créations. On retrouve ici les performances souvent régressives de Joël Hubaut...

⁵⁷⁶ Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p. 143

⁵⁷⁷ *Op. cit.*, p. 393 du mémoire

Par ailleurs les performances conceptuelles extrêmement compliquées mises en place par Maria Klonaris et Katerina Thomadaki dans les années 1980 semblent très éloignées d'une utilisation facile de la performance, qui peut normalement ne rien coûter, et posent le concept comme une sorte de paravent qui cache mal une coupure entre le terrain et les salles d'exposition de leurs œuvres. Une fois encore, ici, c'est peut-être le rapport entre militantisme et pratiques artistiques qui ne peut pas se penser. Le dispositif de la performance est d'ailleurs un axe de réflexion intéressant puisque c'est bien dans les années 1990 qu'Act Up Paris introduit des méthodes militantes sous forme de performances simples et efficaces qui ne sera pas sans influencer les artistes et réactiver le lien entre art et milieu militant.

Un peu plus tard, dès le début des années 1990, les vidéo performances de Pierrick Sorrin viennent prolonger l'aspect regressif de celles de Joël Hubaut avec leur axe parodique qui semble n'indiquer comme stratégie choisie que l'absence de cette dernière. Comme si la difficulté de l'engagement politique dans l'art ne pouvait amener qu'à un désengagement total et un parti pris de ne rien exprimer. Ce type de parti pris se retrouve assez tard d'ailleurs avec par exemple les chansons de Philippe Katerine dans les années 2000 qui semble vouloir qu'on le laisse tranquille pour manger sa banane⁵⁷⁸.

L'exemple, peut-être le plus frappant de la volonté des artistes d'en finir avec le schéma moderniste et positiviste sur le corps se cristallise dans la proposition d'Orlan et des opérations-performances de chirurgie esthétique. La question de savoir si l'on était obligé d'en arriver là se pose quand on sait que l'artiste a failli mourir à la suite de la dernière opération en 1993. Orlan décrit son œuvre comme un travail féministe mais il est compliqué de faire le lien entre sa création et des expériences militantes féministes. Lorsque l'artiste déclare en 1993 être transsexuelle de femme vers femme, elle reçoit plusieurs critiques de personnes trans qui lui reprochent de ne pas être transsexuelle et de ne pas situer correctement les épistémologies qu'elle manipule⁵⁷⁹. On retombe encore une fois dans le rapport compliqué entre les artistes et le milieu militant qui traduit ce que Marie Hélène Bourcier qualifie de *problème éthique épistémopolitique*⁵⁸⁰ amenant

⁵⁷⁸ Philippe Katerine, *La Banane*, 2010

⁵⁷⁹ Voir page 294 du mémoire

⁵⁸⁰ Marie-Hélène Bourcier, *Queer zones 3*, *op. cit.*, p. 143

aux questions de savoir avec qui la personne construit des agencements et qui doit obligatoirement aboutir sur une stratégie viable et assumée. Au lieu de ça, Orlan est trop isolée pour faire porter sur son œuvre une parole militante sur les femmes.

À côté de ces propositions, et toujours dans le déroulé des années 1990, d'autres artistes tentent d'assumer des stratégies proches de micro-agencements. On reconnaît par exemple ici les performances de Tsuneko Taniuchi avec les *Micro-événements*. On peut également citer la nouvelle danse qui se développe à travers l'expérience de la Ménagerie de Verre à Paris qui va donner à plusieurs artistes la possibilité de développer le récit subjectif à travers leur corps. Pourtant si l'approche des artistes évolue, le lien entre création et engagement politique minoritaire semble compliqué. Nous avons donc choisi de développer cette conclusion autour de cet axe.

E.1 1970, la possibilité d'une contre-culture ?

Dès 1969, Michel Journiac annonçait la couleur de ce qui allait se profiler en France en matière d'Art corporel dans les années 1970. Un corps et plus précisément, le corps de l'artiste sert de matière à l'œuvre, comme dans *Messe pour un corps* où il fabrique du boudin avec son propre sang. Le référentiel corporel devient premier et doit servir à repenser le monde. Un monde au plus proche de la vie, qui va se représenter et se diffuser avec la complicité de son ami critique d'art, François Pluchart, tout au long de la revue créée spécialement pour l'Art action : *arTitudes*.

Cette création au plus proche de la vie doit donc être, selon la formule de son diffuseur et tête de pensée en France : sociologique. C'est ainsi que l'on pourra y retrouver les problématiques qui traversent la société de cette époque à savoir, par la voix de Michel Journiac, la condition des immigrés arabes, ou des problématiques sur les minorités homosexuelles (plutôt évoquées que centrales dans les œuvres de l'auteur) et surtout par les créations de Gina Pane ou Orlan des prises de parti féministes plus ou moins assumées.

Orlan crée et reprend dans cette période les *Mesurages d'institutions*. Ici c'est l'Orlan-corps qui donne le rythme comme dans un phénomène inversé qui permet une réflexion sur le corps produit par la société et de repenser l'architecture en repartant de ce corps. L'artiste inscrit également dans sa performance le thème de la robe qu'elle se serait fabriqué avec les draps d'un trousseau offert par sa mère. Cette robe lui sert de seconde peau avec laquelle elle mesure l'espace et dont elle se débarrasse à la fin dans une lessive qui évoque une sorte de rupture avec la tradition familiale et du poids de ce qui devait la transformer en future épouse. Elle ressort de ces performances ayant fait peau neuve et brandit fièrement une fiole remplie de l'eau de lavage constituant un constat de la performance. On y voit la nouvelle Orlan, libérée des liens qui relient son corps aux institutions : fonction-femme, fonction-épouse, fonction-future mère, etc. La démarche est lisible et finalement assez didactique mais elle laisse en guise de conclusion une promesse. La promesse d'un nouveau référentiel corporel, une robe que l'on peut jeter maintenant à la poubelle, et un constat.

L'art corporel fabrique en effet des constats. Les artistes constatent les effets produits par les contraintes d'ordre institutionnelles, économiques, sociales, historiques, culturelles, sur les corps. Il faudra essayer de comprendre la promesse d'Orlan à la fin des *Mesurages d'institutions*. Elle se traduit par l'inscription forte d'un corps fièrement dressé et brandissant la fiole enfermant la crasse hautement symbolique de son aliénation maintenant passée. À cette étape, on se demande ce qui se passe pour l'artiste lorsque la performance est terminée. Orlan se déclarant féministe et assumant pour cette partie des années 1970 ses liens avec l'art corporel, a-t-elle une vie de féministe la performance passée ? L'art au plus proche de la vie ne peut pas faire l'économie de cette question qui pourrait d'ailleurs assoire la promesse formulée à la fin de la performance. Lorsque l'on revient sur les récits laissés par les féministes du M.L.F. de la même période comme ceux d'Anne Zelensky, par exemple, on comprend l'implication de cet engagement sur leur quotidien, leur vie privée et le floutage permanent entre privé et public. Parce que vouloir traiter la question du féminisme uniquement dans l'art, sans porosité avec le reste, risque de laisser la création à l'étape du constat.

On y comprend en tout cas une promesse de reprise de pouvoir sur son corps mais une absence d'illustration sur ce qui pourrait figurer concrètement cette reprise de pouvoir. Le pouvoir est pointé vers l'institution, on tente d'inverser le référentiel mais on arrive sur un corps vierge sans mode d'emploi. L'ancienne culture mise à la poubelle, qu'en est-il de la nouvelle pouvant représenter cette fameuse contre-culture ?

Pourtant cela représente assez les diverses tentives des féministes des années 1970 qui se sont repliées sur l'écriture afin de d'y trouver une application à un nouveau référentiel sans référent autre que l'inexprimable épistémologie féminine. On retrouve les œuvres de Monique Wittig et plus spécialement d'Hélène Cixous. Le point de vue de Marie-Hélène Bourcier sur les nouveaux dispositifs d'écriture est ici assez éclairant :

LA Littérature, la France un pays où on aime LA Littérature, comme si on n'écrivait pas aux États-Unis ou ailleurs. En fait, je me rends compte encore aujourd'hui, tous les jours, à quel point la politique des auteurs est si prégnante et combien elle est entravante. [...]. C'est pour ça que quand tu parlais de nouvelles formes d'écriture j'ai tendance à fuir – Enfin je ne dis pas qu'il ne faut pas écrire, j'écris moi-même, mais

j'essaie de trouver une écriture parlée, burlesque, qui puisse être gobée par l'académique et dans un français parasité par l'anglais.⁵⁸¹

L'écriture a en tout cas permis dans les ouvrages d'Hélène Cixous de brouiller le signifiant et de donner à son œuvre une couleur organique, sorte d'hymne au sexe de la femme difficile à représenter et montrée comme un intérieur.

Si Orlan peine à trouver une inscription sociale concrète de son « nouveau » corps féminin, elle n'est pas la seule à pratiquer des *mesurages*. Le groupe UNTEL constitué de Jean-Paul Albinet, Pierre Cazalet, Alain Snyers, et à partir de 1978, Wilfrid Roof, pratique la mesure de l'espace public et de nombreuses performances telles que celle du *Déjeuner sur l'herbe* en 1975 au grand Palais. La reconstitution vivante de ce célèbre tableau de Manet au grand Palais fait référence à une continuité, discontinuité historique du corps de la femme. Seul le corps de la femme est conservé dans une sorte d'éternel féminin rappelant la Grèce Antique comme un point de départ. On peut y lire une critique du corps de la femme naturalisé et qui amène à réfléchir sur le fait que seul son corps, contrairement à son l'environnement et à son accompagnement masculin, reste inchangé et prisonnier d'un mythe esthétique. Pourtant une fois de plus ici la critique prend la forme d'un constat qui durera le temps de l'œuvre.

En fait, paradoxalement, le point de départ du corps semble accepter ses limites naturelles telles quelles, comme un donné, comme ce qui reste après nettoyage de ses scories sociales, culturelles, etc. L'action de Gina Pane *Situation idéale artiste-terre-ciel* de 1969, semble venir en témoigner. Marquant la fin du *Land Art* pour l'artiste et le début de l'Art action, elle se représente sur une ligne d'horizon formant une verticale saillante sur une nature horizontale. Le corps est donc premier mais la vérité corporelle si elle existe ne semble pas remettre ses contours en cause. On le comprend autant avec Gina Pane que Michel Journiac dans la suite leur création.

La série des *Pièges* de Michel Journiac, *Piège pour un voyeur* (1969) et *Piège pour un travesti* (1972) illustrent assez bien cette thématique. Les pièges fonctionnent comme des constats de réalité. Il s'agit de séparer le bon grain de l'ivraie, en retenant l'expression sociale du corps frelatée et créer des moments uniques où le corps puisse se

⁵⁸¹ Marie-Hélène Bourcier [interview avec la revue Tausend Augen (2008)], *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p. 148

révéler dans toute sa nouvelle expression débarassée des rapports de dominations aliénants. C'est le cas de *Piège pour un voyeur* où le dispositif emprisonne un jeune homme, correspondant en tout point au canon de beauté grecs, dans une cage de néons blancs générant une couleur blanche et vive. Le dispositif doit inverser les rapports de domination entre regardeur et regardé et révéler le corps du prisonnier. Il est nu, sur-éclairé et donc montré dans toute sa beauté naturelle. *Piège pour un travesti*, montre le corps comme changeable en fonction du costume. Le costume pour Michel Journiac est comme la peau. Du coup rien n'est vérité dans la forme qui prend une expression sociale quelconque. L'artiste trouve la révélation du travesti dans son rire :

[à propos de *Piège pour un travesti*] C'est pour moi l'aspect du piège qui par son « esthétique aberrante » met en scène cette mise en question et en tente le dépassement par le « baroque » ; parodie androgyne d'une vierge sulpicienne, il est à la fois la dérision d'un sacré sexuel : la virginité, l'Homme, la Femme, le Couple, mais aussi par la médiation de ce dérisoire, une tentative de constat affirmant que le travesti est, au-delà d'un rire qui n'est qu'un vomissement, du domaine du sacré. Même si ce mot est trop usé, il me semble rendre compte à l'homme viande chair et sexe, autre chose peut-être proposé qu'une morale sociale ne survivant qu'à l'aide de la police.⁵⁸²

Ici c'est la profusion « baroque » de la forme du costume qui doit révéler le corps *viande et sexe*. En définitive on a soit l'expression d'un corps vierge et donc nu soit une multiplication de formes qui renvoie la vérité du corps à une énergie intérieure faite de viande et de sexe. On a toujours ici l'idée d'une identité véritable toujours cachée sous quelque chose.

L'Azione sentimentale de Gina Pane en 1973 cherche également des formes d'épistémologies féminines irreprésentables dans l'espace social tel qu'il est donné. L'action de l'artiste s'adresse à un public entièrement féminin. Organisée en plusieurs temps elle trouve sa conclusion dans une forme de blessure faisant jaillir le sang qui sera ensuite partagé entre les différentes participantes. La présence du sang permet une réconciliation avec ce corps irreprésentable. Mais à ce point le sang vient gommer la différence et coupe court à toute tentative de reprise de pouvoir sur une forme ou par une forme. Les frères de sang deviennent les sœurs de sang, mais finalement le sang présent dans tous les corps interdit toute lutte de sexe ou de genre. Les épistémologies féminines de Gina Pane se noient dans une mer calme et plate.

⁵⁸² *Op. cit.*, p 66 du mémoire

La constitution du collectif fait partie des problématiques de l'art corporel. Il s'agit de savoir comment exprimer un nous plutôt qu'un je, le je se présentant comme égoïste et narcissique. Cette question se retrouve au sein des minorités en lutte. La classe est très tôt remise en cause par les femmes. Mettant en avant les opprimés à l'intérieur de la classe opprimée elle-même, les femmes du M.L.F. reprennent pourtant à leur compte la dialectique révolutionnaire en passant de la classe des opprimés à celle de la classe de sexe. Mais très vite d'autres spécificités cette fois de pratiques sexuelles amène une distinction homosexuelle-hétérosexuelle. C'est la création du F.H.A.R. en 1971.

24H. de la vie d'une femme ordinaire en 1974 de Michel Journiac reprend à son compte des revendications féministes en dénonçant l'enfermement des femmes dans le privé et l'aliénation aux tâches domestiques. Paradoxalement dans cette performance photographique, l'artiste semble parler de son homosexualité. Il attache pourtant son œuvre aux femmes et élargit très vite son propos aux minorités arabes en France⁵⁸³. Cette mise à plat du collectif des minorités repose la question de la légitimité de l'émetteur mais cache surtout assez mal une reprise de pouvoir non assumée. On y voit une incitation de l'artiste faite aux femmes et aux arabes de reprendre un pouvoir qui leur est interdit tout en s'extrayant lui-même de ce dispositif.

Une autre posture consiste à imaginer une résolution par delà les catégories de sexe qui ressemble fort à une rédemption. Gina Pane dans *l'Action Transfert* en 1973 imagine un dispositif où elle au centre et se pose dans des situations de désir barrées afin de briser des réactions immédiates et apprises par cœur. En se plaçant dans un lieu impossible elle cherche dans l'immanence de l'être une recreation de soi. Mais cette recherche de la perte des « cerveaux mécanismes »⁵⁸⁴, féminins dans son cas, cache assez mal une position utopique qui refuse une fois de plus ici de reprendre en charge la douloureuse question du pouvoir.

Le corps ne serait peut-être que falsifié ? C'est un peu le parti pris d'Orlan dans *Le baiser de l'artiste* (1977). Elle effectue ici une rupture avec l'art corporel. Prise dans son carcan d'artiste-femme-prostituée à la FIAC de 1977, elle vend ses baisers pour 5 francs. Elle montre ainsi son corps comme un simple objet de consommation. Il semble

⁵⁸³ Voir page 102 du mémoire, note 132

⁵⁸⁴ Voir page 118 du mémoire

qu'il y ait ici une tentative assumée de reprise de pouvoir sur soi. Le corps est donné comme un objet de désir pris dans un fonctionnement marchand mais au moins assumé comme tel. Cependant la mécanique reste exposée et la stratégie tarde à s'appliquer. En tout cas, Orlan évacue les qualités spirituelles ou transcendantes apposées aux corps. Elle propose une forme sur laquelle il faut travailler. Elle reste peut-être l'artiste qui crée une rupture dans les années 1970 sur la posture à adopter face au pouvoir. Il ne se présente plus comme ce qu'il faut évacuer mais bien comme ce avec quoi il est obligatoire de composer.

Il s'agit de penser comment il est possible de créer des zones de résistance au pouvoir et de faire valoir des micro-pouvoirs. Seulement Orlan aurait eu besoin d'apports supplémentaires, notamment du côté des militants minoritaires. Il s'agit d'imaginer la notion de pouvoir non pas seulement comme un outil de domination et d'oppression :

- Et dès que l'on commence à parler du pouvoir uniquement en terme de domination et d'oppression, d'exploitation, on tombe dans une logique qui imprègne encore trop notre façon de penser, et c'est bien évidemment à gauche que cette façon de penser est la plus problématique. Ce n'est pas un hasard si on évite de parler de ce qu'on pourrait faire pour résister au pouvoir dans les espaces politiques français grâce aux minorités.⁵⁸⁵

Prolonger le corps reste encore une possibilité de le réinventer et de lui offrir des possibilités supplémentaires. Surtout lorsqu'il s'augmente par des procédés technologiques répondant eux-mêmes à des formes de pouvoir. Au symposium de Lyon organisé par Orlan et Hubert Besacier en 1980, Daniel Aulagnier présente *Construction pour un espace intérieur*. Dans le cadre de cette performance, il intègre à son corps des machines fictives illustrant à la fois les injonctions de conformité faite aux corps par une société traversée de technologie et les possibilités qui lui sont offertes d'utiliser cette technologie comme prolongation de son corps. Même si les machines restent fictives, contrairement aux performances de l'artiste Sterlac, l'idée de corps technologique pouvait être préfigurée. Pourtant, et encore une fois, la performance de Daniel Aulagnier se transforme en une lutte entre le corps et la machine ou il finit allongé sur le sol à bout de tentatives infructueuses pour sortir d'un espace géométrique tracé à la craie sur le sol et signifiant l'espace technologique qui réduit la chair.

⁵⁸⁵ Marie-Hélène Bourcier [interview avec la revue Tausend Augen (2008)], *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, Paris, éditions Amsterdam, 2011, p. 126

Il est plus facile maintenant de comprendre qu'en matière de déconstructions corporelles et de genres, les années 1970 n'ont pas été véritablement donné naissance à une contre-culture productive mais plutôt à une culture d'opposition. Le problème principal vient sûrement, comme nous l'avons évoqué, d'une conception du pouvoir bloquante sur la création. Cette conception oblige à présenter ce dernier comme unilatéral, oppressant, dominant, et à pour conséquence directe de ne pas donner la possibilité aux corps minoritaires de s'en resaisir ou d'imaginer une perversion stratégique des réseaux de pouvoir en place. Du coup, la déconstruction du corps ne semble pas poser de problème ; on l'a vu tout au long des performances que nous avons décrites. De cette façon, une fois déconstruit, le corps se retrouve face à une double impasse : celle qui consiste à abandonner son référentiel, ses mécanismes issus d'un apprentissage procédant de déterminismes sociaux, pour devenir indéterminé, ne plus se servir de sa forme au risque de ne plus être rien qu'un informel socialement et culturellement illisible. Du coup, l'indifférenciation, la plongée dans le « grand tout », ne laisse plus beaucoup de prises signifiantes pour de nouveaux agencements de genres, de cultures minoritaires, ou de pratiques sexuelles.

La décennie des années 1970 en France pose le problème du pouvoir sans s'en emparer. On comprend assez vite au travers des différentes performances que les artistes cherchent plutôt à se débarrasser des effets du pouvoir à l'intérieur des disciplines corporelles et artistiques qu'à chercher des signifiants minoritaires pouvant lui résister.

Les années 1980 se présentent la plupart du temps comme des années de fuite. On a une consolidation des politiques culturelles institutionnelles avec l'arrivée du Parti Socialiste mais on a également un air du temps qui paraît plus léger et ce qui ressemble à une dépolitisation généralisée des choses. Un affaiblissement du milieu militant et des minorités sexuelles. Pourtant le développement des nouvelles technologies dans cette décennie n'aurait-il pas pu permettre d'envisager d'autres formes de représentations du corps ensuite dans le réel ?

E.2 1980, sous culture ou vide culturel ?

Les années 1980 voient l'arrivée de la gauche en France avec le Parti Socialiste et la figure de François Mitterrand. La prise en charge généralisée des politiques culturelles va petit à petit pousser les artistes dans des territoires de résistance intenable. Sur un domaine plus large, on peut mesurer un changement de terrain des organisations militantes féministes, gay ou lesbiennes. Et pour cause, la création du Ministère du Droit des Femmes et les lois en faveur des homosexuels va renouer le lien entre les associations et la politique macro, mais également en prendre une grande partie en charge. Tout ce contexte va renforcer l'idée d'un pouvoir juridique et va progressivement effacer la question du corps et de ses économies.

Du point de vue des performances, on a la queue de comète des années 1970, la présence du Symposium de la performance de Lyon organisé par Orlan et Hubert Besacier qui donne une image internationale de cette dernière, une arrivée progressive de la technologie vidéo qui vient médiatiser l'image du corps problématique et l'arrivée de l'épidémie du V.I.H. qui repose la question des identités et des minorités.

Le Symposium de Lyon donne un cadre à la performance et permet à plusieurs artistes internationaux de se produire en France. On note une très nette majorité d'homme performeurs qui ne change rien aux chiffres de représentation des années 1970. Cependant parmi les artistes femmes l'idée d'une représentation impossible de leur sexe et de leur désir reste présente.

L'une des artistes, Lydia Schouten, et sa performance, *Cage* en 1979, vient mettre en espace cette impossibilité dans une allégorie de la femme telle un tigre en cage. La cage est garnie de crayons pastel, représentant phalliques associés aux barreaux. L'artiste, après avoir exécuté de nombreux tours comme un animal enfermé, se frotte ensuite aux pastels dans un élan érotique, illustrant ainsi le phallus barrant le désir et l'espace féminin. On garde une idée de vide et d'impossible autonomie dont les conséquences sont parfaitement mises en relief par une autre artiste, suisse, Manon lors du Symposium de 1980 avec *La dame au crane rasé*. Ce qui peut apparaître comme une

expression de genre intéressante n'en exprime pas moins la mutilation et une certaine forme de mélancolie face au genre de l'éternel féminin perdu.

Tout se passe comme si le début des années 1980 illustre le retour de voyageurs revenus tristes de leur exploration qui n'a rien donné de concret. On y discerne les limites de l'enfermement du sujet, peut-être toujours le sujet idéal et autonome qui peine à trouver son autonomie dans un idéal qui n'existe pas. On a ici comme le retour d'un récit moderniste qui semble n'être qu'un mythe supplémentaire.

À côté de cet exemple, certaines performances apparaissent au moins plus festives. C'est le cas de *Japanese bitch on walk with her dog* en 1980 par Luciano Castelli et Salomé au même Symposium. Cette action dans les rues de Lyon joue sur la figure du maître, représenté par Luciano Castelli travesti en japonaise excentrique, et de l'esclave, représenté par Salomé adoptant une posture de chien. Ils y adoptent une attitude *camp* qui interroge les passants sur les drôles de rapports de pouvoir qu'ils peuvent entretenir. On y comprend au moins la fin d'une posture docte par rapport au corps qui tranche avec le sérieux de l'art corporel. Mais l'expérience unique n'est sûrement pas suffisante pour dissimuler l'absence de perspectives mises en avant. Car c'est bien le sujet du féminisme qui semble introuvable et qui plonge les artistes dans une sorte de marasme mélancolique.

La décennie voit également se développer un changement de posture par rapport à la communication qui prend différentes facettes. Outre la création du minitel qui amène une préfiguration d'internet avant l'heure, l'image semble de plus en plus importante et la représentation du corps, avec elle, de plus en plus médiatisée. Le sujet du féminisme est peut-être à chercher dans les merveilles de la technologie qui pourront créer un espace supplémentaire au vide du réel ?

Sur le plan de la vidéo-performance, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, se présentent comme deux artistes féministes comptant sur la réappropriation des moyens technologiques à des fins de représentations de l'inmontrable sujet féminin qui prend corps. Elles fonctionnent par cycles de création qui se déclinent sur plusieurs années. Parmi ces œuvres polymorphes deux notables pour notre sujet, *Le cycle de l'Ange* de 1985 à 1998 et *Le cycle de l'Hermaphrodite* de 1982 à 1990. Le cycle de

l'Hermaphrodite débute sur une photographie médicale retrouvée dans les archives de leur famille. On a alors la réutilisation d'une photographie d'un sujet médical inconnu et hermaphrodite, qui va donner lieu en 1985 à une performance extrêmement complexe, *Mystère II : incendie de l'Ange* à la galerie Jacques Donguy à Paris. On y voit un dispositif au milieu duquel le public peut circuler et contempler la métamorphose de l'image de l'hermaphrodite par différents procédés techniques. Différentes histoires (médicale, familiale, culturelle) se croisent sur le corps du sujet représenté laissant ainsi mesurer le potentiel de la métamorphose qui se termine pourtant sur un incendie pouvant rappeler la mort et l'arrivée dans le grand « tout ». Le passage à la réalité n'a pas lieu même si le déroulé de la performance peut laisser présumer de toute les connexions partielles qui peuvent trouver forme sur le corps, historiques, sociales, culturelles... Outre la figure galvaudée de l'hermaphrodite ou de l'Androgyne, le procédé beaucoup trop complexe ne permet que peu de liens avec le réel et l'aboutissement de la figure de l'Ange ne sera jamais que virtuel et finalement très conceptuel.

À côté de ces effets technologiques, d'autres artistes renouent avec le caractère « cheap » de la performance. Mais faut-il y voir plus qu'une fuite hors du temps qui cette fois-ci, non technologique, se présente comme presque régressive ? C'est le cas de Joël Hubaut et de Julien Blaine.

Le premier, développe un resau d'œuvre terriblement prolifique. Image d'une forme de décentralisation il occupe la région normande. On peut retenir deux exemples de performances telles que *Mixage-Shaker* en 1980 et *La tétée* en 1983. Il réagit à tout et réinterprète tout dans une sorte de vision éclatée ou il se présente comme le chef d'orchestre fou de règles obscures qui tentent de ne se faire rattraper par rien. Cependant, à force de vouloir tout remettre à plat, le risque consiste à tout dire et ne rien dire. Il en ressort tout de même une critique violente d'une communication étagée qui se réinterprète au gré de ses performances folles. Le concept du rhizome de Gilles Deleuze peut aider à voir dans son œuvre une énergie toujours en devenir mais le mixage sans fin des signifiants ne permet pas réellement de s'appuyer sur un devenir réutilisable. Le sexe et le genre semblent loin et Joël Hubaut apparaît comme le trope de la figure de l'artiste fou et incompris. Il se place d'ailleurs dans cette posture du *No Future* punk, sans proposer de véritable alternative. Fuir les institutions, leurs codes, et les différentes

expressions du pouvoir peut aboutir à un vaste magma sans forme qui s'épuise rapidement.

Le deuxième, Julien Blaine, cultive la poésie expérimentale. Comme une façon de briser les pièges du langage, il tente de revenir au corps et cherche des expressions populaires capables de casser la structure sociale oppressante. Malgré des tentatives de faire valoir le corps banal et populaire avec *L'occupation des stèles vides*, au début des années 1980, vaste opération d'art collectif ou il invitait à organiser l'occupation des socles de statues vides dans les villes, et plusieurs interrogations sur le simulacre et les différentes formes de réalité créées par la communication des médias, avec *Simulacre de massacre* en 1985, l'artiste ne refabrique pas le lien entre art et vie. Les formes populaires ont besoin de signifiants et de codes forts. Or, le brouillage permanent des pistes par l'artiste et le démembrage des phrases ne permet aucune accroche tangible. Julien Blaine finira par mêler politique de parti et art en se présentant à des élections ou il sera élu, peut-être dans une tentative irréfléchie de renouer avec la réalité. Même si l'artiste militait pour une absence de rupture entre la vie et la pratique artistique, force est de constater que ses tentatives sur le corps n'ont trouvé aucun écho dans les corps dissidents de la vie réelle.

Aucun discours identitaires ne peut véritablement s'infiltrer dans ces œuvres riches pourtant en éléments d'érotisme et en sexualité. On retire plutôt de ses créations une idée nitzschéenne sous forme d'énergie du corps qui n'offre que peu de perspectives dans le réel.

Si le corps ne semble plus prendre réalité dans les années 1980 malgré la multiplication de ses représentations, un élément va tragiquement rappeler le corps au réel et s'intégrer progressivement à la création des artistes : l'apparition du sida qui repose la question identitaire.

C'est Michel Journiac le premier qui utilise ce thème dans ses performances, très tôt en 1983 avec *Action de corps exclu*. Cette fois-ci l'homosexualité est au centre et la présence du virus l'empêche d'ignorer le facteur identitaire voire communautaire de cette maladie qu'il intègre à sa performance. Dans un geste très violent il scarifie sur sa peau un triangle qui rappelle le triangle rose des déportés homosexuels pendant la

Seconde Guerre Mondiale. Par ce geste fort il transforme le « signe de la honte » en élément de fierté. Il impose l'histoire d'un corps dissident qui prend forme et tient compte d'une épistémologie particulière que serait la honte transformée positivement. Il reprend une stratégie identitaire forte et renoue ainsi avec une forme d'engagement militant dans l'art.

L'apparition du sida semble apporter une forme de repolitisation de l'art qui pourra avoir des conséquences sur le corps et sur les genres dans les années 1990. Mais pour l'heure la décennie se présente plutôt comme une période pauvre en liens avec le monde militant et le monde artistique. Le pouvoir infiltré partout semble replier les artistes dans leurs derniers retranchements... On a peut-être ici l'étape ultime avant l'obligation de négocier et de transformer ce rapport au pouvoir qui semble ne pas pouvoir se représenter autrement que juridiquement. L'image du corps pourtant reproduite partout avec le développement des moyens de communication apparaît dans l'art plus que problématique. Du corps, de la sexualité et des genres, il ne reste quasiment plus rien dans les années 1980 en France. L'art aboutit alors davantage à un désert culturel qu'à une sous-culture qui aurait pu être productive à condition d'en accepter ses signifiants et le lien avec ses acteurs. Les artistes auraient ainsi pu fabriquer des agencements productifs dans leurs performances en envisageant un lien fort avec le monde militant. La collaboration avec des corps dissidents déjà inscrits dans des dispositifs de pouvoir particuliers aurait pu permettre de considérer le genre dans toute sa complexité et de négocier un autre positionnement par rapport au pouvoir. Pourtant les acteurs artistiques, qui se représentent souvent en dehors des structures sociales, économiques, ne disposait pas à ce moment précis d'une dynamique importante du milieu militant et des autres structures intermédiaires.

E.3 1990's, subcultures ?

Trois événements marquants peuvent venir signifier la nouvelle décennie qui s'ouvre. Premièrement, pour le cadre général, la dernière année des années 1980 voit se concrétiser la fin du bloc de l'Est avec la symbolique chute du Mur de Berlin. Cet événement marque la fin d'une opposition idéologique bipolaire avec peut-être pour effets principaux en France, le renforcement d'une axe culturel français face aux États-Unis et le triomphe de la prose des « Nouveaux Philosophes ». Plus généralement on constate un effet de peur face à la globalisation et un recentrage sur la culture française qui amène à se poser la question de savoir comment est représentée cette culture. On observe alors un phénomène d'émergences identitaires avec un deuxième événement celui du « foulard » de Creil en 1989 qui vient illustrer le fait que la culture en France n'est pas monolithique. Cet événement trouble les engagements féministes et oblige à intégrer le phénomène culturel, désintriçant ainsi laïcité et sujet du féminisme. Cette affirmation identitaire réapparaît également dans la communauté homosexuelle avec la présence du sida et la création en 1990 d'Act-Up Paris. Importée des États-Unis, l'association cultive les revendications sous forme de performances affirmatives qui ne pourront pas manquer d'influencer le milieu de la performance artistique. On a peut-être ici une forme de repolitisation des identités et un retour de la scène militante sur le terrain. Le phénomène serait-il suffisant pour constituer des subcultures à un endroit ou l'émergence de singularités provoque une crispation en retour sur une culture française séculaire et sûrement fantasmée autour de valeurs universelles et laïques ?

Toujours est-il que ces différents facteurs entraînent une vision du corps qui sort du roman moderniste et se perçoit de façon beaucoup plus fragmentée et en relation partielle avec des objets, des pratiques, des cultures différentes selon les individus. Les plus significatives des performances offrant du corps une image parcellaire en constant retravail concernent sans aucun doute les opérations de chirurgie esthétique d'Orlan. Nous l'avions laissée avec les *Mesurages d'institutions* où elle arborait fièrement son corps étalon lavé de tous les anciens déterminismes sociaux. Vingt ans plus tard, Orlan passe sur la table d'opération. Elle débute les opérations en 1990. C'est ainsi qu'elle refait entièrement son visage selon plusieurs modèles féminins tirés des plus grandes œuvres que l'histoire de l'art ait reconnu. Les performances chirurgicales sont réfléchies

et intègrent pendant les opérations la lecture de textes tels que celui d'Eugénie Lemoine, *La robe*⁵⁸⁶. Fragments historiques et visage fragmenté, Orlan semble ne comprendre son identité que sur la surface de son corps comme une performance de la forme qui à la fois révèle et crée son parcours. Si sa performance relève d'un parcours identitaire, elle marque également son absence de liens avec le monde militant ou d'autres expériences vécues qu'elle revendique pourtant. En se déclarant transsexuelle de femme vers femme elle provoque l'interrogation chez de nombreuses personnes trans et notamment chez Jay Prosser⁵⁸⁷. En fait aussi pointue soit-elle sur le genre, la performance révèle la différence, encore une fois ici, entre une pratique artistique et des pratiques vécues qu'elle ne met pas en rapport.

Le corps est également mis en rapport partiel avec des objets. C'est le cas de la performance d'Alain Buffard, *Good boy* en 1998 à la Ménagerie de Verre. Adoptant une position identitaire il met son corps en espace au cours d'un récit subjectif qui mêle des objets, son corps et les liens qui fabriquent l'ensemble, sur fond d'expérience identitaire de l'homosexualité et du sida. Même si le déroulé expose un positionnement stratégique de monstration et d'évocation de l'homosexualité, la performance reste assez conceptuelle. Peut-être des liens existent entre le Alain Buffard artiste et le Alain Buffard « Pédé »⁵⁸⁸ comme il l'explique.

Le fragment peut également s'exposer dans un parcours. Pour ce faire, l'artiste Tsuneko Taniuchi fabrique des situations microscopiques, sorte de micro-histoires dans la grande Histoire. Elle se place sur le plan du quotidien et se sert de son parcours personnel pour mettre en forme les situations. Elle travaille en collaboration avec Olivier Blanckart et crée son personnage de *Nora* en référence à *Une maison de poupée* d'Ibsen. Son parcours reste une expérience de la féminité et du déracinement. Elle fabrique des Micro-événements dont le N°5, *9 personnages de femmes*, en 1999, vient illustrer son identité complexe, non plus Une mais plusieurs. L'artiste pratique de la même façon pour créer la même année *Comment devenir une bonne femme au foyer*. Le personnage qu'elle campe dans cette performance dégrade petit à petit les gestes du quotidien jusqu'à les rendre inefficaces. L'artiste propose une vision du genre qui mêle race et

⁵⁸⁶ Voir page 290 du mémoire

⁵⁸⁷ Voir page 294 du mémoire

⁵⁸⁸ Voir page 300 du mémoire

déconstruction du féminin. Pourtant, dans la construction qu'elle propose il n'est que très peu question de sexualité qui aurait-pu permettre de passer du sexe aux pratiques sexuelles et ainsi offrir d'autres alternative à la construction du genre. Elle propose malgré tout, une réflexion non fermée sur un possible *empowerment* en adoptant une posture active et positive face aux structures contraignantes qui forment son genre.

Il semble qu'il manque toujours une carte dans ces performances afin de permettre de rendre perméable le monde de l'art et le monde militant, gagner en puissance et s'ancrer véritablement dans des identités singulières qui trouvent des exemples dans la vie sociale et militante. Cette carte permettrait d'observer non plus un sens et un pouvoir mais une combinaison complexe du sens et du pouvoir. Le sens, ou justement la perte de sens semble poser problème à plusieurs artistes dans cette décennie. Deux exemples d'artistes viennent illustrer une position différente par rapport à cette perte de production de sens : Pierrick Sorin et Fabrice Hybert.

Pierrick Sorin fabrique des vidéo-performances du quotidien et de la banalité. Avec la performance *C'est mignon tout ça* en 1993, l'artiste filme la médiocrité et l'échec d'une génération en quête de sens qui ne vient pas. On peut le voir filmer ses fesses habillées d'un string féminin et les admirer. Il illustre ainsi un personnage replié sur lui ne distinguant plus très bien les limites du genre et enfermé dans une boucle tautologique. La diffusion des images a pour l'artiste une valeur négative qui constitue un grand désert pour la question du sens. Alors que ses performances peuvent se qualifier d'hyper-réalistes, Pierrick Sorin disqualifie sans cesse cette réalité au profit d'une nullité des actes refermés sur eux-mêmes. On comprend assez vite la limite de ces performances joyusement plaintives que l'on pourrait presque mettre en parallèle avec celles de Manon qui exprimaient une forme de mélancolie du genre féminin comme sujet vide.

Dans une autre posture, Fabrice Hybert, cette fois, interroge le sens de façon prolifique. Le corps doit, selon l'artiste, se diffuser. Son œuvre a sûrement produit autant d'objets que celle de Joël Hubaut. Fabrice Hybert fait coïncider son art avec un système de communication et une réalité économique sauvage. Il crée sa propre entreprise qui lui permet de commercialiser les objets issus de sa création et qui doivent trouver une application dans la vie quotidienne : une société anonyme à responsabilité limitée, UR

(Unlimited responsibility). Il entend ainsi assumer toutes ses responsabilités d'artiste en tant qu'acteur social. L'artiste crée des *POFs* (Prototype d'Objets en Fonctionnement). En participant à la 47^{ème} biennale de Venise au Pavillon français, il crée une chaîne de télévision qui rediffuse l'application de ces objets par un personnage particulier : Éliane Pine Carrington. Éliane Pine Carrington se présente en Drag Queen possédant sa propre histoire et présente les *POFs* sous forme de télé-achat. L'artiste entre ainsi, avec la complicité de cette dernière, de plein pied dans un système de communication. Le *POFS 3, La Balançoire* disponible à partir de 1991, possède un caractère hybride et est doté de deux phallus, un mou et un dur. Il sera alors l'occasion pour Éliane Pine Carrington de mettre en action corps et objet tout en extrayant le caractère érotique qui s'en dégage. On retrouve chez l'artiste une forme de matérialité érotique capable de prendre forme dans un environnement qu'il détermine : celui de la communication et celui d'Éliane Pine Carrington. La performance est le lieu d'interrogation sur le genre et ses possibles prolongations dans les objets et les médias. Le travail de Fabrice Hybert est au moins plus optimiste que celui de Pierrick Sorin. Il offre de multiples sens et possibilités ; encore faudra-t-il qu'il intéresse véritablement le monde de la consommation.

Le sens peut se rechercher également au centre de la masculinité elle-même et de ses possibles expressions de genre. Pour le moment on a surtout observé la déconstruction du genre féminin sans véritablement se poser de question sur la masculinité. Olivier Dollinger crée en 1998, *The tears Builders*. Le principe est simple : il propose à un body builder confirmer d'évoluer seul hors de son élément de compétition dans la galerie Valentin à Paris. Le corps en dehors de son milieu sportif met en exergue ses composantes matérielles de construction du genre. Le corps laisse sourdre la technologie (médicale, sportive) nécessaire à son hypertrophie. Pourtant le parti pris de la performance consiste à mettre en avant sa tristesse, laissant poindre ici encore une fois une forme de mélancolie de la perte du sens hors de son élément de fabrication.

Le phénomène identitaire n'est jamais véritablement considéré par tous les paramètres qui le constituent et n'est jamais véritablement vu non plus comme un processus heureux et stratégique capable de subvertir un pouvoir en place, d'y résister et de s'en réemparer.

Alberto Sorbelli, l'artiste prostitué offre, dans le courant des années 1990, une tentative de réappropriation du pouvoir en place à but positif et identitaire. Pour cela il décide d'abandonner son statut d'artiste. Il crée le système SPA (Secrétaire, Pute, Agressé). Il s'agit de trois personnages qu'il n'est pas censé jouer mais qui constituent son identité privée et publique dans son travail de création. En intégrant ces trois personnages subalternes, Alberto Sorbelli reprend à sa charge un statut de victime qu'il essaie de renverser. C'est ainsi qu'il se prostitue dans différents musées et notamment au Louvres où il est à chaque fois évacué. Plus que son statut d'artiste Alberto Sorbelli s'interroge sur les modalités qui vont créer des interrogations chez le public et cherche à inscrire une image positive de ses personnages plutôt que d'opter pour une image propre qui ne serait pas tout à fait constitutive de ce qu'il fait et de ce qu'il est. Il introduit de la sexualité dans l'art et emmène ses personnages hors du monde artistique. Alberto Sorbelli se propose d'être un provocateur d'événements et crée des porosités entre le monde artistique et la sphère sociale plus large. Pourtant on se demande quel rapport l'artiste entretient exactement avec les travailleurs du sexe. Nous avons évoqué le travail de la performeuse Annie Sprinkle lors de la présentation d'Alberto Sorbelli. Si la première part du monde de la pornographie pour embrasser un statut de *porn-artiste* dans une optique *d'empowerment*, Alberto Sorbelli effectue le chemin inverse. En effet, il part de son statut d'artiste pour embrasser ensuite le monde de la prostitution. On peut légitimement se poser la question de savoir s'il ne s'agit pas ici d'un vol identitaire qui pourrait diminuer ainsi la crédibilité de ce qu'il expose.

Un des artistes à la fois engagé sur le terrain et dans la sphère artistique peut se caractériser dans la figure d'Olivier Blanckart. Il revendique un engagement auprès des minorités et des cultures populaires. En 1993 il organise une action spectaculaire. Il décide d'uriner sur l'œuvre de Piotr Nathan : un matelas taché de l'urine d'un malade du sida. Cette action, *Le protocole compassionnel*, en référence au *Protocole compassionnel* d'Hervé Guibert, marque une volonté de sortie de l'anonymat. Le corps malade doit se montrer comme un corps possédant un nom et une identité. Le but est également de ne pas se situer dans la compassion improductive qui repose sans cesse le corps dans un statut de victime par trop emprisonnant, mais de rendre toute sa fierté au corps malade. D'un autre côté Olivier Blanckart s'engage auprès d'Act Up après une grande réflexion qui en dit long sur le « carcan artistique » dont la noblesse empêche une insertion trop nette ou trop en lien avec la vulgaire réalité du facteur politique.

Pourtant, l'engagement d'Olivier Blanckart est un engagement d'Artiste au sein d'une structure comme Act Up pendant la constitution d'un mémorial éphémère en hommage aux victimes mortes du sida. La porosité entre un statut de militant et un statut artistique semblait encore problématique et le terme même d'artiste militant aurait pu être plus approprié.

Reste Michel Journiac qui clôt ce mémoire et qui est le seul artiste à avoir, sur le domaine de l'action et de la performance, traversé ces trois décennies. Il reprend en 1993, soit dix ans plus tard son action *Marquage au fer rouge* de 1983 renommée pour l'occasion *Marquage au présent*. Il tente devant l'urgence que crée l'épidémie de reprendre les éléments qui avaient constitué l'ancienne performance. Rien n'a pourtant véritablement changé et l'artiste se replace toujours devant le même paradoxe : un grand écart entre une vision neutre du corps et la prise en compte de singularité et de pratiques identitaires. Michel Journiac reste néanmoins fidèle au manifeste de l'art corporel et même si l'on peut penser que son action donne un coup d'épée dans l'eau, il garde cependant la marque du triangle rose sur son bras.

De quelques endroits où se situent les artistes, il semble que la sphère artistique ne puisse jamais se mettre au service d'un engagement de terrain, proche de pratiques vécues, ou de se prêter alors comme un outil réutilisable par les minorités afin d'exprimer des questions de genres. Tout se passe comme si le statut de l'artiste l'empêchait d'organiser une porosité totale entre sa création et son œuvre et en faire un outil stratégique capable d'organiser des résistances elles-mêmes stratégiques au pouvoir. De possibles subcultures n'ont, de cette façon, jamais véritablement circulé dans l'art-performance et permis un réinvestissement sur la sphère sociale, du moins en France, dans cette dernière décennie.

La prise en compte des questions de genre ne peut se déployer que dans un cadre ouvert à des pratiques concrètes en lien avec un terrain militant, activiste, prenant en compte différents facteurs culturels. On retrouve peut-être chacun de ces facteurs pris différemment dans chacune des performances qui ont fait l'objet d'une étude dans ce mémoire. Pourtant il semble qu'il manque à chaque fois une carte pour que l'engagement soit total et productif d'un agencement quelconque. Soit le signifiant (en terme de pratiques et de formes corporelles) n'est pas suffisamment solide afin d'imaginer une reprise du travail artistique dans la vie concrète soit le discours et les pratiques artistiques ne sont pas articulés avec des pratiques vécues. Toujours est-il que bon nombre de propositions se présentent comme extrêmement prometteuses mais toujours à un moment ou à un autre invalidées par un statut de l'artiste autonome qui laisse la place au travail d'un récit moderniste qui n'a pas de mal à repérer la faille laissée béante par les artistes eux-mêmes.

Le séminaire organisé par Marie-Hélène Bourcier à l'E.H.E.S.S. et au Palais de Tokyo à Paris en 2007, 2008 et 2009, comportait une partie de constructions et de présentations théoriques et une partie de présentations et travaux artistiques autour de la performance et des nouvelles épistémologies queer. Il était notable que les artistes présentant leurs travaux autour de ces problématiques (Coco Fusco, Bruce LaBruce, etc.), se situaient d'abord dans une problématique identitaire avant de se situer dans un statut d'artiste confirmé et indépendant, ou tout au moins, en situaient les deux statuts sur un plan interdépendant. Le séminaire comportait plusieurs volets où, théorie, expériences pratiques, et créations artistiques venaient se compléter, se contredire, ou construire des agencements productifs. Il faut sûrement tirer de cette expérience une idée de l'art comme outil, comme une possibilité, cette fois désacralisée : être queer, faire de l'art et de la théorie, au fond peu importe la noblesse de la chose, l'important se retrouve dans la perspective stratégique de résistance et de création qui peut en résulter.

ANNEXE 1



Orlan, *Le baiser de l'artiste*, 1977
Le Carcan



Orlan, *Le baiser de l'artiste*, 1977
Dispositif entier



Orlan, *Le baiser de l'artiste*, 1977
Un baiser

ANNEXE 2



Orlan, *Marche au ralenti*, 1969
Saint-Étienne

ANNEXE 3



Orlan, *Mesurage d'espace*, 1968
Place Saint-Pierre, Rome



Orlan, *Mesurage d'espace*, 1977
Centre Georges Pompidou, Paris



Orlan, *Mesurage d'espace*, 1977
Centre Georges Pompidou, Paris

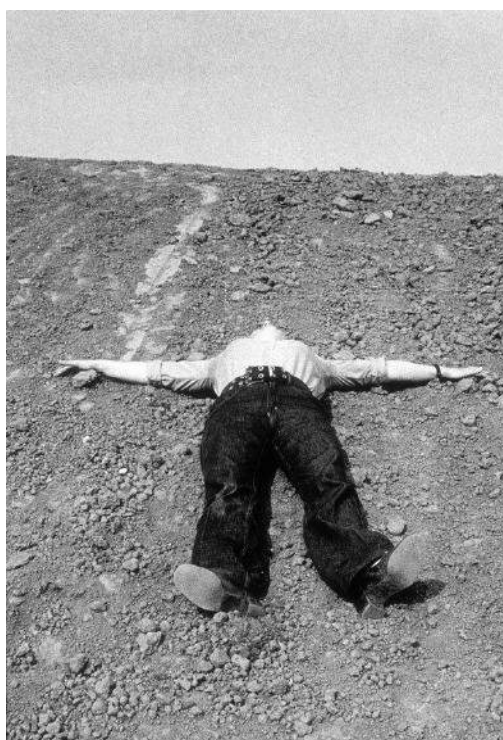


Orlan, *Mesurage d'espace*, 1977
Centre Georges Pompidou, Paris

ANNEXE 4



Gina Pane, *Situation idéale : terre-artiste-ciel*, 1969
Écos (Eure)

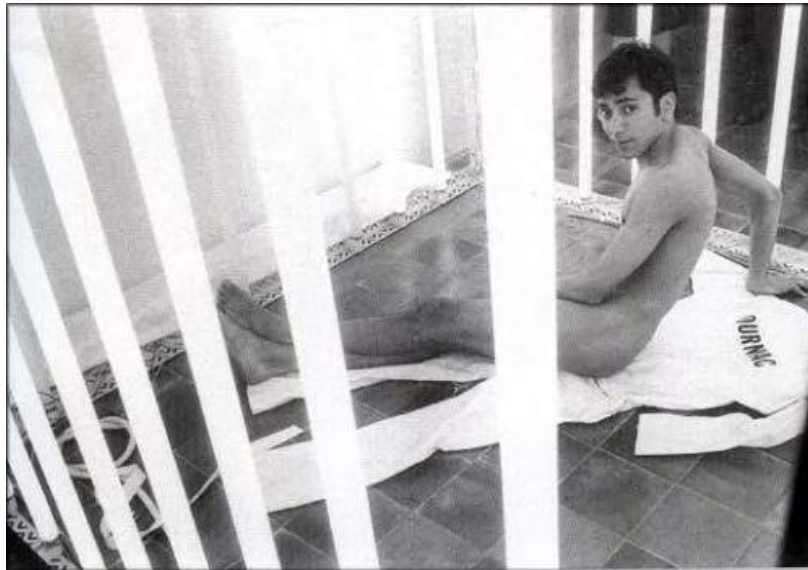


Gina Pane, *Terre protégée*, 1969
Écos (Eure)

ANNEXE 5



Michel Journiac, *Piège pour un voyeur*, 1969
Galerie Martin Malburet (Paris)



Michel Journiac, *Piège pour un voyeur*, 1969
Galerie Martin Malburet (Paris)



Michel Journiac, *Piège pour un voyeur*, 1969
Galerie Martin Malburet (Paris)

ANNEXE 6



Michel Journiac, *Piège pour un Travesti*, Garbo, 1972
Galerie Stadler (Paris)

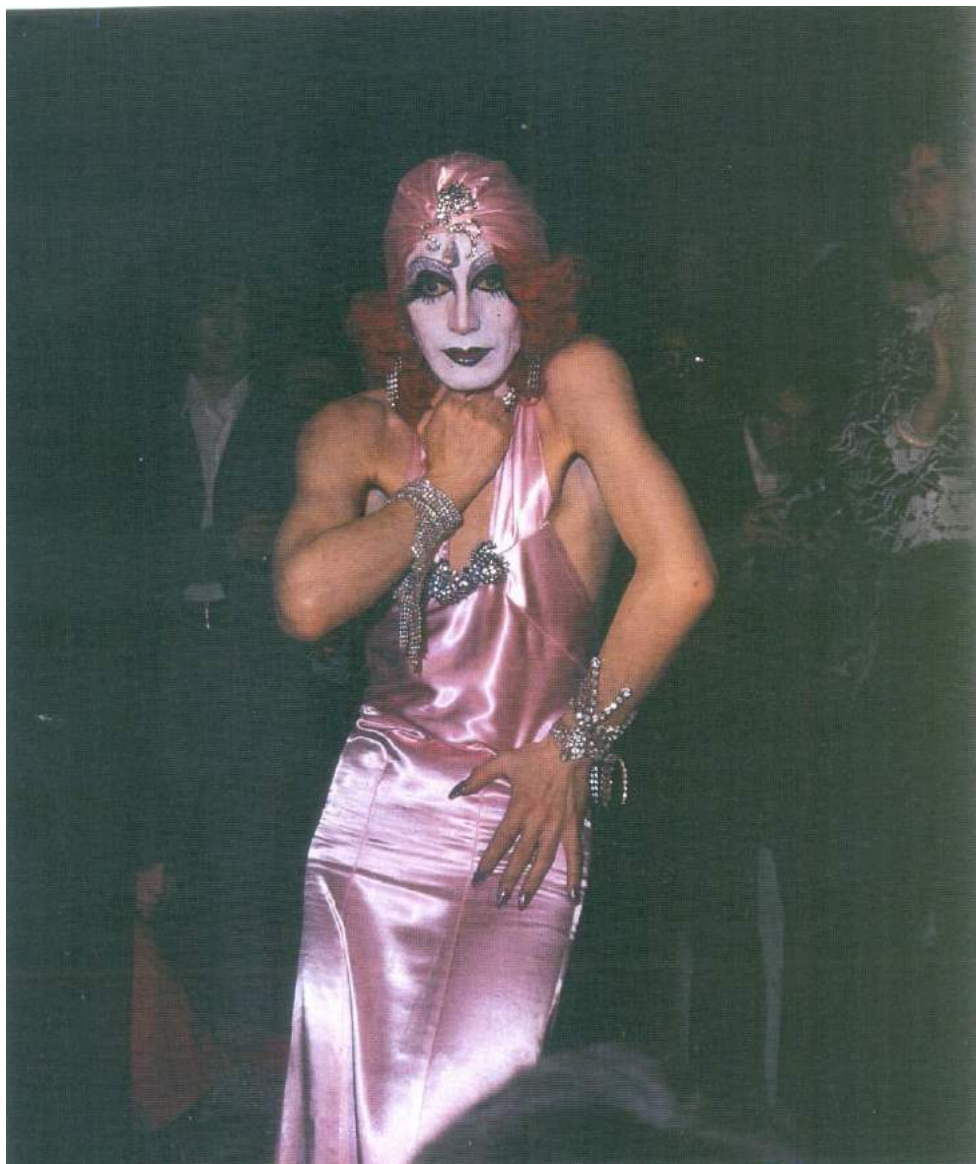


Michel Journiac, *Piège pour un Travesti*, Rita Hayworth, 1972
Galerie Stadler (Paris)



Michel Journiac, *Piège pour un Travesti*, Arletty, 1972
Galerie Stadler (Paris)

ANNEXE 7



Michel Journiac, *Piège pour un Travesti*, Sarah Leander, 1972
Galerie Stadler (Paris)

ANNEXE 8

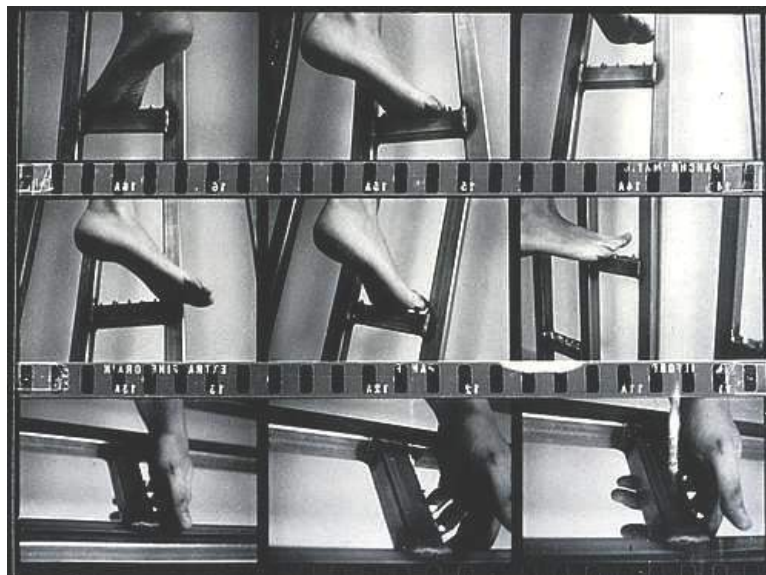


Gina Pane, *Blessure théorique*, papier, 1970
Atelier de l'artiste

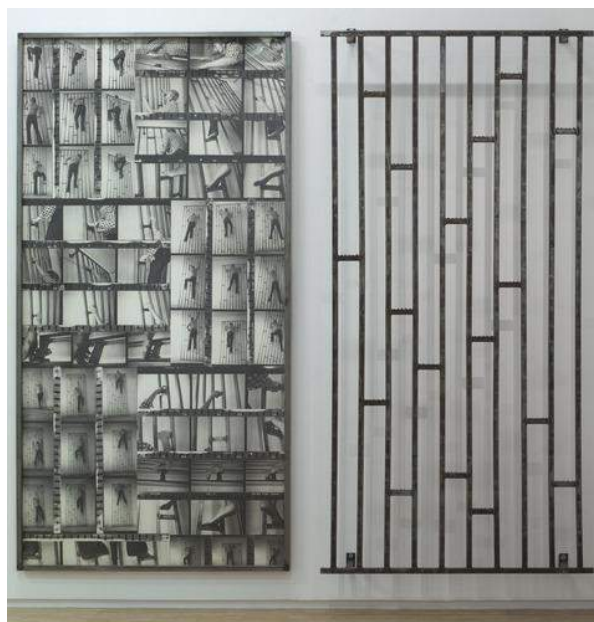


Gina Pane, *Blessure théorique*, doigt, 1970
Atelier de l'artiste

ANNEXE 9



Gina Pane, *Escalade non anesthésiée*, 1971
Atelier de l'artiste (Paris)



Gina Pane, Constat de l'action *Escalade non anesthésiée*, 1971
Atelier de l'artiste (Paris)

ANNEXE 10



Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973
Milan

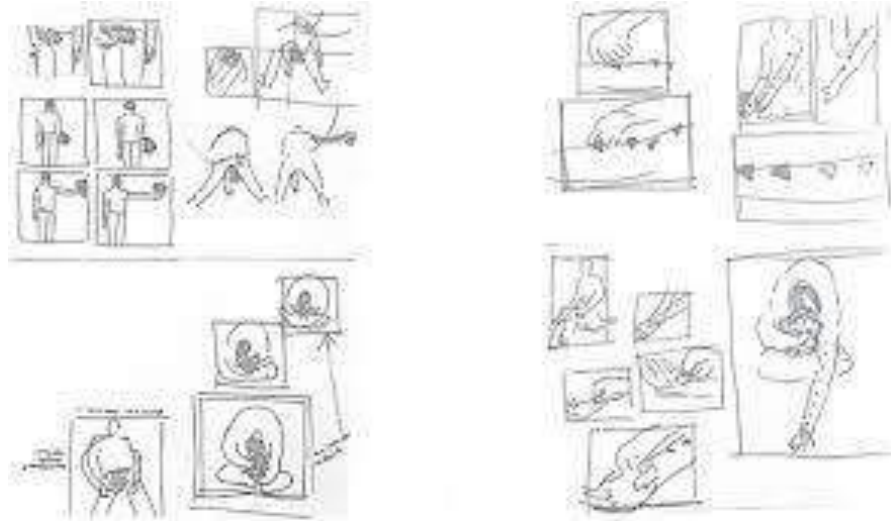


Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973
Milan



Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973
Milan

ANNEXE 11



Gina Pane, Croquis préparatoire pour *Azione sentimentale*, 1973

ANNEXE 12



Urs Lüthi, *Tell me who stole your smile*, 1974



Urs Lüthi, *The night performer*, 1974

ANNEXE 13

ANIMAL				PARTIE DU CORPS HUMAIN			
positif		négatif		positif		négatif	
oiseau	18	serpent	18	main	18	testes	12
algues	8	rat	12	cordeau	12	os	8
chat	8	chien	8	os	12	piéd	8
cheval	8	mouton	8	oeuf	8	angle	8
lion	8	âne	3	cheveux	8	anus	8
alouette	3	araignée	3	yeux	4	organes reproduction	3
antilope	3	chat	3	langue	2	cheveux	2
tigre	3	fourmi	3	tête	2	foie	2
cerf	3	insecte	3	visage	2	nombril	2
cheveux-égoutés	3	limace	3			tête	2
chien	3	coupe	3			viscères	2
éléphant	3	voix	3	réponses originales	18		
taureau	3	animal domestique	2	sans réponse	22	réponses originales	17
		rhinocéros	2			sans réponse	22
n'importe lequel	3	poisson	2				
		reptile	2				
réponses originales	14						
sans réponse	22	réponses originales	17				
		sans réponse	22				
Total	100	Total	100	Total	100	Total	100

Jean-Paul Thenot : détail d'un sondage : à gauche : Si vous aviez la possibilité d'être transformé en un animal, quel animal aimeriez-vous être ? à droite : Si vous aviez la possibilité d'être transformé en une partie du corps, quelle partie aimeriez-vous être ? (Space 640).

Jean-Paul Thenot, *Sondage*, 1973

ANNEXE 14



Michel Journiac, *24H. de la vie d'une femme ordinaire*, Réalité, 1974



le lit

Michel Journiac, *24H. de la vie d'une femme ordinaire*, Réalité-Le lit, 1974



la lessive

Michel Journiac, *24H. de la vie d'une femme ordinaire*, Réalité-La lessive, 1974

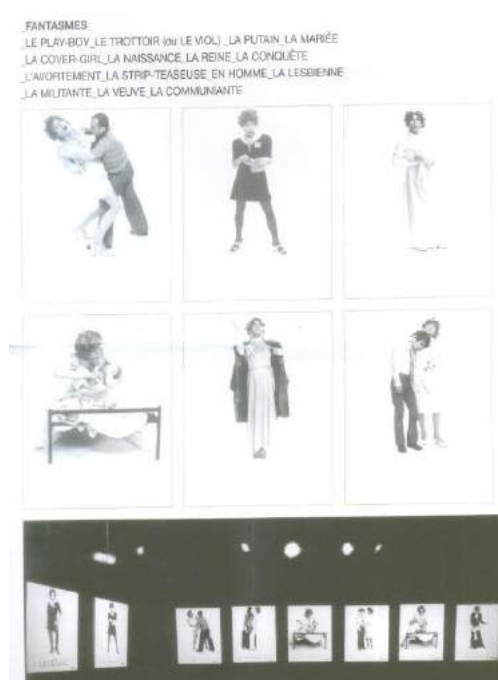


le repas

Michel Journiac, *24H. de la vie d'une femme ordinaire*, Réalité-Le repas, 1974



Michel Journiac, *24H. de la vie d'une femme ordinaire*, Réalité-Raccord, 1974



Michel Journiac, *24H. de la vie d'une femme ordinaire*, Fantasmes, 1974

ANNEXE 15



Gina Pane, *Action transfert*, 1973



Gina Pane, *Action transfert*, 1973

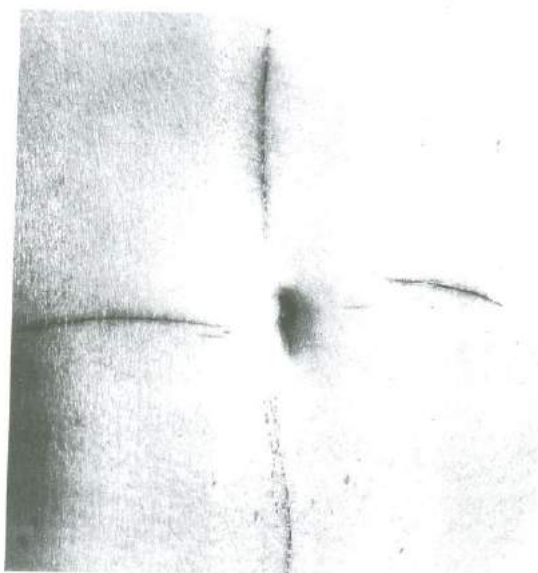


Gina Pane, *Action transfert*, 1973

ANNEXE 16



Gina Pane, *Action psyché*, 1974



Gina Pane, *Action psyché*, 1974



Gina Pane, *Action psyché*, 1974

ANNEXE 17



Daniel Aulagnier, *Construction pour un espace intérieur*, 1980, Lyon



Daniel Aulagnier, *Tragi-technie*, 1980, Lyon



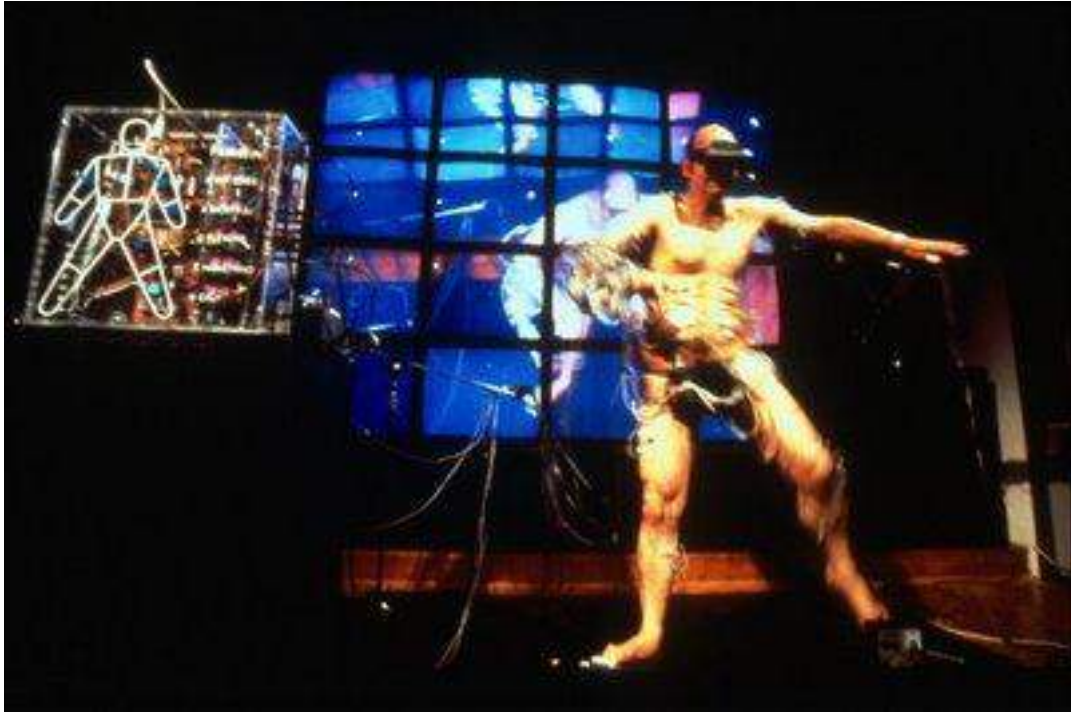
Daniel Aulagnier, *Tragi-technie*, 1980, Lyon

ANNEXE 18



Daniel Aulagnier, *Croquis* (Construction pour un espace intérieur), 1980

ANNEXE 19



Philippe Stelarc, *Split Body*, 1995, Lyon

ANNEXE 20



Lydia Schouten, *Cage*, 1979, Lyon



Lydia Schouten, *Cage*, 1979, Lyon

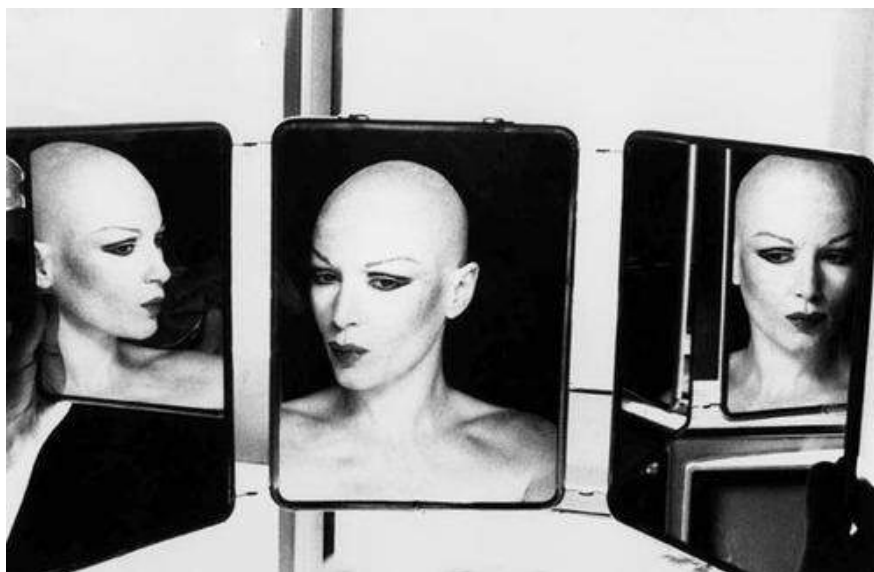


Lydia Schouten, *Cage*, 1979, Lyon

ANNEXE 21



Manon, *La dame au crâne rasé*, 1977, Paris



Manon, *La dame au crâne rasé*, 1977, Paris



Manon, *La dame au crâne rasé*, 1977, Paris



Manon, *La dame au crâne rasé*, 1977, Paris



Manon, *La dame au crâne rasé*, 1977, Paris

ANNEXE 22



Rose Garrard, *Absent Performeur*, 1981, Lyon



Rose Garrard, *Beyond Still Life*, 1980, Londres

ANNEXE 23



Luciano castelli et Salomé, *Japanese bitch on walk with her dog*, 1980, Lyon



Luciano Castelli, *Dog*, 1981

ANNEXE 24



Luciano Castelli, *Spiegelsaal*, 1973



Luciano Castelli, *Berlin Night*, 1979

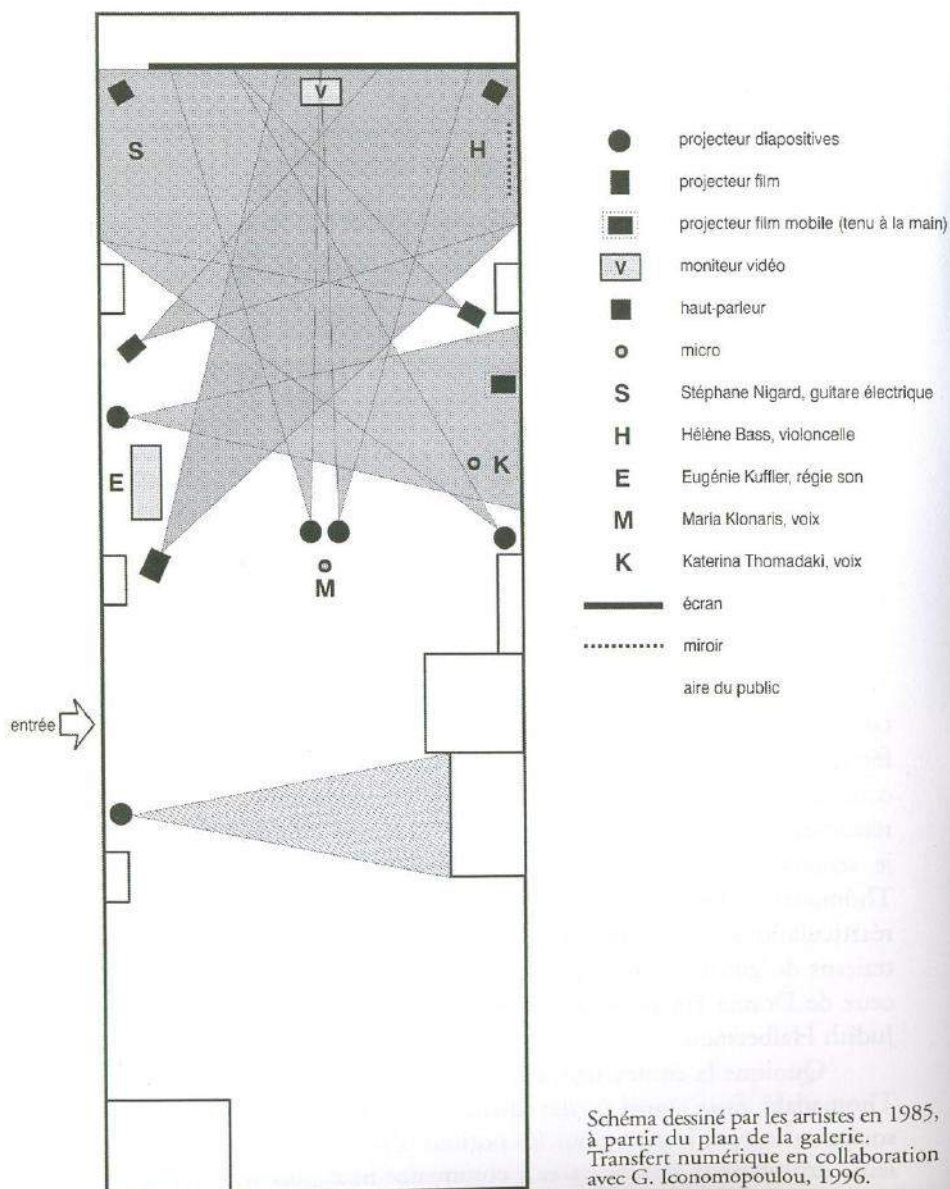


Luciano Castelli, *Sel Portrait*, 1979

ANNEXE 25

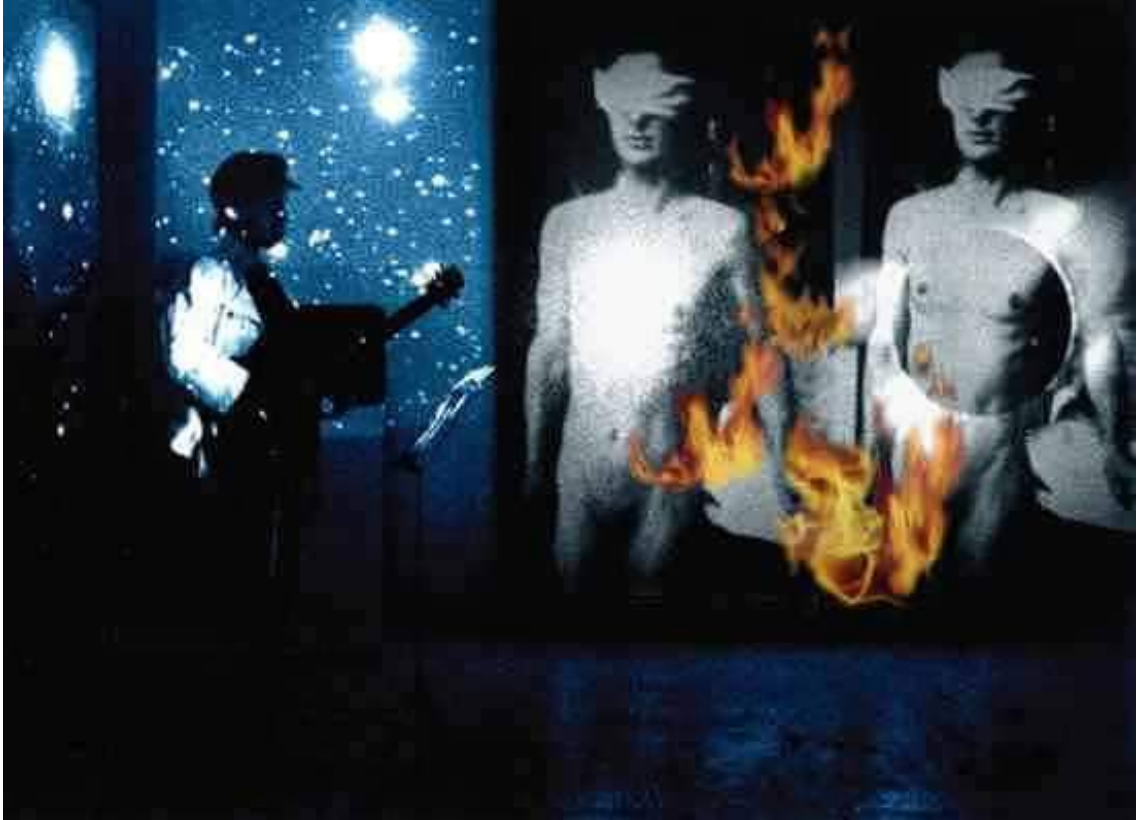
MARIA KLONARIS - KATERINA THOMADAKI
MYSTERE II : INCENDIE DE L'ANGE, 1985

Plan du dispositif spatial
Galerie J.&J. Donguy, Paris



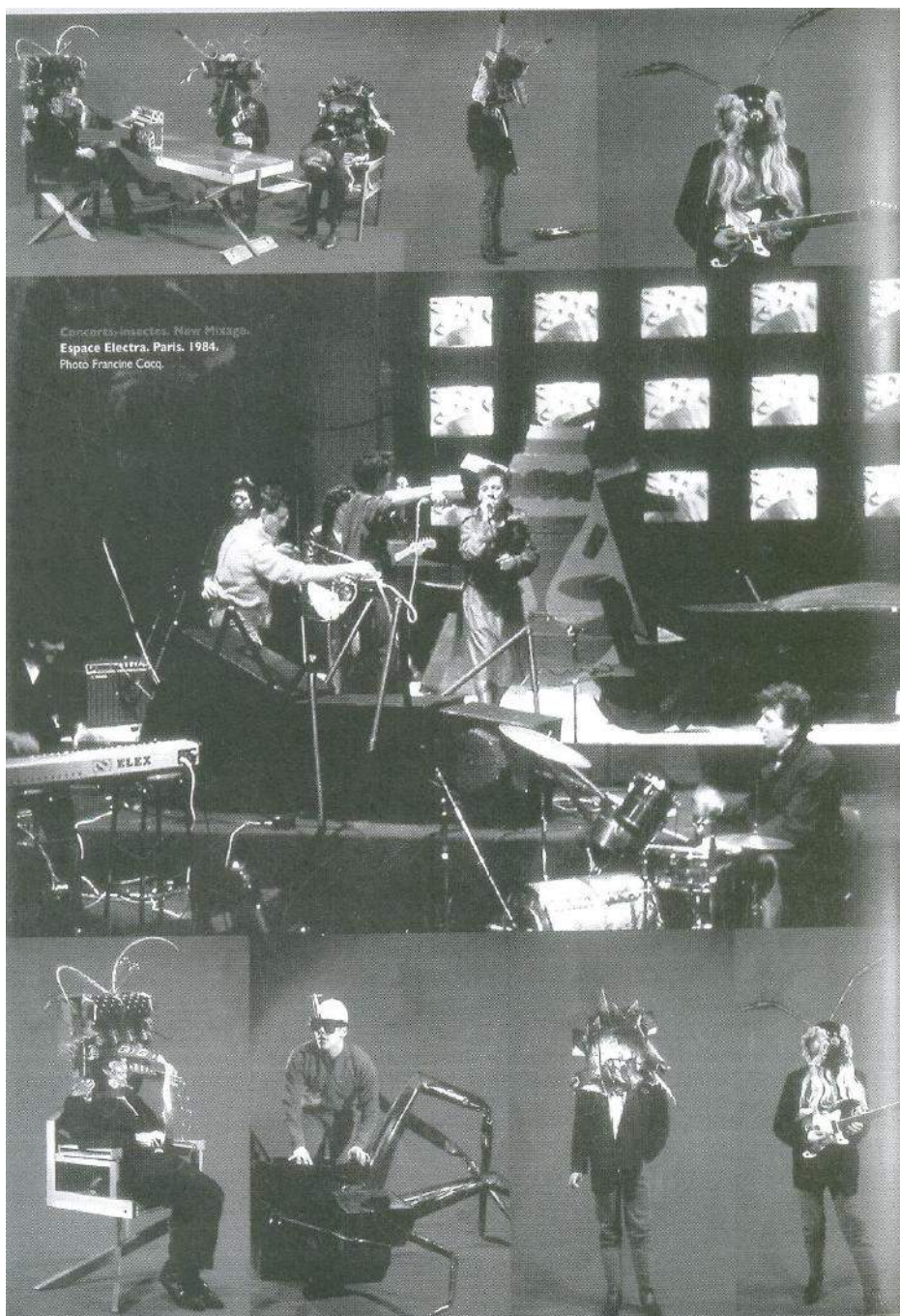
Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, *Mystère II Incendie de l'ange* (Plan), 1985
Galerie Jacques Donguy, Paris

ANNEXE 26



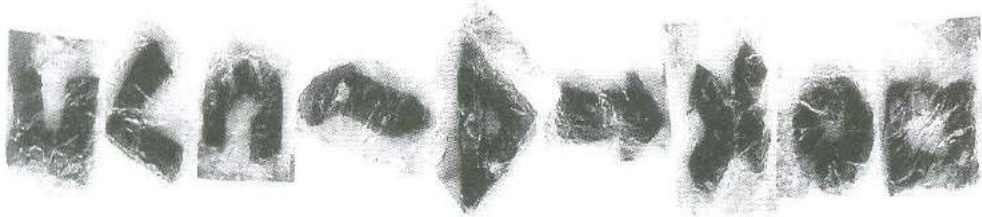
Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, *Mystère II Incendie de l'ange*, 1985
Galerie Jacques Donguy, Paris

ANNEXE 27

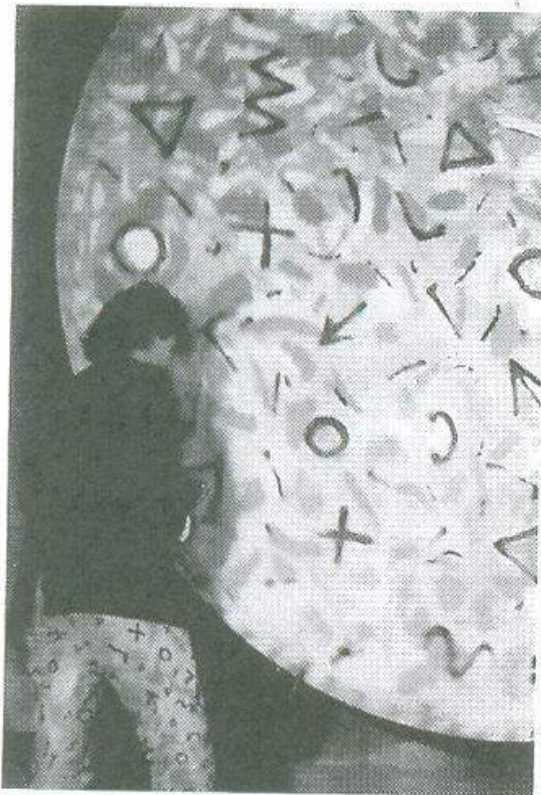


Joël Hubaut, *Concerts-insectes*, 1984
Espace Électra, Paris

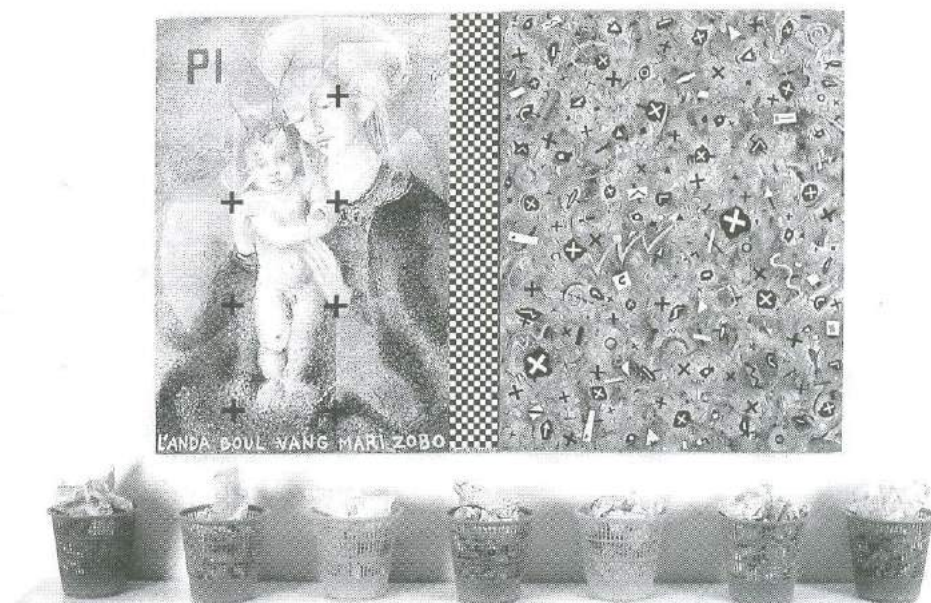
ANNEXE 28



Joël Hubaut, *Beefsteak*, 1977



Joël Hubaut, *La tapisserie de Bayeu (sans X)*, 1985



Joël Hubaut, *Vierge anus PI-PIS-PIE avec mixage bébé*, 1988

ANNEXE 29



La tétée. Film vidéo. 1983. Suite d'un casting en douce à la recherche de grosses poitrines de proximité, j'ai demandé à la mère d'un copain, que je trouvais adéquate à mon dessein, qu'elle accepte que je lui tète son sein devant une caméra. D'abord abasourdie, elle a fini par accepter après m'avoir « torturé » de mains interrogatoires hypersuspicieuses. Caméra Torno Subito.

Joël Hubaut, *La tétée*, 1983

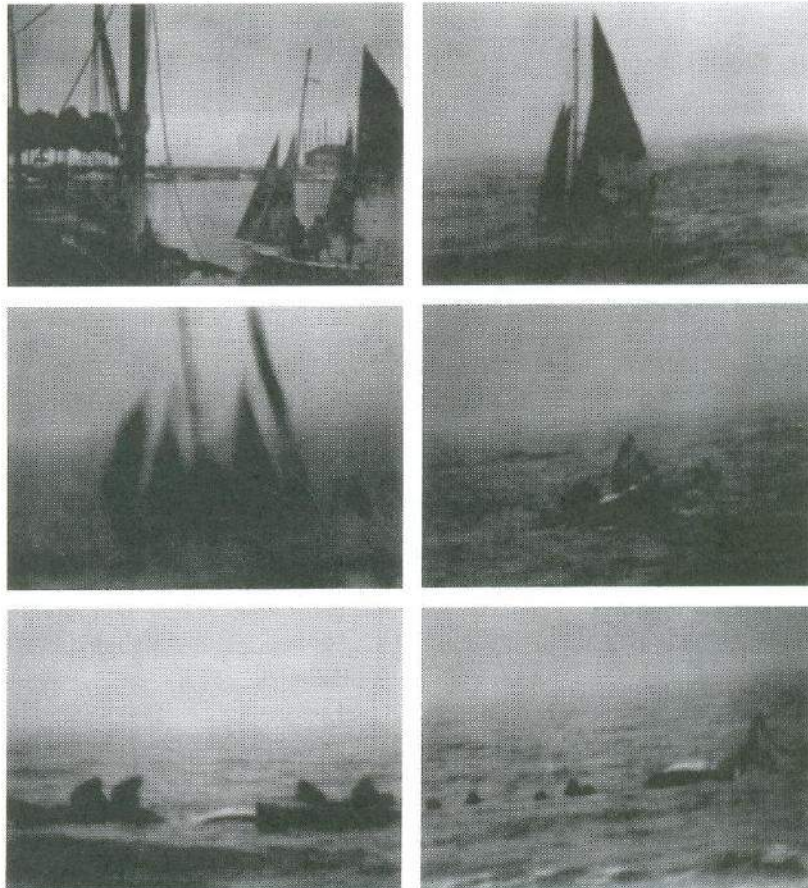
ANNEXE 30



Performance « Show Family 89 ».
Exhibition de toute ma famille en public. Le Théâtre d'En Face. Paris. 1980.
Arnaud Labelle-Rojoux témoigne de cette action dans *L'Acte pour l'art*. Éditions Al Dance.
Texte aussi de Jean-Jacques Lebel dans la revue *+* - 0 n° 36. Pages 19-20. Dans ce
numéro, un article également sur la performance organisée par Jacques Halbert
et Jean Dupuy, « Art sur Loire », où nous avons descendu le fleuve en radeau et
produit des performances dans les villages sur la rive. Photo Marie-Hélène Dheam.

Joël Hubaut, *Show Family*, 1980, Paris

ANNEXE 31



Action Force Pakotille Fury Épidémia. 1983. Naufrage prémédité.

Joël Hubaut, *Action Force Pakotille Épidémia, Naufrage prémédité*, 1983

ANNEXE 32



Je découvre l'auteur Gustave Le Rouge, (Docteur Cornelius, etc.)

Joël Hubaut, *Violon Dingue*, 1977

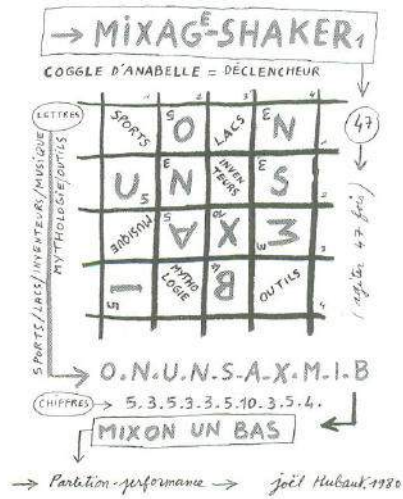


Joël Hubaut, *Violon Dingue, La Chasse*, 1977

ANNEXE 33



Joël Hubaut, *Mixage-shaker*, 1980, Paris



Joël Hubaut, *Mixage-shaker*, 1980, Paris



Joël Hubaut, *Mixage-shaker*, 1980, Paris

ANNEXE 34



Julien Blaine, *Chut ? Chute typographiée*, 1982, Gare St Charles, Marseille



Julien Blaine, *Chut ? Chute typographiée*, 1982, Gare St Charles, Marseille

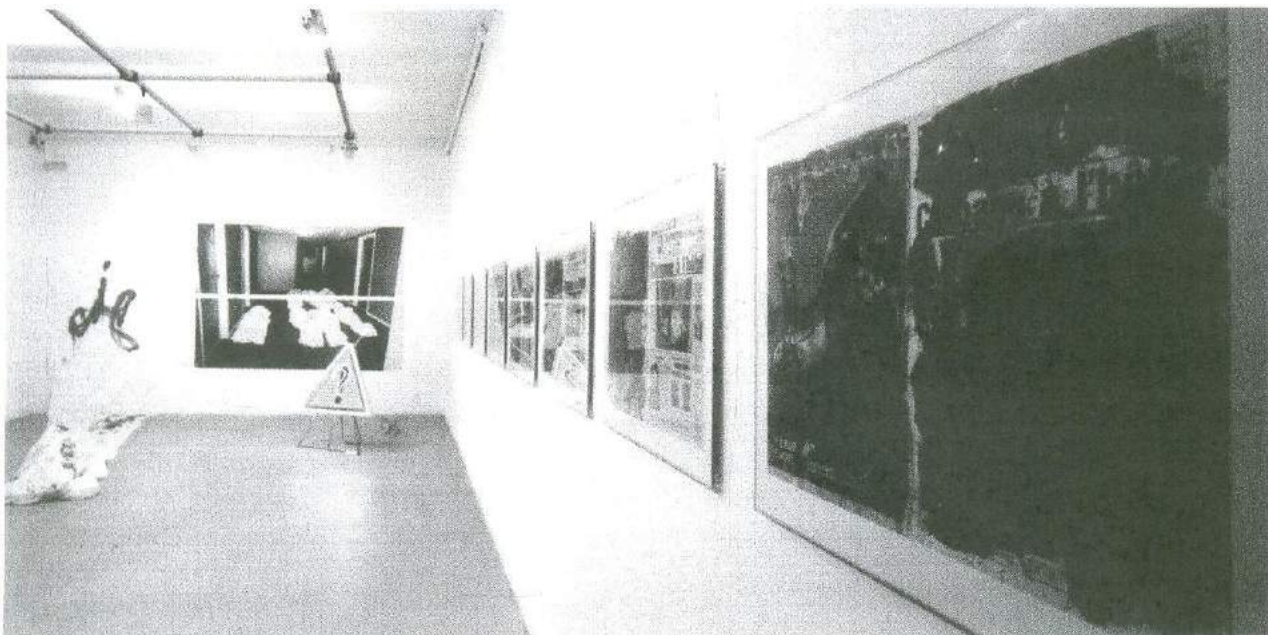


Julien Blaine, *Chut ? Chute typographiée*, 1982, Gare St Charles, Marseille



Julien Blaine, *Chut ? Chute typographiée*, 1982, Gare St Charles, Marseille

ANNEXE 35



Simulacre de rituel - Massacre (Exposition *Logomotive*, galerie Pailhas, 1985 - photo Fabrizio garghetti)

Julien Blaine, *Simulacre de rituel*, 1986, Avignon



Julien Blaine, *Simulacre de rituel*, 1986, Avignon



Julien Blaine, *Simulacre de rituel*, 1986, Avignon

ANNEXE 36



Michel Journiac, *Action du corps exclu*, 1983



Michel Journiac, *Action du corps exclu*, 1983



Michel Journiac, *Action du corps exclu*, 1983



Michel Journiac, *Action du corps exclu*, 1993

ANNEXE 37



Michel Journiac, *La mort de l'ami malade* (Le corps de l'ami malade), 1986, Paris



Michel Journiac, *La mort de l'ami malade*, 1986, Paris



Michel Journiac, *La mort de l'ami malade*, 1986, Paris

ANNEXE 38



Orlan, 4ème Opération de chirurgie (*Successful Operation*), 1991



Orlan, 7ème Opération (*Omniprésence*), 1993



Orlan, 7ème Opération (*Omniprésence*), 1993

ANNEXE 39



Orlan, *Self-Hybridation*, 1998



Orlan, *Self-Hybridation*, Pounu Mask Gabon-Congo With Face of Euro-Saint-Etienne Woman, 2000



Orlan, *Self-Hybridation*, Half-White Half-Black Mbangu Mask With Face of Euro-Saint-Etienne Woman in Rollers, 2002

ANNEXE 40



Alain Buffard, *Good Boy*, 1998



Alain Buffard, *Good Boy*, 1998



Alain Buffard, *Good Boy*, 1998



Alain Buffard, *Good Boy*, 1998

ANNEXE 41



Tsuneko Taniuchi, *Micro événement n°5*, 1996, Paris



Tsuneko Taniuchi, *Micro événement n°5*, 1996, Paris



Tsuneko Taniuchi, *Micro événement n°5*, 1996, Paris



Tsuneko Taniuchi, *Micro événement n°5*, 1996, Paris

ANNEXE 42



Tsuneko Taniuchi, *Micro événement n°12 (Plastic Bag Lady)*, 2001, Paris

ANNEXE 43



Pierrick Sorin, *C'est mignon tout ça*, 1993

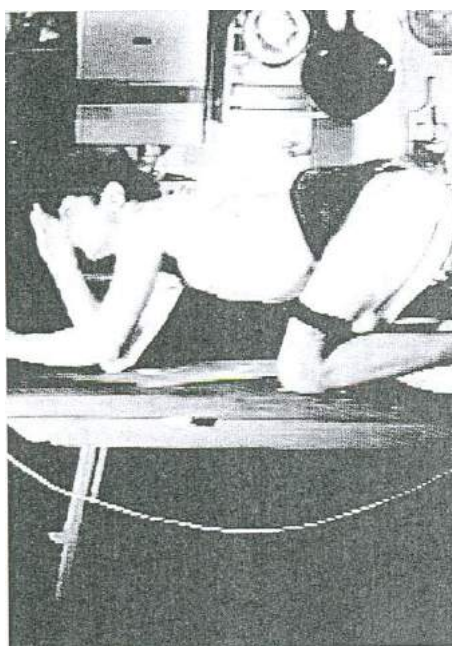


C'est mignon tout ça, 1993.
courtesy Galerie - Rabouan-Moussion.

Pierrick Sorin, *C'est mignon tout ça*, 1993



Pierrick Sorin, *C'est mignon tout ça*, 1993



C'est mignon tout ça, 1993.
Courtesy Galerie - Rabouan-Maussion.

Pierrick Sorin, *C'est mignon tout ça*, 1993

C'est mignon tout ça, 1993.
Courtesy Galerie - Rabouan-Moussion.



Pierrick Sorin, *C'est mignon tout ça*, 1993

ANNEXE 44



Éliane Pine Carrington, (avant utilisation de la balançoire, *POF003*), 1994



Éliane Pine Carrington



Fabrice Hybert, *POF003* et *POF009*, 1996



Fabrice Hybert, *POF003* et *POF009*, 1996



Fabrice Hybert, *POF003* et *POF009*, 1996

ANNEXE 45



Olivier Dollinger, *Le projet Andy (Andy)*, 1996



Olivier Dollinger, *Le projet Andy (Bonjour, si vous m'entendez)*, 1996



Olivier Dollinger, *Le projet Andy* (Do not re-freeze after defrosting), 1996



Olivier Dollinger, *Le projet Andy* (In-Waiting), 1996



Olivier Dollinger, *The Tears Builders*, 1998



Olivier Dollinger, *The Tears Builders*, 1998

ANNEXE 46



Alberto Sorbelli, *Objet d'Art*, Le Louvre, 1994



Alberto Sorbelli, *Objet d'Art*, Le Louvre, 1994



Alberto Sorbelli, *Objet d'Art*, Le Louvre, 1994



Alberto Sorbelli, *Le secrétaire*



Alberto Sorbelli, *La pute*



Alberto Sorbelli, *L'agressée*

ANNEXE 47

Interview avec Arnaud Labelle Rojoux

Autour de l'actualité de la performance en France des années 1970 aux années 2000

Réalisée le 20 décembre 2005

Norman Férey - Quelle définition donneriez-vous à la performance ?

Arnaud Labelle-Rojoux – C'est effectivement difficile parce que ça oblige à trouver une définition par rapport à d'autres formes d'actions qui se sont déroulées depuis le début du XXème siècle. On sait très bien que l'action publique d'artistes, puisqu'il s'agit de ça, commence avec les futuristes, Dada etc. Donc elle s'inscrit dans des contextes d'avant-garde qui font que les formes d'actions publiques vont ouvrir deux types d'optiques. D'une part ce que l'on pourrait appeler la transversalité, avec les artistes qui feront les grands noms de cette transversalité comme Kurt Schwitters par exemple, pour ensuite aller vers le happening, Cage etc. Et puis des gens qui vont pratiquer des formes artistiques singulières dont les appellations seront différentes en fonction des grands traits qui vont les sous-définir. Et au départ il faut bien dire que dans ces mouvements d'avant-garde, ce que l'on appellera la performance sera fait par les poètes, avec par exemple Maïakovski, qui fait des actions publiques sur scène où il se contente d'apparaître et de fumer une cigarette, de dire un poème, d'insulter éventuellement le public etc. Donc ce sont des gens qui vont accomplir des gestes singuliers et qui vont être considérés comme des œuvres en soi. Donc ce sont deux voies parallèles. À l'époque ça ne s'appelle pas performance. Maïakovski fait son action qui s'appelle *Maïakovski tragédie*, on n'appelle pas ça performance mais poème.

NF – Oui le terme arrive beaucoup plus tard.

ALR – Le terme arrive beaucoup plus tard avec une confusion notamment puisque en anglais le terme de performance a une connotation appliquée en français, dès les années 60, de réussite. Or ce qui pourrait définir la performance est tout à fait à l'inverse, c'est la prise de risque, quelque chose d'à la fois radical et risqué. La définition de la performance se situe donc par rapport à d'autres définitions et d'autres mots. En éliminant la transversalité on peut dire, poème, on peut dire les *events* dans les années 1960, on peut dire *art corporel* dans les années 70, ce sera donc des formes singulières et la performance sera une façon d'englober toutes une série de pratiques assez différentes. On voit aujourd'hui d'ailleurs que le terme de performance est plutôt utilisé par des artistes et des gens qui viennent d'autres domaines. Dans la danse par exemple, avec ce que l'on a appelé la *non-danse*, comme Jérôme Bel, on parlera de ses actions comme des performances. On comprend bien que le terme sert à englober ce que l'on n'arrive pas à saisir dans un domaine spécifique. Donc pour ce qui est d'une définition à peu près convenable de la performance, ce serait de dire *action publique réalisée par un artiste avec une volonté de concevoir une œuvre en-soi*. Cette définition est très insatisfaisante mais elle dit très précisément ce qu'est la performance, c'est-à-dire dans un temps donné, dans une pratique non définie aussi diverse qu'elle soit, une action publique réalisée par un artiste qui considère que c'est une œuvre en-soi.

NF – La présence du public est absolument nécessaire ?

ALR – Pour ce qui est de la performance oui.

NF – Je pense par exemple aux œuvres de Gina Pane qui ne voulait pas que l'on appelle ses œuvres performances d'ailleurs mais qui pratiquait au début ses actions en pleine nature, sans public...

ALR – Alors justement oui, l'art corporel n'implique pas forcément ce rapport au public. Il peut y avoir des photos, des actions privées sans public et captées en vidéo, il peut y avoir des actions éventuellement publiques mais dont la trace reste l'œuvre plus que l'action elle-même. Ce qui est le cas de Gina Pane. La performance nécessite donc la présence du public. Le terme en anglais signifie accomplir, faire quelque chose. On fait quelque chose devant un public. Je crois qu'il y a une prise de risque supplémentaire dès lors qu'il y a public, car il y a réactivité de ce public. J'ai d'ailleurs pris un peu mes distances avec la performance car on est arrivé à faire un public de performance. Il y a une complaisance de la part du performeur sous forme d'une ritualisation du

spectaculaire qui fait que l'on est entre-soi. Il n'y a plus cette notion qui fait que le public puisse être « l'aiguillon » de quelque chose. Le public par rapport à la performance est donc essentiel mais il est aussi sa limite. Des gens comme Gina Pane ou Michel Journiac n'avaient pas cette focalisation sur la notion de public, ils avaient une vraie œuvre en train de se développer qui pouvait un moment donné pouvoir se confronter au public mais ce n'était pas fondamental. Ce qui était fondamental, c'était le corps, et le propos pouvait dévier quelques fois des formes d'orthodoxie de la performance.

NF – Alors justement sur la question du corps, Y-a-t-il une véritable différence sur le traitement du corps entre l'art corporel et la performance ?

ALR – Je pense que oui. L'art corporel a comme base le corps. Il y a dans l'art corporel un fondamental du corps que l'on ne retrouve plus ensuite. Le corps, c'est la présence physique, ce qui peut rapprocher de la performance, mais c'est aussi les soubassements sociaux, culturels, sexuels, la question de l'apparence, la question de la douleur, la question des limites... Toutes ces choses font que l'art corporel s'inscrit dans une histoire du corps et dans une histoire plus large, le rapport entre art et morale. Dans la performance, il peut y avoir quelque chose qui peut être lié à la violence physique, aux limites en général, mais il y a la question de l'accomplissement qui peut être très réduit, quelque chose de très énigmatique qui ne porte pas sur l'identité (qui est fondamentale pour l'art corporel). Ça peut être quelque chose qui joue sur des stéréotypes liés au spectacle, au théâtre, qui peut avoir des relations à un individu qui développe une œuvre. Je pense, même si on n'appelle pas cela véritablement performance, à Beuys qui développe une œuvre à la fois simpliste et complexe dans laquelle il y a une construction, une auto-mythification, une auto-légendèrisation. Il y a sa présence physique mais ce n'est pas un artiste corporel car il construit sa légende, son histoire, son œuvre, avec les éléments constitutifs qui lui sont propres. Dès lors qu'il se produit en public, il y a cette relation avec son corps mais ce n'est pas un artiste corporel. L'art corporel est très inscrit dans une époque où il y avait nécessité à un moment donné pour les artistes de réaffirmer quelque chose du côté du corps.

NF – J'ai l'impression qu'il y a dans l'art corporel une recherche qui n'existe plus du tout ensuite dans l'art performance qui serait une recherche d'origine de prima

du corps en dehors de toute structure sociale, alors que la performance va jouer avec toutes les contraintes sociales.

ALR – Oui, je pense que c'est ça. Il s'est constitué avec l'art corporel une sorte de possible et les artistes se sont focalisés dessus. Dans la performance il y a utilisation de tout. Les performeurs, Orlan ou Joël Hubault donnent une présence très forte du corps mais qui excède fortement tout règlement de compte avec la société.

NF – **Vous citez la performance d'Orlan, *Le baiser de l'artiste*, comme le point de départ de l'art performance. Pourquoi ?**

ALR – De mon point de vue, l'œuvre d'Orlan est un peu particulière. Elle a joué un rôle moteur dans cette histoire de la performance. Elle-même a fait du théâtre et puis elle avait une pratique plastique. Mais comme beaucoup de femmes artistes, le premier sujet est la féminité, la question de la femme. Elle interroge très tôt un certain nombre de stéréotypes. Simplement, compte tenu de sa singularité et du contexte des années 1960 et 1970, elle a cherché à se singulariser. Cette question de la singularité, ne pas être dans un discours militant ou féministe au sens de « porteuse d'un discours collectif », a fait qu'elle a construit une œuvre autour de sujets qui lui sont propres. La question du *Baiser de l'artiste* en dehors du scandale que ça a produit à la FIAC, au cœur du marché de l'art, ce n'était pas tant d'interroger l'identité féminine que de mettre tout en relation : la question du marché de l'art, de la prostitution, du scandale etc. Ça part d'elle en tant que femme et après on peut voir cette œuvre comme interrogeant bien d'autres questions. Et en même tant que de construire quelque chose de large, elle construit quelque chose d'assez identitaire qui est elle. Plus tellement en tant que femme mais elle comme singulière où elle joue de la question du moi-artiste. Tout son travail va se jouer autour du moi-artiste, le corps étalon etc. Après, avec les opérations, (et je suis ça depuis le début, puisque c'étaient des gens d'un festival anglais, le directeur de *Performance magazine*, qui l'avait sollicitée pour faire un autre type de performance, et elle a proposé à ce moment les opérations chirurgicales), elle met alors le doigt dans une autre spirale qui est celle de la représentation où elle a conceptualisé des choses qui lui sont personnelles. Elle essaie d'avoir une sorte de discours à la première personne, d'être Orlan-corps. À l'inverse, les artistes corporels sont dans une interrogation où le corps est central, mais ce n'est pas forcément le leur.

NF – Sur le contexte, j’ai l’impression qu’il y a quelque chose de plus vide en France dans les années 1980, par rapport à la performance. Est-ce que l’on peut voir des différences importantes entre ce qui se passe en France et ce qui se passe aux États-Unis dans les années 1980 ?

ALR – Dans les années 1980, il y a une sorte de doute qui a habité les performeurs, dont moi, à savoir qu’il y avait d’une part le côté un peu « n’importe quoi » de la performance dans des contextes très divers qui la resituaient dans le champ de l’art et puis de l’autre le fait que la performance était devenue une sorte d’animation, animation-vernissage, prétexte à des festivals, de présence d’artistes, avec un public compétent qui va voir des performances comme on va voir des concerts, un public de performance, qui me paraissait, moi, être assez en contradiction avec l’idée que je me faisais de la performance. C’était constitué un langage et un territoire qui ne prêtait pas le flanc à une sorte de positionnement très précis et qui aurait dû toujours être en porte-à-faux avec le contexte global. Donc dans les années 1980, il y a eu une scène française de la performance qui n’était plus liée à l’art corporel et qui était davantage liée à une sorte d’underground français. Il y avait des lieux alternatifs au début des années 1980 en France, l’usine *Palikao*, *Mixages* à Caen, et puis il y a eu le début de la décentralisation. Avant ça il n’y avait pas les FRAC, les DRAC qui ont été mises en place avec Mitterrand. Aux États-Unis on n’est pas du tout dans le même système culturel, il n’y a pas le même fonctionnement étatique. Il y a donc tous les endroits alternatifs américains, les lieux comme *La Kitchen* et on voit apparaître cette forme d’art qui a lieu dans des circuits qui ne sont pas ceux des galeries mais très vite ils vont s’intégrer dans la scène classique. En France, il se passe la même chose au niveau des lieux, on voit apparaître des lieux alternatifs, des associations d’artistes, des revues, et la forme associée à ces lieux en termes d’art le plus radical, reste la performance. C’est-à-dire des choses qui se passent dans ces lieux conformes à un esprit underground, on voit du rock, de la performance, des expositions sauvages. Et puis avec le début des années 1980, c’est une sorte de reprise en main de tout ça de la part du Ministère de la Culture.

NF – Un peu comme les nouvelles définitions de missions que Jack Lang fixe au Ministère à ce moment là : Revaloriser toutes les pratiques artistiques dites « mineures » ?

ALR – Voilà. Et c’est ce qui fait que la performance a été absorbée avec ces lieux dont les principaux initiateurs se sont retrouvés eux-mêmes directeurs ou futurs directeurs de

lieux qui sont devenus officiels subventionnés etc. On a vu la même chose avec la danse dans les années 1990 où tous les tenants de la *non-danse*, se retrouvent maintenant directeurs de centres chorégraphiques. On retrouve maintenant les artistes des premiers moments de la Ménagerie de Verre qui sont maintenant programmés au festival d'Automne. Ce n'est pas une critique fondamentale d'ailleurs, il s'agit sûrement d'un fonctionnement normal... Mais la performance a fait figure du coup de forme trop fixe. Elle était devenue intégrée. On s'est alors demandé si ça avait toujours un sens. De mon point de vue je faisais de la performance car je pouvais y dire et y faire des choses hors d'un ensemble et je me suis rendu compte qu'être performeur était devenu une étiquette fixe. Il y a eu donc moins d'œuvres en France qu'aux États-Unis. Il y avait celles d'Orlan, celles d'Hubault, éventuellement la mienne, mais moins d'œuvres. En France, il y avait des figures importantes qui occupaient le terrain, comme Ben qui dans un esprit Fluxus continue de faire des actions fourre-tout, des actions de 10 mn, mais les œuvres ne fonctionnent pas forcément ensemble ; on ne voit que des moments indépendants... On voit de l'agitation mais on ne voit pas que ça constitue une œuvre. Quand Beuys au contraire réalisait des actions, on comprenait que ça s'inscrivait dans une œuvre plus large. La performance s'est donc un peu éteinte dans les années 1980. Par contre, je pense que la performance a eu de l'influence dans des champs périphériques. La vidéo par exemple, je me suis rendu compte que la performance des années 1980 avait nourri la vidéo, avec ce que j'ai appelé des *vidéo transitionnelles*. C'est-à-dire qu'au lieu de faire des actions publiques devant un public convié pour ça, des artistes s'interrogeant sur cette question de la présence physique et aussi sur la rhétorique de l'histoire personnelle etc. ont continué à faire des actions mais pour la vidéo qui est devenue l'œuvre. Ça repart dans les années 1990 et je pense à des artistes comme Tsuneko Taniuchi par exemple ou même des gens comme Dollinger. Ils construisent des œuvres où le corps est présent mais au travers de cet objet transitionnel qu'est la vidéo. Et je pense que ça vient de la performance car elle a un côté un peu trop événementielle qui oblige un moment donné à passer par autre chose.

Je me dis d'ailleurs que la scène Rock alternative s'est aussi beaucoup nourrie de la performance. Donc les performances des années 1980... J'ai par exemple participé à des choses pour le magazine *Actuel*, qui était au Grand Rex. On voit que ça s'est déplacé vers le côté provocation, exhibition, et pas forcément dans le cadre d'une œuvre plus large. Il y a donc eu une déperdition de l'art, car trop figé, trop fixe. En revanche, il

y a eu, avec des artistes venus de la performance, construction d'une œuvre plus complexe empruntant d'autres médiums ou le corps garde toute son importance.

NF – Et alors dans les années 1990, ça redémarre un peu ?

ALR – Oui ça redémarre d'ailleurs avec des artistes que j'aime beaucoup et que je vous conseille comme Jean Baptiste Bruand, une personne qui vient d'un certain type de performance, qui continue à en faire aujourd'hui, il a fait des actions assez intenses, très performatives pour le coup. Il a déplacé ça aussi autour d'un certain type de vidéo, maintenant il travaille avec Maria Spongaro, il continue à avoir l'énergie de la performance. Il continue à prendre le risque de la présence du corps. J'ai vu une performance de lui il y a un an chez *Agnès B*, on ne savait pas ce que l'on était en train de regarder, c'était une sorte d'état, il lançait du son, il marchait, il se changeait, s'asseyait par terre, personne ne comprenait ce qui se passait, Maria hurlait des textes intenses en même temps, une forme informe, avec superposition de langage... Il correspond très bien à l'esprit de la performance car il l'a transformée dans un langage qui lui est propre et dans une forme que l'on ne peut pas transposer dans une case. C'est un retour de la performance dans ce qu'elle a de plus juste et de plus complexe tout en gardant un langage qui lui est propre.

Il y a donc eu un essoufflement dans les années 1980 avec tout de même des potentialités d'œuvres reposant sur des artistes singuliers et dans les années 1990, on s'est aperçu que la performance pouvait emprunter d'autres chemins, d'autres champs, avec par exemple la danse. Bref là où il y avait une potentialité de réinvention et de liberté, puisque c'est aussi la performance qui a besoin d'une non-définition des champs qu'elle explore. Je pense par exemple à Alain Buffard en danse lorsqu'il fait *Good boy* où il utilise des médicaments de trithérapie et qu'il se fait des chaussures à talons aiguille en enfilant une quantité incroyable de slips. Il y a quelque chose qui se passe ici qui relève plus d'une énergie mystérieuse mais qui fait appelle au corps, à l'homosexualité, au sida, des choses lourdes, dans une forme qui produit des images qui sont extrêmement singulières. On dit « de la danse » mais ce n'est pas vraiment de la danse, il connaît bien l'art contemporain, il s'est nourri de la performance. La question qui reste, est, que lorsque l'on joue cette performance sur une programmation longue, on est plus dans la performance mais dans le spectacle...

NF – Est-ce que tout ça aurait quelque chose à voir avec ce que vous appelez *l'air des substituts* pour qualifier cette autre phase de la performance ?

ALR – Oui donc justement, et c'est pour cette raison que la *gender theory* est intéressante à ce sujet. C'est-à-dire que tout artiste est confronté à la fois à sa biographie, son parcours, son refoulé, son identité sociale, son identité sexuelle. Il construit une œuvre à partir de ça mais en même temps il est aussi confronté à un contexte artistique et une pression de l'époque, donc lorsque les différentes avant-gardes essaient de contourner certaines limites et imposent certaines formes, c'est effectivement parce qu'il y a un poids social, parce qu'il y a un refoulé, parce que les artistes eux-mêmes sont très dépendants de ce contexte, et qu'ils sont bien souvent suiveurs, conformistes. Dans les années 60/70 il y avait aussi des conformismes liés à des formes aussi radicales mais qui sont aussi des conformismes. C'est aussi commode d'être minimaliste etc. parce que ça permet d'être dans un créneau. Alors, ce que j'appelle les substituts : dans les années 1980 on a vu arriver une réalité artistique dépendante d'un contexte extrêmement différent. La question du virtuel devient fondamentale. Sur un plan personnel je ne m'y intéresse pas, par contre, je suis intéressé par la question du public, et les années 1990 ont vu apparaître internet, les nouvelles technologies de communication. L'artiste ne peut pas faire comme si ça n'existait pas. Certains artistes retrouvent le moyen direct de la performance dans les années 1990, comme une façon critique d'aborder ces nouveaux moyens de communication en disant que l'art n'est pas de la communication mais quelque chose de plus direct. Mais d'autres artistes au contraire tentent de parasiter le système de l'intérieur, et travaillent avec toute cette réalité-virtualité qui les entoure. On a une double tension entre des artistes qui peuvent agir l'art contre précisément cette présence des substituts de communication et d'autres qui considèrent qu'il faut intégrer les nouvelles technologies tout en maintenant cette présence du corps. C'est ce qui fait que les artistes aujourd'hui sont aussi revenus à des formes d'art vivant et pas que la performance d'ailleurs. Mais il peut y avoir différentes relations possibles entre des artistes qui viennent de la performance et des gens qui viennent de la danse par exemple.

NF – Pourriez-vous me parler des *Cahiers Loques* et de la revue *Doc(K)s* ?

ALR – Oui, disons d'abord que nous sommes dans un contexte, celui de la France et qu'il est essentiel de voir sa particularité. Quand je commence dans les années 1970, nous sommes soumis à une représentation de l'art particulière. On a d'un côté le marché

de l'art occupé par la postérité de l'école de Paris et de l'autre le dernier mouvement d'avant-garde qui est le nouveau réalisme opposé à ce qui se passe au même moment aux États-Unis : le Pop'art. Donc, jeune artiste, je cherche à me tourner vers des choses un peu plus énergiques. Il y avait d'un côté la beat génération aux États-Unis, le côté drogue, voyage, poésie directe, underground, et ça m'attire. Mais ce n'est pas de l'art, simplement des gens qui sont dans l'action, dans la transformation et qui sont très réactifs par rapport à l'actualité. Et il y a également Fluxus, des gens qui sont capables de faire un art dérisoire, un art-jeu... Je faisais encore de la peinture, et dans la peinture, c'est des gens comme Rauschenberg, quelqu'un qui va déborder le champ de ses pratiques et qui va faire des actions avec des danseurs etc. Je rencontre Hubault, Julien Blaine, des gens qui sont dans l'action et qui ont des références en commun avec moi, qui ne soient pas uniquement dans l'art avec un A majuscule. Ce sont également des gens qui manipulent l'image et l'écriture. Et donc, les *Cahiers Loques* sont des petites publications de 12 pages que je donne à réaliser à des artistes qui vont croiser différents univers. Il y a très vite Claude Pélieux, la Beat génération française, qui va pouvoir mêler image et texte. Il y avait une bonne réactivité par rapport au contexte social. Julien Blaine sera là également dès le départ, avec ses poèmes-action etc. Les cahiers Loques étaient un espace de liberté autour de ces gens et d'autres artistes plus jeunes pour revitaliser cette scène.

La revue *Doc(K)s* était la revue de Julien Blaine, elle était une revue « open » faite de contributions qu'il mettait telles quelles, sans maquette ni mise en page. La revue fonctionnait avec (et c'est là où le contexte est important) l'*offset*, une nouvelle façon d'imprimer sans faire de photos gravures etc. On met des images, on met des textes, il y avait un côté fourre-tout qui correspond à une certaine idée de la performance aussi faite d'improvisation et de non-sélection. La première performance que j'ai faite était d'ailleurs dans le cadre d'une revue *Doc(K)s* autour de la figure de Pierre Goldman. C'était donc être dans l'action par rapport à un contexte donné. La revue *Doc(K)s* était dans ce contexte et la revue *Loques* était une sorte de reprise ou je donnais des espaces de création à des artistes qui me paraissaient être dans cette mouvance.

NF – Merci beaucoup.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- ABIRACHED, Robert**, *Le théâtre et le Prince*, Paris, Plon, 1992, 230 pages
- ADAMS, Parveen**, « Opération Orlan », *Orlan*, Londres, Black dog publishing, 1996, 73 pages
- ADORNO, Theodor W**, *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 138 pages
- ANDRIEUX, Bernard**, *Devenir hybride*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, collection Épistémologies du corps, 2008, 151 pages
- ANONYME**, *Rapport contre la normalité*, [manifeste du Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire], Paris, Champ Libre, 1971, 125 pages
- ARDENNE, Paul**, *L'Image-corps*, Paris, Éditions du Regard, 2001, 507 pages
- ARDENNE, Paul**, *Un art conceptuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 260 pages
- AUSTIN, J. L.**, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991, 208 pages
- BADINTER, Elisabeth**, *L'un est l'autre*, Paris, Le livre de poche : La librairie générale française, 1986, 381 pages
- BAQUÉ, Dominique**, *Mauvais genre(s)*, Paris, Éditions du Regard, 2002, 199 pages
- BARD, Christine**, « Le lesbianisme comme construction politique », *Le siècle des féministes*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2004, 463 pages
- BARTHES, Roland**, *Mythologies*, Paris, Points : Seuil, 2001, 247 pages
- BATAILLE, Georges**, *L'Erotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, 311 pages
- BAUBEROT, Jean**, *Laïcité 1905-2005, entre passion et raison*, Paris, Seuil, 2005, 280 pages
- BAUDRILLARD, Jean**, *Le système des objets, la consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1981, 288 pages

- BENJAMIN, Walter**, *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël Gonthier, 1974, 196 pages
- BERSTEIN, Serge et Pierre MILZA**, *Histoire du XXème siècle. Vers le monde nouveau du XXIème siècle*, Paris, Hatier, 2010, tome 4, 352 pages
- BESACIER, Hubert et Michel VERDIER**, *Cinq ans d'art performance à Lyon*, Lyon, Comportement Environnement Performance, Lyon, 1984, 199 pages
- BESACIER, Hubert**, [introduction aux mémoires du colloque qui s'est tenu à Lyon à la suite du 3^{ème} symposium de la performance le 23 mai 1981], éditeur scientifique, 1981, 68 pages
- BLANCKART, Olivier**, « E Che Homo », *Olivier Blanckart*, Bordeaux, Éditions Confluences, juin 2000, 87 pages
- BOURCIER, Marie-Hélène**, *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, 249 pages
- BOURCIER, Marie-Hélène**, *Queer zones 2. Sexpolitiques*, Paris, La Fabrique, 2005, 301 pages
- BOURCIER, Marie-Hélène**, *Queer zones 3. Identités, cultures et politiques*, Paris, Amsterdam, 2011, 357 pages
- BOURRIAUD, Nicolas**, « Quand les objets deviennent formes », *Arts d'attitudes*, Québec, Inter éditions, 2002, 177 pages
- BRIGNONE, Patricia**, *Ménagerie de Verre, nouvelles pratiques du corps scénique*, Romainville, Al Dante, 2006, 147 pages
- BROQUA, Christophe**, *Agir pour ne pas mourir, Act Up, les homosexuels et le sida*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2006, 458 pages
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine**, *Orlan, triomphe du baroque* [interview avec Michel Enrici et Jean-Noël Bret], Marseille, Images en manœuvres éditions, 2000, 60 pages
- BURCH, Noël**, *De la beauté des latrines, Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2011, 308 pages
- BUSCA, Joëlle**, *Les visages d'Orlan, pour une relecture du post-humain*, Bruxelles, La lettre volée, 2003, 72 pages
- BUTLER, Judith**, « Le transgenre et les attitudes de révoltes », *Sexualités, genres et mélancolie. S'entretenir avec Judith Butler*, Paris, Campagne Première : PUF, 2009, 223 pages
- BUTLER, Judith**, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, 288 pages

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005, 290 pages

CALIFIA, Pat, *Sexe et utopie*, Paris, La Musardine, 2008, 193 pages

CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie*, Paris, J. Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 2006, 254 pages

CAPDEVIELLE, Jacques et René MOURIAUX, *Mai 68, l'entre-deux de la modernité, histoire de trente ans*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1988, 317 pages

CASTELLIN, Philippe, *Doc(k)s mode d'emploi*, Romainville, Al Dante, 2002, 495 pages

COLLECTIF D'ACT-UP, *Le sida, combien de divisions ?*, Paris, Éditions Dagorno, 1994, 435 pages

COPI, *Le bal des folles*, Paris, Christian Bourgois, 1999, 163 pages

CUSSET, François, *French Theory*, Paris, La Découverte, 2003, 336 pages

CUSSET, François, *La décennie, le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006, 374 pages

DE LAURETIS Teresa, *Technologies of Genders, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987, 151 pages

DE LAURETIS, Teresa, *Théorie Queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, 194 pages

DE VILLERS, Jean-Pierre A., *Le premier manifeste du Futurisme*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, pages

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, 644 pages

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, 645 pages

DELPHY, Christine, « Rapports de sexes et universalisme », *Un universalisme si particulier, féminisme et exception française (1980-2010)*, Paris, Syllepse, 2010, 348 pages

DUMONT, Fabienne et Marie STANDZMANS, « Art et féminisme en France et aux États-Unis », *Lunes 2 Hors série, Femmes et art au XXème siècle*, Éditions Lunes, 2000, pp. 98-109

EDELMAN, Lee, *No future*, Londres, Duke University Press, 2004, 197 pages

FABRE, Clarisse et Eric FASSIN, *Liberté, égalité, sexualités*, Paris, 10-18, 2003, 367 pages

FABRE, Gladys, *al.*, *Orlan, de l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Jean-Michel Place et fils, 1997, 63 pages

FASSIN, Eric, *Le sexe politique, genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Science Sociales, 2009, 313 pages

FOUCAULT, Michel, « Les anormaux » [cours du Collège de France de 1975], *Foucault. Dits et écrits, 1954-1975*, Paris, Quarto : Gallimard, 2001, 1707 pages

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Tel : Gallimard, 2002, 213 pages

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Bibliothèque des sciences humaines : Gallimard, 2005, 290 pages

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Tel : Gallimard, 2004, 318 pages

FRAISSE, Geneviève, *Du consentement*, Paris, Non-conforme : Seuil, 2007, 135 pages

FRAISSE, Geneviève, *Les deux gouvernements : la famille et la Cité*, Paris, Folio essai : Gallimard, 2001, 219 pages

FRANCALANCI, Ernest L., « The schizic character of our time Orlan's cynical/clinical aesthetics », *Orlan*, Milan, Latuada studio, non daté, 210 pages

FREUD, Sigmund, *Essais de Psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot : Payot et Rivages, 2002, 320 pages

FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 164 pages

GARRARD, Rose, *Cinq ans d'art performance à Lyon*, Lyon, Comportement Environnement Performance, 1984, 199 pages

GOLDBERG, Roselee, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, L'univers de l'art, 2001, 234 pages

GOLDBERG, Roselee, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames and Hudson, 1999, 240 pages

GRZINIC, Marina, « L'entre-deux sexes plus étrange qu'un ange », *Klonaris/Thomadaki, le cinéma corporel, corps sublime/intersexe et intermédia*, Paris, L'Harmattan, 2006, 350 pages

GUEHENNEUX, Lise, « Sans foi ni loi, sans centre ni périphérie : les ramifications d'Hubaut, un système toujours mis à l'épreuve du temps et de la dépense », *Joël*

Hubaut, Re-mix épidémik, Esthétique de la dispersion, Dijon, Frac de Basse-Normandie, Les Presses du Réel, 2006, 314 pages

GUNTHER, Scott, *The Elastic Closed, A History of Homosexuality in France, 1942-present*, New-York, Palgrave Macmillan, 2009, 168 pages

HAMON, Hervé et Patrick ROTMAN, *Génération, 2. Les années de poudre*, Paris, Éditions Seuil:Points, collection récit, 1988, 696 pages

HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils essais, 2007, 333 pages

HUBAUT, Joël, *Re-mix épidémik, esthétique de la dispersion*, Dijon, Les Presses du Réel, 2006, 320 pages

HYBERT, Fabrice [interviewé par Thierry Laurent], « Premier jour », *Il est interdit de mourir, Fabrice Hybert*, Paris, Éditions Au même titre, 2003, pagination multiple

HYBERT, Fabrice, *Oumeurt* [titre d'une série de cinq livres comprenant des échanges de lettres et des entretiens entre Fabrice Hybert et Hans Ulrich OBRIST], Allemagne, Testoo Muster Mess, N° 3, 1997, 300 pages

INCE, Kate, *Orlan Millennial Female*, Oxford, Berg, 2000, 161 pages

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 226 pages

JONES, Jordy, « Gender without Genitals, Hedwig's six inches », *The Transgender Studies Reader*, New-York, Stryker and Whittle: Routledge, 2006, 752 pages

JOURNIAC, Michel, *Étape 3, interrogatoire du jeu d'échec de l'art de la mort*, Nantes, École Régionale des Beaux-Arts de Nantes, 1996, non paginé

JULIENNE, Alexandre, « Tsuneko Taniuchi, seulement moi », *Expériences du divers, Jimmie Durham, Hanayo, Cheri Samba, Tsuneko Taniuchi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, 151 pages

KLONARIS, Maria et Katérina THOMADAKI, « Avant-propos » *Technologies et imaginaires, art-cinéma, art-vidéo, art-ordinateur*, Paris, Dis voir, 1990, 51 pages

LABAUME, Vincent, *Tombeau de Michel Journiac*, Marseille, Al Dante, 1998, 18 pages

LABELLE-ROJOUX, Arnaud, « L'ère des substituts ou de l'idiotie face au spectaculaire généralisé », *Art action 1958-1998* [mémoires du colloque organisé sur le thème de l'art action à Québec du 20 au 25 octobre 1998], Québec, Éditions Intervention, 2001, 503 pages

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 911 pages

- LAQUEUR, Thomas**, *La fabrique du sexe, essai sur le corps et le genre en occident*, Paris, Gallimard, 2002, 348 pages
- LE DŒUFF, Michèle**, *L'étude et le Rouet*, Paris, Seuil, 2008, 375 pages
- LE TALEC, Jean-Yves**, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008, 339 pages
- LESTRADE, Didier**, *Act Up, une histoire*, Paris, Denoël Impacts, 2000, 459 pages
- LÉVINAS, Emmanuel**, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche : La librairie générale française, 2009, 347 pages
- LILLE, Élian**, *Oumeurt* [titre d'une série de cinq livres comprenant des échanges de lettres et des entretiens entre Fabrice HYBERT et Hans Ulrich OBRIST], Allemagne, Testoo Muster Mess, N° 3, 1997, 171 pages
- LOCHLIN, Linda**, *The body in pieces, the fragment as a metaphor of modernity*, Londres, Tames and Hudson, 2001, 64 pages
- MACEL, Christine**, « Dolences dans l'œuvre d'Olivier Dollinger », *Low Commotion, Olivier Dollinger*, Ivry-sur-Seine, Éditeurs Le Créac, Espace Paul Ricard et La Galerie chez Valentin, 2005, 144 pages
- MAISON ROUGE, Isabelle de**, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Tableaux choisis : Scala, 2004, 125 pages
- MARCADÉ, Bernard et al.** [ouvrage collectif avec Bart de BAÉRE et Pierre GIQUEL], *Fabrice Hybert*, Paris, Flammarion, 2009, 287 pages
- MARTEL, Frédéric**, *La longue marche des gays*, Paris, Découverte : Gallimard, 2002, 130 pages
- MARTEL, Frédéric**, *Le rose et le noir*, Paris, Points, 2000, 802 pages
- MARTEL, Richard**, « L'attitude supplante l'objet », *Arts d'attitudes*, Québec, Inter éditions, 2002, 177 pages
- MILON, Elisabeth**, *Pierrick Sorin, petite nostalgie du burlesque*, Paris, Au Figuré, 1993, 42 pages
- MOULIN, Raymonde**, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs Flammarion, 1997, 423 pages
- NIETZSCHE, Friedrich**, *La naissance de la tragédie*, Paris, Denoël, 1994, 191 pages
- O'BRIAN, C. Jill**, *Carnal art, Orlan's refacing*, Mineapolis, University of Minnesota press, 2005, 199 pages

ORLAN et Hubert BESACIER, *1979-1984, Cinq ans d'art performance à Lyon*, Lyon, Comportement Environnement Performance, 1984, 199 pages

PANE, Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Écrits d'artistes, 2004, 246 pages

PAWLOWSKI, Tadeus, « La performance introvertie-subjective contre le happening extraverti-objectif », *Cinq ans d'art performance à Lyon*, Lyon, Comportement Environnement Performance, 1984, 199 pages

PEARL, Lydie, *Corps, sexe et art, dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001, 232 pages

PICQ, Françoise, *Libération des femmes. Les années mouvements*, Paris, Seuil, 1993, 380 pages

PIGNET, Philippe, sans titre, in Daniel Aulagnier, *Fraction d'un paysage tourmenté*, Châtelleraut, Ville de Châtelleraut et DRAC Poitou-Charente, 2001, non paginé

PLUCHART, François, *L'art corporel*, Paris, Limage éditions, 1983, 129 pages

PRECIADO, Beatriz, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008, 392 pages

PROSSER, Jay, *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*, New-York, Columbia University Press, 1998, 267 pages

RANCIÈRE, Jacques, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, 112 pages

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009, 150 pages

REICH, Wilhelm, *La révolution sexuelle*, Paris, 10-18, 1971, 387 pages

RUBIN, Gayle [préface], in Guy Baldwin, *Ties That Bind*, Los Angeles, Daedalus Publishing, 2003, 251 pages

RUSH, Michael, *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames and Hudson [diffusé par Seuil], 2005, 248 pages

SCHNEIDER, Rebecca, « After Us The Savage Goddess, Feminist Performance Art of the Explicit Body Staged, Uneasily, Across Modernist Dreamscapes », *Performance and Cultural Politics*, New-York, Routledge, 1996, 294 pages

SCHOUTEN, Lydia, *Cinq ans d'art performance à Lyon*, Lyon, Comportement Environnement Performance, 1984, 199 pages

SCHWARSBAUER, Georg F., « Le moi dans la performance », [Mémoires du colloque qui s'est tenu à Lyon à la suite du 3^{ème} symposium de la performance le 23 mai 1981], éditeur scientifique, 1981, 68 pages

- SEDGWICK, Eve Kosofsky**, *Epistemology Of The Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, 258 pages
- SERRES, Michel**, *Le Tiers-Instruit*, Paris, François Bourin, 1991, 249 pages
- SIBONY, Daniel**, « L'image du corps et le coup de force christique », in *L'enjeu de la représentation : le corps*, [Actes des colloques de 1987 et 1996 consacré à Michel Journiac], Paris, Éditions du CERAP, 1998, 347 pages
- SIOUI-DURAND, Guy**, « Quand les attitudes d'art deviennent stratégies », *Arts d'attitudes*, Québec, Inter éditions, 2002, 177 pages
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty**, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 109 pages
- TANCELIN, Philippe**, « De l'irreprésentable », *L'enjeu de la représentation : le corps*, [Actes des colloques de 1987 et 1996 consacrés à Michel Journiac], Paris, Éditions du CERAP, 1998, 347 pages
- TANIUCHI, Tsuneko** [interviewée par Cécile Bourne, février 2004], *Micro-événements*, Paris, Éditions Tsuneko Taniuchi, 2010, 86 pages
- TORTOSA, Guy**, *POF Hybert*, UR éditions, 1999, 324 pages
- TRONCHE, Anne**, *Gina Pane, actions*, Paris, Fall éditions, 1997, 141 pages
- VASCO, Marisa**, *Gina Pane*, Troyes, Cadran Solaire, 1990, 167 pages
- VEDRINE, Hubert**, *Face à l'hyperpuissance*, Paris, Fayard, 2003, 383 pages
- WEIL, Patrick**, *La France et ses étrangers*, Paris, Folio histoire : Gallimard, 2005, 579 pages
- WILSON, Sarah**, « L'histoire d'O sacrée et profane », *Orlan*, Londres, Black Dog Publishing, 1996, 73 pages
- WITTIG, Monique**, *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001, 157 pages
- YALOM, Marilyn**, *Le sein, une histoire*, Paris, Galaade éditions, 2010, 416 pages
- ZIAREK, Ewa Plonowska**, « Entre déconstruction et psychanalyse : La mélancolie du genre selon Judith Butler », *Sexualités, genres et mélancolie. S'entretenir avec Judith Butler*, Paris, Campagne Première : PUF, 2009, 223 pages

MONOGRAPHIES, CATALOGUES D'EXPOSITIONS

ANONYME, « Etape 5 », *Michel Journiac, 'Rituel de transmutation' du corps souffrant au corps transfiguré*, [catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Collège Marcel Duchamp en 1993, École municipale des Beaux-Arts de Châteauroux], Canéjan, 1994, 79 pages

ANONYME, « Les manifestations Féminin-masculin » [catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Centre Georges Pompidou], extrait du dossier de presse, 17 pages

ANONYME, « Pierrick Sorin, pitre de l'art contemporain », in THÉLY, Nicolas, *Nantes : projets d'artistes* [catalogue publié à l'occasion de l'événement Nantes : projets d'artistes en 2009], Paris, éditions du C.N.D.P., 2009, 32 pages

BLAINE, Julien, « La performance », *Bye-bye la perf.*, Romainville, Al Dante & Adriano Parise, 2006, non paginé

BONITO OLIVA, Achille, « L'art total de Julien Blaine », *Blaine au Mac, un tri* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Musée d'art contemporain de Marseille du 6 mai 2005 au 19 septembre 2009], Limoge, Al Dante, 2009, 283 pages

BORY, Jean-Louis, *Julien Blaine, Simulacre de rituel massacre, performance et installation*, [catalogue de la galerie Jacques Donguy], Paris, Éditions de la galerie, 1986, 36 pages

BOUGLE, Frédéric, « Pierrick Sorin, fautes de Français et narcissisme en slip kangourou. », *Nous sommes tous la pensée d'un ange* [catalogue de l'exposition éponyme organisée à Moscou en 1995 avec l'aide de l'AFFA], Paris, AFFA, 1995, 200 pages

CHAVANNE, Blandine et al., *Reconnaître Gina Pane* [Exposition présentée aux Beaux Arts de Nancy du 18 mai au 19 août 2002], Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, 64 pages

COLLET, Jean, « Un événement artistique », *La part des femmes dans l'art contemporain*, [catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Centre d'animation culturelle de Vitry-sur-Seine en mars 1984], Vitry-sur-Seine, Centre d'animation culturelle, 1984, 48 pages

DALLIER, Aline, « Du féminisme dans l'art en France » *Art et féminisme* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu du 11 mars au 2 mai 1982, au musée d'art contemporain de Montréal], Québec, Ministère de la Culture et Gouvernement du Québec, 1982, 213 pages

DONGUY, Jacques, « Maria Klonaris, Katerina Thomadaki, Masques et miroirs, ou la recherche d'un 'féminin profond' », in catalogue de la galerie Jacques Donguy [exposition à la galerie du 5 au 16 novembre 1985], Éditeur scientifique, 17 pages

FLECK, Robert, « L'actualité du happening », *Hors-limites* [catalogue de l'exposition *Hors-limites, l'art et la vie 1952-1994*, présentée au Centre Georges Pompidou du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, 383 pages

HALPRIN, Anna [interviewée par Jacqueline Caux], *Anna Halprin. À l'origine de la performance* [ouvrage réalisée à l'occasion de l'exposition *Anna Halprin. À l'origine de la performance*, au musée d'Art contemporain de Lyon, du 8 mars au 14 mai 2006], Lyon, Panamamusées, 2006, 169 pages

HENRY, Karen, « The Persistence of Myth », *Lydia Schouten* [catalogue de l'exposition à la galerie Torch à Amsterdam en janvier 1989], Rotterdam, Con Rumore, 1989, 64 pages

HOUNTOU, Julia, « De la carnation à l'incarnation », [journal édité à l'occasion de l'exposition *Michel Journiac* du 8 mars au 14 avril 2001 à La Galerie de Noisy-le-Sec], Seine-Saint-Denis, Galerie de Noisy-le-Sec, 2001, 92 pages

IACUB, Marcela, « Orlan, un corps politique », *Orlan, le récit* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole du 28 mars au 26 août 2007], Milan, Éditions Charta, 2007, 333 pages

JOURNIAC, Michel, [dans une interview donnée pour *Marie-Claire* qui n'est jamais parue et issue des archives de Jacques Miège, reprise dans le catalogue de l'exposition *Michel Journiac* du 8 mars au 14 avril 2001 à La Galerie de Noisy-le-Sec], *Journiac : 24h. de la vie d'une femme ordinaire*, Seine-Saint-Denis, Galerie de Noisy-le-Sec, 2001, 92 pages

KLONARIS, Maria et Katerina THOMADAKI, « Archangel matrix, dispositifs méta-photographiques » [ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition *Klonaris/Thomadaki Archangel matrix* présentée dans le cadre du mois de la photographie à Paris en novembre 1996 par le Centre Culturel Hellénique du 21 novembre au 21 décembre 1996 à la galerie Sculpture], Paris, ASTARTI, pour l'art audiovisuel, 1996, 36 pages

LABAUME, Vincent, « Les pleins pouvoir du négatif », *Michel Journiac* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu au musée d'art moderne de la ville de Strasbourg du 19 février au 9 mai 2004], Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2004, 195 pages

LABAUME, Vincent, *Michel Journiac, 24 H de la vie d'une femme ordinaire* [édito du journal édité à l'occasion de l'exposition *Michel Journiac* du 8 mars au 14 avril 2001 à La Galerie de Noisy-le-Sec], Seine-Saint-Denis, Galerie de Noisy-le-Sec, 2001, 92 pages

LABELLE ROJOUX, Arnaud, « Performance attitude, regard sur l'art-performance européen de 1966 aux années quatre-vingt », *Hors-limites* [catalogue de l'exposition *Hors-limites, l'art et la vie 1952-1994*, présentée au Centre Georges Pompidou du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, 383 pages

MACEL, Christine, « Dolences dans l'œuvre d'O.D. », *Low Commotion, Olivier Dollinger*, Éditeurs : Le créac (Ivry-sur-Seine), espace Paul Ricard (Paris), Galerie Chez Valentin (Paris), Galerie Skopia (Suisse), 2005, 144 pages

MACEL, Christine, « Dolences dans l'œuvre d'Olivier Dollinger », *Low Commotion, Olivier Dollinger*, Ivry-sur-Seine, Editeurs Le Créac, Espace Paul Ricard et La Galerie chez Valentin, 2005, 144 pages

MALBURET, Martin, « Piège pour un voyeur, galerie Martin Malburet, 1969 », *Michel Journiac* [catalogue de l'exposition présentée au musée d'art contemporain de la ville de Strasbourg du 19 février au 9 mai 2004], Strasbourg, Éditions musées de Strasbourg et École nationale des beaux-arts de Paris, 2004, 195 pages

MUNDER, Heike, « It's Time For Action ! », *It's Time For Action, There Is No Option* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu à Zurich au musée Migros pour le Gegenwaestkunst en 2006], Zurich, Éditions du musée Migros, 2007, 317 pages

NOESSER, Cécile, « Opération Opéra, 5^{ème} opération-chirurgicale-performance », *Orlan Morceaux choisis*, Saint-Étienne, Éditions du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 2007, 61 pages

OTTINGER, Didier, « Le dernier des Dadaïstes », *Olivier Blanckart* [catalogue de l'exposition qui a eu lieu à Seyne-sur-Marne du 6 au 27 novembre 2003], Seyne-sur-Marne, Éditions Art Contemporain, 2003, 237 pages

POLASTRI, Stefano, [interviewé par Hélène Chouteau en 1975], *Journiac : 24H. de la vie d'une femme ordinaire* [journal édité à l'occasion de l'exposition *Michel Journiac* du 8 mars au 14 avril 2001 à La Galerie de Noisy-le-Sec], Seine-Saint-Denis, Galerie de Noisy-le-Sec, 2001, 92 pages

PRÉSENCE PANCHOUNETTE (collectif), *Œuvres choisies I* [exposition à Labège, du 13 décembre 1986 au 30 janvier 1987 au Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées et à Calais du 3 juillet au 29 septembre 1987 au Musée des beaux-arts de Calais], Calais, Musée des Beaux-Arts de Calais, 1987, 127 pages

WILSON, Sarah, « Féminités-mascarades », *Féminimasculin, le sexe de l'art* [catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou du 24 octobre 1995 au 12 février 1996], Paris, Gallimard, Electra, Éditions du centre Georges Pompidou, 1995, 399 pages

PERIODIQUES

ANONYME, « féministes révolutionnaires », *Le torchon brûle*, N° 2, juillet 1971, non paginé

ANONYME, « Orlan », *VST*, N°23 et 24, septembre à décembre 1991, pp. 15-39

ANONYMES (du groupe psychanalyse et politique), « La pornographie » [dossier thématique], *Art press international*, N° 22, janvier et février 1976, p. 11

ARDENNE, Paul, « X-rated. L'image pornographique », *Omnibus*, N°17, juillet 1996, pp. 2-5

BAUDRILLARD, Jean, *Art Press*, N° 89, février 1985, pp. 34-42

BISMUTH, Léa, « L'autoportrait entre quête de soi et infigurable », *Art Press* 2, N° 9, mai, juin et juillet 2008, pp. 92-103

BOUQUET, Eliane, « Choisir ou créer », *Les Cahiers du GRIF*, Bruxelles, N° 7, juin 1975, pp. 21-22

BOURCIER, Marie-Hélène, « Red Light district et porno durable ! Le rouge et le vert du féminisme pro-sex : un autre porno est possible », *Multitudes*, N° 42, automne 2010, pp. 82-93

BUFFARD, Alain [interviewé par Yvane chapuis], « Ils s'exposent », *Art Press*, N° 270, juillet et août 2001, pp. 34-36

CAMBON, Bernard, « Y a-t-il une place pour l'exception ? », *Art Press*, N° 89, février 1985, p. 70

CANÉVET, Rozenn, « Olivier Dollinger, In side/ex-side », *Turbulences vidéo*, N°44, juillet 2004, pp. 25-28

CERVULLE, Maxime, « French Homonormativity and the Commodification of the Arab Body », *Radical history review, Queer Futures*, Durham, Duke University Press, N° 100, winter 2008, pp. 171-179

CHALUMEAU, Jean-Luc, « Un vaste programme », *Ninety* [Art des années 90'], N°13, 1994, pp. 68-71

CHANG, Hsia-Fei, « Future épouse aime faire de la peinture » [repris du titre du *Micro-événement 14* de Tsuneko Taniuchi], *Atlantica*, N°34, hiver 2003, pp. 36-39

CHARRAS, Geneviève, « My lunch with Anna : Tapas chorégraphiques », *Turbulences vidéo*, N° 52, juillet 2006, p. 37

COLARD, Jean-Max, « L'art pute », *Les Inrockuptibles*, N° 159, juillet 1998, pp.15-16

COLLECTIF (Groupe de Recherche et d'Information Féministe), « Création. Langage. Culture. », *Les Cahiers du GRIF*, Bruxelles, N° 7, juin 1975, p. 8

COLLECTIF DES TRAVAILLEURS DE LIP, « paroles de Lip », *Autrement*, N° 16 [numéro thématique, *Cultures populaires, aujourd'hui : qui sont ces créateurs du quotidien ?*], novembre 1978, p. 33

COLONNA-CESARI, Annick, « Féministes, encore un effort ! », *Autrement*, N°59, octobre 1983, pp. 159-160

CONDÉ, Carole et Karl BEVERIDGE, « Some notes on work in progress », *Style inform!*, mars 1982, p. 32

CORRÉARD, Stéphane, « Blanckart scotche les icônes », *Beaux-Arts magazine*, N°214, mars 2002, pp. 58-62

DUMONT, Fabienne et Séverine SOFIO, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du genre, Genre, féminisme et valeur de l'art*, Paris, L'Harmattan, N° 43, 2007, pp. 17-43

DU VIGNAL, Philippe, « Vito Acconci. Spectacle ? Non spectacle ? », *Art-Press*, N° 2, février 1973, pp. 24-25

EDELMAN, Frédéric et Emmanuel de ROUX, « La culture sur le mode du sacré », *Le Monde, dossiers et documents, Bilan du septennat, l'alternance dans l'alternance*, N°spécial, 1988, pp. 124-126

FERRER, Mathilde, « De chaque côté de l'atlantique, deux parcours féministe en art » [entretien], *Cahiers du genre*, Paris, L'Harmattan, N° 43, 2007, pp. 71-94

FRANCBLIN, Catherine, « Corps-objet, femme-objet », *Art Press international*, N°1, octobre 1976, pp. 14-15

FRANCBLIN, Catherine, « Michel Journiac », *Art Press*, N° 300, avril 2004, p. 12

FRANCBLIN, Catherine, *Art Press*, N°128, septembre 1988, p. 3

FREEDMAN, Carl, « Take me (I'm yours) », *Frieze*, Londres, N°23, été 1995, p. 73-74

GILBERT and GEORGE, « Gilbert et George, art for all [interview réalisé par Irmeline Lebeer] », *Art Press*, N°47, avril 1981, pp. 23-25

GOURBE, Géraldine et Charlotte PRÉVOT, « Art et féminisme, un no man's land français ? », *L'homme et la société*, N° 158, 2006, pp. 130-149

GOURBE, Géraldine et Charlotte PRÉVOT, « La figure du pirate ou la désobéissance civile », revue *Mouvement*, N° 31, Hiver 2008, pp.201-210

- HAHN, Clarisse**, « Je n'ai plus rien à me mettre », *Art Press*, N° 205, septembre 1995, pp. 44-50
- HANRU, Hou**, « Un autre séisme sur le travail de Tsuneko Taniuchi », *Omnibus*, N° 16, avril 1996, p. 20
- HEARTNEY, Eleanore et Robert STORR**, « Rien n'arrive par l'art, commentaires sur les rapports art et politique », *Art Press*, N° hors série, 1992, pp. 51-58
- HENRIC, Jacques**, « Alberto Sorbelli, vous avez dit prostitution ? », *Art Press*, N° 207, novembre 1995, pp. 26-29
- HUSTON, Nancy**, « Philosophie ancienne », *Histoire d'elles*, N°13, juin 1979, p. 3
- HYBERT, Fabrice**, « Fabrice Hybert. La télévision du désir [interview réalisée par Fabrice Reymond] », *Cimaise*, N°247, été 1997, pp. 35-42
- JARREAU, Patrick**, « Variations sur l'acte de gouverner autrement, pragmatiquement, contradictoirement », *Le Monde, dossiers et documents, Bilan du septennat, l'alternance dans l'alternance*, N°spécial, 1988, pp. 54-60
- JOELLE**, *l'antinorm, journal révolutionnaire et sexuel* [rubrique M.L.A.C.], N° 5, novembre à décembre 1973, p. 13
- JOURNIAC, Michel**, « Contrat pour un corps » [interview réalisée par Vincent Labaume], *Blocs notes*, N°6, été 1994, pp. 31-37
- JOURNIAC, Michel**, « De la censure à la révolution culturelle », *Artitudes*, Paris, N° 5, mars 1972, pp. 7-8
- JOURNIAC, Michel**, « Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique », *arTitudes international*, N° 6-8, décembre 1973 à mars 1974, pp. 5-6
- JOURNIAC, Michel**, « Entretien avec Michel Journiac », *arTitudes*, N° 8-9, juillet à septembre 1972, p. 28
- JOURNIAC, Michel**, « L'objet du corps et le corps de l'objet », *arTitudes international*, N° 6-8, décembre 1973 à mars 1974, pp. 19-20
- JOURNIAC, Michel**, « Un supplément d'indécence » [entretien avec Jean Demélier], *arTitudes international*, N° 21-23, avril, mai et juin 1975, p. 48
- KIHM, Christophe**, « Repères pour une définition », *Art Press*, Paris, N°331, février, 2007, pp. 51-53
- KLONARIS, Maria**, « Une inquiétante étrangeté revisitée » [propos recueillis par Nancy Huston], *Histoire d'elles*, N° 19, janvier 1980, p. 12
- KRISTEVA, Julia**, « Le temps des femmes », *Art Press*, N° 205, septembre 1995, p. 33

LAPORTE, Dominique G., « L'avortement de la vierge », *Art Press*, N°78, février 1984, pp. 4-8

LÉVY, Bernard-Henri, « L'obligé du monde », *Art Press*, N°114, mai 1987, p. 53

LIOGIER, Raphaël, « Le voile intégral comme *trend* hypermoderne », *Multitudes*, N° 42, automne 2010, pp. 14-20

MASSERA, Jean-Charles, « Pierrick Sorin : arrêt sur le ratage », *Art Press*, N° 185, novembre 1993, pp. 46-47

MESSAGER, Annette [interviewée par Jean-Michel Foray], « Annette Messager, collectionneuse d'histoire », *Art Press*, N° 147, mai 1990, pp. 14-19

MILLET, Catherine, « Jacques Lang, culture et pouvoir » [entretien réalisé avec Jack Lang], *Art press*, N°72, juillet-août 1983, pp. 5-19

MILLET, Catherine, « L'avant-garde : ...Un pour tous. », *Art Press*, N°40, septembre 1980, p. 12

MILLET, Catherine, « La décentralisation », *Art Press*, N° 72, juillet-août 1983, p. 4

MOZÈRE, Liane, « Devenir-femme chez Deleuze et Guattari », *Cahiers du genre*, Paris, L'Harmattan, N°38, 2005, pp. 43-62

MUSSO, Pierre, Jean-Marc VERNIER, Julien BLAINE, « Autour du Mail Art » [entretien avec Julien Blaine], *Quaderni*, N°3, Hiver 87/88, pp. 85-91

ORLAN, « Moi, Orlan » [propos adaptés par Maurice Mallet], *VST*, N°23-24, septembre à décembre 1991, pp. 16-17

P.J. [citant en partie Pierrick Sorin], « Vision vidéo », *Connaissance des Arts*, N° 581, mars 2001, p. 114-121

PANE, Gina, et al., « Censure pour les artistes », *Artitudes*, Paris, N° 5, mars 1972, pp. 6-9

PLATEAU, Nadine, « Art et féminisme : le malentendu ? », *Sextant*, novembre 1999, pp. 30-40

PLUCHART, François, « l'art corporel », *arTitudes international*, N° 12, décembre 1974, pp.55-66

PLUCHART, François, « L'Espace mental de Gina Pane », *arTitudes international*, N° 5, juin et juillet 1973, p. 16

PRECIADO, Beatriz, « Multitudes Queer », *Multitudes*, Paris, Exils, N° 12, Printemps 2003, pp 17-25

- RENOIR, Rita**, « La pornographie » [dossier thématique], *Art Press international*, N° 22, janvier et février 1976, p. 11
- ROSE, Barbara**, « Is it art ? Orlan and the Transgressive Act », *Art Journal*, N°2, février 1993, pp. 82-87
- SARDUY, Severo**, « Les travestis, Kallima sur un corps : toile, idole », *Art Press*, N° 20, septembre et octobre 1975, pp. 12-13
- SCARPETTA, Guy**, « Conversation à propos de Bernard-Henri Lévy et d'Alain Finkielkraut », *Art Press*, N°114, mai 1987, pp. 51-52
- SCHWERFEL, Heinz Peter**, « Luciano Castelli », *Beaux-Arts magazine*, N° 12, avril 1984, pp. 27-32
- SIEGEL, Jeanne**, « Dévoiler le corps masculin », *Art Press*, N° 183, septembre 1993, pp. 25-29
- SORBELLI, Alberto**, « Alberto Sorbelli, les commodités de la conversation » [entretien avec Yves Chapuis et François Piron], *Mouvement*, N°7, novembre 1999, pp. 35-40
- SORBELLI, Alberto**, « Alberto Sorbelli, au risque de l'esthétique » [entretien réalisé par Laurence Louppe], *Art Press*, N° 292, juillet et août 2003, pp. 27-28
- SORIN, Pierrick** [interviewé par Jacques Morice], « Pierrick Sorin, le regardeur », *Beaux-Arts Magazine*, N° 171, août 1998, pp.32-35
- STORR, Robert**, « Géométries intimes : l'œuvre et la vie de Louise Bourgeois », *Art Press*, N° 175, décembre 1992, pp. 12-18
- THENOT, Jean-Paul**, « Langage spécifique et non-spécifique », *arTitudes international*, N° 12-14, juillet à septembre 1974, pp. 38-40
- THOMADAKIS, Katerina**, « Théâtre et vidéo : une approche critique », *Jeu, cahiers du théâtre*, Montréal, Canada, printemps 1979, p. 29-36
- TOMAS, David**, « From the Cyborg to posthuman Space: On the Total Eclipse of an Idea », *Parachute*, N° 112, octobre à décembre 2003, pp. 81-91
- TORTOSA, Guy**, « Fabrice Hybert, des grappes de paraboles », *Art Press*, N°225, Juin 1997, p. 47
- TOUBON, Jacques**, « Jacques Toubon, une culture pour tous » [interview menée par Catherine Millet], *Art Press*, N°197, décembre 1994, pp. 51-55
- TRASFORINI, Maria Antonietta**, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », *Cahiers du genre, Genre, féminisme et valeur de l'art*, Paris, L'Harmattan, N° 43, 2007, pp. 113-131

TRONCHE, Anne, « Daniel Aulagnier », *Opus international*, N° 92, janvier 1984, pp. 49-51

VAUTIER, Ben, « Demain l'ethnisme », *Art Press international*, N°26, mars 1979, pp. 11-13

VERDIER, Évence, « Personne est quelqu'un », *Parachute*, N° 109, 2003, pp. 100-126

VIGNAL, Philippe, « Vito Acconci. Spectacle ? Non spectacle ? », *Art Press*, N° 2, février 1973, pp. 13-14

VLOEBERGH, Noëlle, « Rock : le 'look' androgyne, les mutants du rock, vers un troisième sexe », *Choisir*, mars-avril 1985, pp. 18-21

WEST, Danièle, « (En) être ou ne pas (en) être », *Choisir, la cause des femmes*, N° 56, janvier et février 1982, pp. 4-5

ZABEL, Igor, « Dialogue Est-Ouest », *Art Press*, N° 226, juillet et août 1997, pp. 37-42

ZABUNYAN, Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du genre : Genre, féminisme et valeur de l'art*, Paris, L'Harmattan, N° 43, 2007, pp. 171-186

SITES INTERNET

ANONYME, « Micro-événement n°38 / Porte-voix silencieux », <http://tsunekotaniuchi.blogspot.com>, consulté le 8 novembre 2010

ANONYME, « note introductive sur l'artiste Daniel Aulagnier », www.lagalerie.be, consulté le 9 septembre 2008

BLAINE, Julien, Interview réalisé par Eric Létourneau, www.radio-canada.ca, consulté le 5 août 2010

BLANCKART, Olivier, « Le mémorial de vaincre le sida, Revue d'Ethnologie Française », www.blanckart.org, consulté le 20 avril 2011

BUFFARD, Alain, « Good Boy », www.alainbuffard.eu/fr, consulté le 15 novembre 2010

GOURBE, Géraldine, « Art et féminisme : vers des perméabilités réciproques », *Art et politique : Changer l'art, transformer la société* [dir Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux], Paris, L'Harmattan, 2009, p. 38, www.books.google.fr, consulté le 1^{er} mai 2011

HOUNTOU, Julia, « 24 heures de la vie d'une femme ordinaire, une performance de Michel Journiac », www.exporevue.com, consultée le 20 mai 2008

KLONARIS, Maria et Katerina THOMADAKI, extrait du texte de 1985, www.klonaris-thomadaki.net, consulté le 14 juillet 2010

LABELLE ROJOUX, Arnaud, « A deux on est plus égos », www.sitec.fr, consulté le 15 novembre 2010

MAYEN, Gérard, « Alain Buffard : un bilan s'échappant », www.mouvement.net, consulté le 20 novembre 2010

PLUCHART, François, « Mode d'emploi », www.journiac.com, consulté le 1^{er} septembre 2011

TANIUCHI, Tsuneko, « Micro-événement N° 13 », www.palaisdetokyo.com, consulté le 2 décembre 2010

ZOLA, Emile, *Le déjeuner sur l'herbe*, www.fr.wikipédia.org, consulté le 30 novembre 2007

AUTRE SUPPORT

RÉUNION DU F.H.A.R., vidéo réalisée par Carole Roussopoulos, 1971, archive personnelle

INDEX

A

Alain Buffard, **52, 53, 302, 307, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 341, 342, 437, 527**
 Alain Finkielkraut, **183**
 Alain Touraine, **31**
 Alberto Sorbelli, **52, 300, 304, 305, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 408, 440**
 Alexandre Julienne, **303**
 Aline Dallier, **201**
 André Glucksman, **38**
 Anna Halprin, **323, 325, 326**
 Anne Ferrer, **190**
 Anne Tronche, **94, 95, 99, 103, 163, 418**
 Anne Zelensky, **41, 425**
 Annette Messenger, **285, 286**
 Annick Colonna-Césari, **256**
 Annie Sprinkle, **208, 209, 381, 440**
 Arnaud Labelle Rojoux, **20, 29, 42, 52, 60, 61, 146, 148, 185, 269, 332, 421, 521, 553**

B

Barbara Rose, **310**
 Beatriz Preciado, **27, 167, 172, 371, 373, 374, 377, 380, 552**
 Ben Vautier, **35, 188, 189**
 Bernard Andrieu, **163, 164, 231, 232**
 Bernard Cambon, **268**
 Bernard Marcadé, **347, 350, 365**
 Bernard-Henri Lévy, **38, 183, 187, 188**

C

C. Jill O'Brian, **316**
 Carl Freedman, **362**
 Carole Condé, **203**
 Catherine Francblin, **142, 267, 275, 276, 277**
 Catherine Millet, **183, 184, 269, 270, 301**
 Cécile Noesser, **313**
 Charles de Gaulle, **30**
 Charlotte Prévot, **253, 254, 399, 400**
 Christine Bard, **255**
 Christine Buci-Glucksmann, **310**
 Christine Delphy, **33, 219, 220, 293, 294, 400, 405**
 Christine Macel, **350, 370**
 Christophe Broqua, **279, 299, 327**
 Christophe Hanna, **260**
 Christophe Kihm, **21**
 Cindy Sherman, **51**

Clarisse Fabre, **49**
 Clarisse Hahn, **398**
 Claude Cahun, **136**
 Copi, **122, 123, 348**

D

Daniel Aulagnier, **159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 429**
 Daniel Sibony, **45**
 Danièle West, **186, 189**
 David Tomas, **344, 359**
 Didier Lestrade, **279, 298**
 Didier Ottinger, **383**
 Dominique Baqué, **381**
 Dominique G. Laporte, **272**
 Donna Haraway, **67, 68, 69, 85, 86, 87, 97, 228, 229, 230, 232, 233, 285, 319, 401**

E

Eleanore Heartney, **301**
 Éliane Boucquet, **107**
 Élisabeth Badinter, **211**
 Élisabeth Milon, **358**
 Emmanuel de Roux, **179, 182**
 Emmanuel Lévinas, **225**
 Éric Fassin, **49, 295, 358**
 Eugénie Lemoine-Luccioni, **311**
 Eve Kosofsky Sedgwick, **123**
 Ewa Plonowska Ziarek, **206**

F

Fabienne Dumont, **191, 406**
 Fabrice Hybert, **52, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 377, 378, 383, 407, 438**
 Félix Guattari, **43, 66, 75, 204, 205, 244, 245, 246, 251**
 François Cusset, **40, 41, 50, 51, 178, 179, 184, 291**
 François Mitterrand, **38, 46, 177, 186, 279, 290, 291, 419, 421, 431**
 François Pluchart, **35, 58, 59, 60, 83, 111, 113, 129, 131, 132, 134, 136, 139, 416, 424**
 Françoise Picq, **41, 102**
 Frédéric Bouglé, **345, 346**
 Frédéric Edelman, **179, 182**
 Frédéric Martel, **274, 281, 297, 298**
 Freud, **25, 121, 124, 206, 207, 208, 251, 355, 356**
 Friedrich Nietzsche, **261**

G

Gayatri Chakravorty Spivak, **220**
Gayle Rubin, **212**
Geneviève Charras, **323**
Geneviève Fraisse, **156, 157, 200, 201**
Georg F. Schwarzbauer, **197**
Georges Bataille, **84, 93, 96, 135, 380**
Georges Canguilhem, **169, 170, 171**
Georges Pompidou, **61, 265, 342, 362**
Géraldine Gourbe, **253, 254, 389, 390, 399, 400**
Gérard Mayen, **326**
Gilbert & George, **265, 266**
Gilles Deleuze, **12, 23, 38, 39, 43, 47, 66, 75, 113, 204, 205, 220, 244, 245, 251**
Gina Pane, **16, 35, 36, 37, 58, 60, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 113, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 147, 150, 166, 169, 190, 197, 404, 418, 420, 424, 426, 427, 428, 522**
Gisèle Halimi, **186**
Griselda Pollock, **253**
Guillaume Dustan, **328**
Guy Baldwin, **212**
Guy Debord, **181, 332**
Guy Maes, **187**
Guy Scarpetta, **183**
Guy Sioui-Durand, **331**
Guy Tortosa, **351, 365**

H

Hans Bellmer, **306**
Heinz Peter Schwerfel, **212**
Hélène Cixous, **41, 110, 425, 426**
Hervé Guibert, **300, 304, 395, 440**
Hou Hanru, **337**
Hubert Besacier, **35, 44, 149, 160, 195, 196, 197, 429, 431**
Hubert Védrine, **292**

I

Igor Zabel, **341**
Isabelle de Maison Rouge, **133, 134**

J

J.L. Austin, **14**
Jack Lang, **39, 179, 182, 267, 291, 301, 525**
Jacques Capdevielle, **31, 32**
Jacques Derrida, **12, 23, 38, 220**
Jacques Danguy, **192, 193, 222, 223, 231, 264, 433**
Jacques Halbert, **304**
Jacques Henric, **305, 382**
Jacques Lizène, **151, 353**
Jacques Rancière, **181, 182, 183, 185, 188, 232, 356**
Jay Prosser, **101, 315, 316, 317, 342, 437**
Jean Baubérot, **291, 292, 293, 294**
Jean Baudrillard, **12, 153, 154, 269, 271, 356, 365**
Jean-Charles Masséra, **304**
Jean-Louis Bory, **264**

Jean-Luc Chalumeau, **369**
Jean-Max Colard, **386**
Jeanne Siegel, **372**
Jean-Paul Pouliquen, **173, 174**
Jean-Paul Thenot, **112, 122**
Jean-Pierre A. de Villers, **17, 18**
Jean-Yves Le Talec, **214**
Joane Rivière, **120**
Joël Hubaut, **43, 51, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 268, 269, 270, 271, 272, 276, 284, 285, 331, 344, 363, 421, 422, 433, 438**
Joëlle Busca, **317**
John Cameron Mitchell, **137**
Jordy Jones, **137, 138, 139**
Joseph Beuys, **35, 133**
Judith Butler, **11, 14, 15, 26, 27, 50, 90, 91, 100, 101, 206, 207, 216, 217, 286, 366, 367, 368, 411**
Julia Hountou, **116, 126, 277**
Julia Kristeva, **107, 342, 343, 399**
Julien Blaine, **42, 43, 185, 235, 237, 238, 239, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 276, 284, 433, 434, 529**

K

Karen Henry, **202**
Karl Beveridge, **203, 204**
Kate Ince, **43, 309**
Katerina Thomadaki, **44, 192, 193, 219, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 239, 284, 285, 319, 422, 432**

L

Lacan, **30, 34, 67, 192**
Léa Bismuth, **136**
Lee Edelman, **252**
Liane Mozère, **205**
Linda Nochlin, **253, 306**
Luce Irigaray, **67, 103, 104, 105, 106**
Luciano Castellì, **211, 212, 213, 214, 216, 217, 432**
Lydia Schouten, **44, 191, 198, 199, 200, 201, 202, 212, 284, 431**
Lydie Pearl, **278, 281**

M

Manon, **44, 191, 198, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 212, 217, 284, 431, 438**
Marcel Duchamp, **61, 120, 278, 403**
Marcela Iacub, **313**
Maria Klonaris, **44, 192, 193, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 239, 284, 285, 422, 432**
Maria-Antonietta Trasforini, **195, 196**
Marie-Hélène Bourcier, **12, 50, 214, 294, 295, 339, 355, 411, 417, 421, 425, 426, 429, 442, 552**
Marie-Thérèse Allier, **53, 302, 321**
Marilyn Yalom, **251**
Marina Grizinic, **228, 231, 233**
Martin Malburet, **81, 82, 84, 85**

Mathilde Ferrer, **191**
Maxime Cervulle, **127, 128**
Michel Foucault, **12, 23, 24, 25, 27, 34, 38, 47, 62, 63, 64, 66, 69, 90, 109, 167, 220, 231, 280, 371, 373, 374, 375, 378**
Michel Giroud, **243**
Michel Journiac, **35, 36, 37, 44, 45, 52, 57, 58, 59, 60, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 101, 106, 107, 108, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 134, 135, 141, 148, 150, 166, 169, 181, 190, 197, 199, 237, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 300, 304, 322, 336, 339, 353, 382, 383, 384, 395, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 408, 409, 410, 411, 415, 416, 417, 418, 420, 424, 426, 428, 434, 441, 523**
Michel Serres, **249**
Michèle Le Dœuff, **210**
Monique Wittig, **26, 33, 34, 40, 41, 68, 92, 110, 128, 155, 156, 417, 425**

N

Nadine Plateau, **110**
Nancy Huston, **187, 239**
Nicolas Bourriaud, **332**
Noël Burch, **419, 420, 421**
Noëlle Vloebergh, **243**
Nouveaux Philosophes, **18, 38, 39, 41, 184, 239, 290, 291, 436**

O

Olivier Blanckart, **304, 332, 334, 383, 384, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 408, 437, 440**
Olivier Dollinger, **52, 345, 350, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 383, 407, 439**
Olivier Neveux, **390, 546**
Orlan, **35, 36, 37, 43, 44, 51, 52, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 77, 78, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 170, 190, 191, 195, 196, 198, 228, 235, 302, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 323, 341, 398, 405, 406, 417, 422, 424, 425, 426, 428, 429, 431, 436, 447, 524, 526**

P

Parveen Adams, **315**
Pat Califa, **215**
Patricia Brignone, **53, 302, 321, 330**
Patrick Jarreau, **178**
Patrick Weil, **296**
Paul Ardenne, **270, 271, 340, 357, 381**
Philippe Castellin, **257**
Philippe Pignet, **162, 164**
Philippe Stelarc, **162**
Philippe Tancelin, **83, 84**
Philippe Vignal, **110**
Pierre Bourdieu, **41**
Pierre Giquel, **347, 360, 361**
Pierre Milza, **290, 292**
Pierre Musso, **260, 261, 262, 263**

Pierrick Sorin, **52, 300, 303, 304, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 370, 376, 377, 383, 393, 394, 398, 399, 407, 438, 439**
Présence Panchounette, **149, 150, 151**

R

Raphaël Logier, **296**
Raymonde Moulin, **196**
Rebecca Schneider, **233**
René Muriaux, **31**
Richard Martel, **330**
Rita Renoir, **143**
Robert Abirached, **180, 181**
Robert Fleck, **190**
Robert Storr, **284, 285, 301**
Roland Barthes, **60, 74, 122, 133**
Rose Garrard, **44, 192, 209, 210, 212, 217**
Roselee Goldberg, **16, 17, 21, 132**
Rozenn Canévet, **375**

S

Salomé, **211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 222, 432**
Sarah Wilson, **120, 121, 311**
Scott Gunther, **173, 174**
Serge Berstein, **290, 292**
Séverine Sofio, **191**
Simone de Beauvoir, **12, 41, 186**
Stéphane Corréard, **393**

T

Tadeus Pawlowski, **147**
Teresa de Lauretis, **11, 23, 89, 353, 354**
Theodor W. Adorno, **227**
Thomas Laqueur, **25, 26, 28**
Tsuneko Taniuchi, **52, 303, 304, 307, 308, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 346, 392, 393, 396, 406, 423, 437, 526**

U

Unica Zorn, **306**
Untel, **70, 71, 72, 73, 74, 78, 79, 235, 417, 418**
Urs Lüthi, **35, 111, 115**

V

Valéry Giscard d'Estaing, **31**
Vincent Labaume, **115, 117, 118, 123, 124, 275, 276, 278, 281, 382, 383**
Vito Acconci, **35, 36, 58, 73, 110, 111, 132, 190, 372**

W

Walter Benjamin, **193, 227**
Wilhelm Reich, **388, 389**

Y

Yu Hsio-Hwei, **338**

Yvette Roudy, **32, 41, 255, 272**

Z

Zola, **72**

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, c'est avec émotion que je tiens à remercier tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce projet

Je souhaite remercier en tout premier lieu mon Directeur Claude Amey pour son soutien et ses conseils précieux tout au long de ce travail. Je tiens à rendre hommage à la liberté d'action qu'il m'a laissée à chaque étape de ce travail.

Je souhaite également remercier les personnes sans lesquelles l'idée même de ce sujet n'aurait pas vu le jour. C'est par leur engagement quotidien dans un milieu souvent réfractaire que j'ai pu avoir accès à une bibliographie enrichie des nouveaux savoirs et épistémologies *queer*. Je pense tout particulièrement à Marie-Hélène Bourcier et au séminaire qu'elle a brillamment dirigé à l'EHESS qui a été l'occasion de donner la parole aux jeunes chercheurs au travers de rencontres théoriques et pratiques (notamment au Palais de Tokyo pour la partie performances) et de leur proposer une fenêtre bibliographique peu présente à l'université. Je pense également à Beatriz Preciado et au tout premier cours qui a été a été pour moi la source première d'inspiration vers une verbalisation des problématiques développées dans ce mémoire. Ce cours a eu lieu en 2003 à l'Université de Paris 8 au département danse et portait comme intitulé *Genres, corps et performances*.

Je tiens aussi à remercier les membres rapporteurs pour l'intérêt qu'ils ont porté à ce travail et pour les remarques constructives qu'ils ont faites sur le mémoire de thèse. J'adresse mes remerciements aux membres du jury d'avoir accepté de juger ce travail.

Je tiens également à remercier toutes les personnes de l'Université de Paris 8 qui ont permis l'aboutissement de ce travail tant par leur aide théorique qu'administrative et je pense tout particulièrement à Betty, secrétaire du département théâtre, qui n'a pas en

charge les thésards mais dont l'engagement humain se place bien au-delà de ses attributions de poste. Merci.

Ce travail a été éclairé par les indications précieuses d'Arnaud Labelle Rojoux et je tiens à l'en remercier. Je souhaite de la même façon remercier les structures théâtrales dans lesquelles j'ai travaillé pendant la rédaction de cette thèse : Le Théâtre National de la Colline, La Gaîté Lyrique, Le théâtre National de l'Odéon et la Scène Nationale de la Ferme du Buisson. Merci pour les aménagements d'horaires, et à toutes les personnes que j'ai rencontrées là-bas qui m'ont écouté ou aidé dans la logistique : Mélanie Corneille, Pauline Gacon, Laëtitia Conort, Mélanie Jouen, Élisabeth Pelon, Adélaïde Boerez, Audrey Clary, Lucie Siffre, Geoffroy Vernin, Marion Ollivier, Sonia Bonnet.

J'aurais eu du mal à terminer ce travail sans le soutien de mes amis. Soutien intellectuel, affectif, financier même souvent. Compagnons de thèse, travailleurs engagés, relecteurs assidus, récepteurs attentifs de colères scientifiques, mécènes des fins de mois difficiles...

Merci donc à Éléonore Merza pour avoir partagé avec moi les longs mois d'été de rédaction sans vacances sous la pluie au mois d'août à Paris, dans un bureau prêté pour l'occasion par Laurent. Merci à Séverine Gossart, à Florence Toix, Hugues Jacquet, Daphné Nan Le Sergent, Benjamin Grison. Merci tout particulier à Françoise Desbois Floris Didden et Étienne Menu pour leurs talents de traductions.

Merci à Laurence Tavernier, Kamel Ben Ali, Aurélien Bidaud, Manuel Verrier, Aude de Hesdin, Anne-Cécile Staman, Camille Guillé, Clara Baillehache, Élodie Soulier, Erwan David, toute la famille Desbois, Isabelle Camus, Laure-Anne Millet, Mélanie Corneille, Sylvain Hanse, Monique Nizard, Sabine Villiard, Ichem Limoury, Thomas Garrault.

Un merci tout particulier à mon compagnon Clément Pelliard qui m'a assisté sans faille et à ma belle famille, Alain, Pascale, Marie et Matthieu, qui ont mis la maison à ma disposition par un beau mois de mars en Bretagne pour la fin de la rédaction.

Enfin ma famille. Merci à mes parents, Jean-Jacques et Élisabeth, à mes sœurs, Géraldine et Sandrine. Un merci tout particulier à ma mère au regard de son parcours. Et un dernier à mes grands-parents, Marie, Élise et Victor Férey.