



HAL
open science

Constellations subjectives : pour une histoire féministe de l'art

Marie-Laure Allain Bonilla, Emilie Blanc, Johanna Renard, Elvan Zabunyan, Muriel Andrin, Clélia Barbut, Dalida María Benfield, Rebecca Close, Anne Creissels, Stéphanie Dadour, et al.

► To cite this version:

Marie-Laure Allain Bonilla, Emilie Blanc, Johanna Renard, Elvan Zabunyan (Dir.). Constellations subjectives : pour une histoire féministe de l'art. Éditions iXe, 2020, 979-10-90062-51-1. halshs-03653019

HAL Id: halshs-03653019

<https://shs.hal.science/halshs-03653019>

Submitted on 24 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



**CONSTELLATIONS SUBJECTIVES.
POUR UNE HISTOIRE FÉMINISTE
DE L'ART**

Une anthologie établie et présentée par

**MARIE-LAURE ALLAIN BONILLA,
ÉMILIE BLANC, JOHANNA RENARD,
ELVAN ZABUNYAN**

Éditions i



Collection racine de iXe

CONSTELLATIONS SUBJECTIVES

Pour une histoire féministe de l'art

Éditions i



La règle de proximité

Les Éditions iXe invitent leurs autrices et leurs auteurs à appliquer la règle dite de proximité, de voisinage ou de contiguïté, qui accorde en genre, et en nombre, l'adjectif, le participe passé et le verbe avec le nom qui les précède ou les suit immédiatement. Couramment appliquée jusqu'au XVII^e siècle, elle fut attaquée au début du XVIII^e par Malherbe et dans une moindre mesure par Vaugelas, en raison de la plus grande « noblesse » reconnue au genre masculin. Un siècle plus tard, Beauzée revenait à la charge avec cet argument explicite : « Le genre masculin est réputé plus noble que le féminin, à cause de la supériorité du mâle sur la femelle. »

Au lieu d'ancrer ainsi la domination dans la langue, la règle de proximité amène à écrire : « Les hommes et les femmes sont belles », « Toutes sortaient les couteaux et les dagues qu'elles avaient affûtées », « Joyeuses, des clameurs et des cris montaient de la foule », ou, comme Racine dans Iphigénie, « Mais le fer, le bandeau, la flamme est toute prête ».

© Éditions iXe 2020.

ISBN 979-10-90062-51-1

Éditions iXe – 28, boulevard du Nord – 77520 Donnemarie-Dontilly

<https://www.editions-ixe.fr>

CONSTELLATIONS SUBJECTIVES

Pour une histoire féministe de l'art

Anthologie établie et présentée par

Marie-laure Allain Bonilla, Émilie Blanc,
Johanna Renard et Elvan Zabunyan

Éditions i

Éditions i 

Les Éditions iXe remercient chaleureusement Lubaina Himid de leur avoir offert le droit de reproduire sur la jaquette de ce livre le collage intitulé *Never sleep inside the invisible*, issu de la série *Kangas from the lost sample book* (2011-2012).

Elles expriment également toute leur reconnaissance à Thierry Lefébure pour le soutien généreusement apporté à la publication de cet ouvrage.

Enfin, parce qu'il n'était pas possible de reproduire dans ces pages l'ensemble des œuvres retenues par les autrices pour illustrer leur propos, nous avons fait le choix d'en publier un certain nombre en ligne. Réunies dans trois portfolios, elles sont consultables sur la page du site des Éditions iXe dédiée à ce livre :

<<https://www.editions-ixe.fr/catalogue/constellations-subjectives>>



À la mémoire de Nathalie Magnan

Éditions i

Introduction

Marie-laure ALLAIN BONILLA, Emilie BLANC,
Johanna RENARD, Elvan ZABUNYAN

Recueil de travaux inédits, de croisements artistiques, d'études historiques et de propositions esthétiques qui convoquent une pensée politique de l'art contemporain, cette anthologie affirme la nécessité de penser l'articulation entre art et histoire globale, entre art et genre, entre art et corporéités, entre art et décolonialité, à partir de références textuelles, visuelles, performatives et conceptuelles. Ces approches théoriques et artistiques s'affirment dans des perspectives féministes, queers et décoloniales.

L'origine de cet ouvrage collectif s'ancre dans la volonté de proposer un état des lieux d'une recherche contextualisée qui, depuis cinquante ans, nourrit et irrigue l'histoire de l'art sans que cette dernière l'accueille toujours avec conviction. En effet, décloisonner une discipline constituée autour de l'analyse d'objets principalement visuels et de leur interprétation au prisme d'une méthodologie historique, en lui accordant la liberté de se transformer au contact d'autres spécialités des humanités, n'est pas une entreprise aisée. Nous avons donc placé l'histoire de l'art au cœur du projet, de façon à la faire rayonner avec les autres disciplines et à lui soumettre les hypothèses qui nous semblaient les plus pertinentes tout en veillant, c'est essentiel, à les comprendre au sein de *mobilités*. Mobilités thématiques, mobilités sémantiques, mobilités artistiques dont la prise en considération est impérieuse dans un monde globalisé où les migrations jouent un rôle politique, social, économique et culturel central. Vectrices de nos idées, les pensées féministes nous permettent d'apprécier la teneur des débats, non pas en retournant à chaque fois sur nos pas, mais en les inscrivant dans le présent. Nous

les tenons pour *acquises* et ne jugeons pas utile de les redéfinir pour justifier de nos positions critiques. Ceci posé, il nous semble néanmoins indispensable, dans le cadre de cette introduction, de préciser certains concepts clés (*historicité, théories incorporées*¹, *intersectionnalité, décolonialité*) qui forment la trame de cet ouvrage.

Historicité: penser le présent de l'histoire

Depuis vingt ans, les liens entre arts, genre et féminismes ont gagné en visibilité grâce à la publication d'ouvrages (anthologies, catalogues d'exposition, monographies) présentant, souvent de façon inédite, des textes fondateurs de cette histoire qu'il fallait inscrire au centre des recherches². L'initiative de ces publications revenait souvent à des chercheuses formées dans les écoles d'art et les universités où enseignaient les artistes et/ou intellectuelles féministes qui s'étaient engagées dans la pédagogie durant les années 1970 et 1980.

L'enquête historiographique indique que cette visibilité a aussi conduit à s'interroger très largement sur les différentes étapes de construction des féminismes. Le pluriel est nécessaire, tant les formations artistiques, les associations

1. Nous avons choisi d'employer le terme «incorporer», traduction de l'anglais *to embody*, en vue de souligner combien les expériences et les perceptions corporelles informent et influencent la pensée. En ce sens, nous le préférons au mot «incorporer» qui implique plutôt le fait de donner une forme corporelle à la pensée.

2. Voir notamment POLLOCK (dir.), 1996a; SHOHAT (dir.), 1999; MONTANO (dir.), 2000; CARSON & PAJACZKOWSKA (dir.), 2001; RECKITT, 2005; ROBINSON, 2001; DEKOVEN, 2001; JONES, 2003; JONES & SILVER, 2016; MESKIMMON, 2003; GREWAL, 2005; LEBOVICI, 2017; GONNARD & LEBOVICI, 2007; MARK, 2007; REILLY & NOCHLIN, 2007; MORINEAU, 2009; CREISSELS, 2009; DUMONT, 2011, 2014; JOHNSON, 2013; LORD & MEYER, 2013; KOUOH (dir.), 2015; REILLY, 2015; GOSSET, STANLEY & BURTON, 2017; FAJARDO-HILL & GIUNTA (dir.), 2017; LORENZ, 2018; GOSLING, ROBINSON & TOBIN, 2018; ALFONSI, 2019.

militantes, les actions sociales et les engagements politiques se sont constitués dans des perspectives et des contextes différents depuis 1968. Entre les pensées essentialistes, le courant matérialiste, le *Black feminism* ou encore le féminisme abolitionniste¹, cinquante ans de réflexions portant sur les définitions propres aux revendications de personnes souhaitant se délester des oppressions imposées par les sociétés conservatrices ont aussi suscité des questions d'ordre terminologique importantes. Comment nomme-t-on ? Quel langage utilise-t-on ? Où se situe-t-on pour parler ?

L'apport des théories politiques, de la philosophie, de la sociologie, de la psychanalyse, de la littérature et de la poésie a été tout aussi crucial pour comprendre l'histoire des féminismes. La pluridisciplinarité qui caractérise de façon générale les études de genre aujourd'hui vient de cette histoire croisée à laquelle ont participé des artistes, des critiques et des historien·nes de l'art. La pensée marxiste radicale, l'activisme LGBTQI+, les combats contre le racisme et les discriminations, l'écologie et l'environnement, la sexualité, les inégalités économiques, la violence ont nourri les débats, conjointement aux volontés artistiques de se saisir de cet espace du politique pour l'adosser à des productions esthétiques.

1. L'expression «féminisme abolitionniste» est à comprendre au sens que lui prête Angela Davis. Sous le terme d'«*abolitionist feminism*» (qui fait référence à l'expérience du féminisme en milieu carcéral), elle interroge l'expérience des femmes détenues en soulignant la corrélation entre violence d'État et violence domestique. La première encourageant la seconde qui, à son tour, reproduit la première. Elle précise : «On pourrait avancer l'argument que le féminisme carcéral soutient que la violence à l'encontre des femmes, la violence genrée, peut être abolie en contrant la violence d'État, l'usage de la police ainsi que le système pénitencier existant. C'est pourquoi nous utilisons le terme d'«*abolitionist feminism*» et qu'il est si important ; il permet le développement de nouvelles idées et de multiples approches sur le genre, sur les formes non binaires du genre, sur l'incarcération de masse. Il y a clairement une portée radicale dans l'usage de cette expression, dans le sens qu'elle véhicule» (ZABUNYAN, 2018).

Quand on évoque les théories féministes, la production eurocentrée est souvent privilégiée, alors qu'il apparaît clairement que dès les années 1960 une part importante des réflexions se forge dans la continuité des luttes anticoloniales. Ces deux dernières décennies l'ont confirmé, qui ont vu s'affirmer des positions revendiquant une mondialité, à l'instar du texte « Différence et unité: le féminin et le planétaire » de Griselda Pollock publié en ouverture de la présente anthologie.

La période qui court des années 1990 à aujourd'hui a permis aux débats sur les identités de genre de se déployer dans une pluralité *trans*-. Dans un ouvrage majeur intitulé *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*, publié en 1999, José Esteban Muñoz résume les approches intellectuelles qui fondent la rencontre indispensable entre les différentes représentations d'une identité de genre à déconstruire absolument. Il parle d'« identités-en-différence » (*identities-in-difference*) et écrit dès l'introduction: « Le terme identités-en-différence est hautement fonctionnel pour catégoriser les identités qui peuplent ces pages¹ » (p. 6). Le queer ou *queerness* (termes que nous maintenons en anglais) bâtis des propositions théoriques et culturelles qui viennent renforcer ce que les féminismes et les revendications LGBTQI+ ont pu initier dans les champs du politique et de l'esthétique.

Ce dernier point nous intéresse particulièrement, puisque la création d'une esthétique volontairement fluide, insaisissable, ouverte et hybride permet de comprendre ce qui se joue entre les interstices de la binarité détournée. Que cette binarité soit liée au genre ou à la race² est un postulat que les féminismes

1. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de nous.

2. Nous avons choisi d'employer le terme *race* sans guillemets, pour désigner une catégorie historiquement et socialement construite. En effet, bien qu'il ait été supprimé de la Constitution française en 2013, nous considérons, au vu des oppressions contemporaines, qu'il ne suffit pas d'effacer ou de nuancer ce mot pour éliminer le racisme, car cela aurait au contraire pour effet de passer sous silence l'héritage colonial et les réalités des discriminations actuelles. Pour citer la sociologue féministe Colette GUILLAUMIN: « Non, la race n'existe pas. Si, la

eux-mêmes ont questionné à différentes périodes. En butant parfois sur ce que l'essentialisation de toute identité engendre comme clôture, mais en démontrant que les identités définies sur ces bases sont des constructions sociales et culturelles. En ce sens, les concepts et les pratiques queers sont d'un intérêt central pour le propos critique que nous avons choisi de privilégier dans le cadre de nos réflexions, car non seulement le *queerness* s'inscrit dans l'histoire des luttes pour l'émancipation, mais il est partie prenante de la création littéraire et artistique féministe.

Le champ artistique relève d'une historicité qui dépend plus que jamais des réalités marquant un contexte et une époque. Pour embrasser ces notions mouvantes, nous nous appuyons sur notre discipline, l'histoire de l'art, en l'utilisant aussi bien pour piloter nos désirs que pour servir de filet à nos engagements.

Les sujets des féminismes : pour une incorporation de la théorie

Au cœur des réflexions regroupées dans cet ouvrage collectif, la notion de subjectivité fait partie des questions épistémologiques radicalement transformées par les théories féministes. Accéder à la parole en tant que femme, à la possibilité même de s'énoncer en tant que sujet pensant et agissant, est en effet un enjeu primordial du combat pour l'émancipation. En plaçant le *sujet* au centre de leurs luttes, de leurs pensées et de leurs représentations, les théories et les pratiques féministes font émerger des identités féminines marginalisées et désavouées. Opérant un véritable bouleversement paradigmatique, elles dénoncent le

race existe. Non certes, elle n'est pas ce qu'on dit qu'elle est, mais elle est néanmoins la plus tangible, réelle, brutale, des réalités» (2016 [1978]: 211). Si la race, comme le genre, est un rapport social de domination qui doit être dépassé, le terme permet d'examiner comment des artistes, des auteurs et des autrices ou encore des théoricien·nes ont déconstruit les discours et les images racistes. Sur les rapports entre les représentations artistiques et la construction de la race qui se développent à l'époque des Lumières, voir LAFONT, 2019.

caractère situé, partiel et partial d'un savoir scientifique élaboré par et pour des hommes blancs. En se dégageant du modèle de subjectivité universel, neutre et transcendant, implicitement masculin, elles font surgir un « je » constitué socialement, nourri par le vécu et l'expérience. Parce que leurs positions sociales minoritaires et dominées déterminent en grande partie leurs existences, les femmes revendiquent des modalités différentes d'être au monde.

Si les mouvements féministes mettent en avant une identité politique, un « nous, les femmes » rassemblé par le combat contre l'ordre patriarcal, notamment pendant les années 1960 et 1970, d'autres voix féministes entreprennent d'ébranler l'illusoire unité, l'homogénéité trompeuse de la communauté des femmes. Il s'agit de faire advenir d'autres « nous », et, pour reprendre les mots de Patricia Hill Collins, de développer une identité collective émancipée d'un ordre social eurocentrique et androcentrique, en encourageant en l'occurrence « les Africaines-Américaines à valoriser leur propre savoir empirique subjectif » (2008 : 142). L'enjeu, en définitive, est de démanteler l'autorité masculine, blanche, occidentale et hétérosexuelle qui produit et valide les savoirs sur les sujets minoritaires. Se poser en *sujet* épistémologique, c'est se donner les moyens de fabriquer du savoir à partir des expériences, des réalités matérielles et des corporéités minoritaires.

En parlant en leur nom, en partant de leur vécu de l'oppression, les autrices chicanas Gloria Anzaldúa et Cherríe Moraga proposent une définition profondément *encorporée* de l'identité, une théorie de chair et de sang – « une théorie dans la chair, ou une théorie dans laquelle les réalités physiques de nos vies – notre couleur de peau, la terre ou le béton sur lequel nous avons grandi, nos désirs sexuels – sont amalgamées pour créer une politique née de la nécessité » (1983 : 23).

Hybrides, complexes, plurielles, les subjectivités féministes qui se manifestent alors atomisent la catégorie essentialiste de « la Femme ». Nourrie par ces féminismes, profondément marquée par les écrits de Monique Wittig, au fait de la critique foucauldienne de la subjectivité moderne, Teresa de Lauretis envisage :

« un sujet construit dans le genre, bien sûr, pas seulement par la différence sexuelle, mais plutôt à travers les langages et les représentations culturelles : un sujet en-genré dans l'expérience de la race, de la classe et des relations sexuelles ; un sujet, par conséquent, qui n'est pas unifié mais plutôt multiple, et non tant divisé que contradictoire » (2007 : 40).

Si le genre est une construction, fabriquée par les discours et les représentations, s'il est l'instrument de l'oppression hétéropatriarcale, que reste-t-il du sujet féminin, au fondement du féminisme ? Pour Judith Butler « la catégorie "femmes" – le sujet du féminisme – est produite et contenue dans les structures du pouvoir, au moyen desquelles l'on s'efforce précisément de s'émanciper » (2005 : 62). Auparavant, Wittig clamait déjà : « il faut détruire politiquement, philosophiquement et symboliquement les catégories d'"homme" et de "femme" » (2001 : 13). Mais s'il est nécessaire de se débarrasser de ce sujet « femme » à la fois formé et assujéti par le pouvoir, si sexe, genre et race sont produits et naturalisés par les discours institutionnels hégémoniques, quelles sont les possibilités de révolte et de résistance des subjectivités minoritaires ? Comment agir contre les formes matérielles et symboliques de l'oppression ?

Performances de genre, déconstructions des identités, « technologies de soi¹ » : les théories queers² pensent des subjectivités bizarres, anormales, *excentriques*,

1. Dans *L'herméneutique du sujet*, Michel Foucault utilise à la fois les termes de « techniques de soi » et de « technologies de soi » pour désigner les pratiques de transformation de leurs propres corps, pensées et conduites, élaborées par les individus. À l'occasion du trajet transatlantique opéré par la traduction des écrits de Foucault, l'expression « technologies de soi » s'est imposée. Voir MARTIN, GUTMAN & HUTTON, 1998.

2. On attribue très souvent à Teresa de Lauretis l'importation du mot queer dans le champ de la pensée théorique étasunienne ; l'universitaire et autrice serait notamment à l'origine de l'expression *queer theory* (voir DE LAURETIS, 1991). D'autres généalogies du terme queer ont été discutées, par exemple par Camille BACK (2018) dans sa communication

qui échappent aux discours de pouvoir par l'entremise d'énoncés performatifs (Butler, 2009). Identités transgenres, intersexuées, lesbiennes, gays, bisexuelles, personnes *genderqueer* ou non binaires, ces subjectivités dérangent et subvertissent les discours du pouvoir en les décentrant, en les *ex/centrant*. Dans la réflexion sur les processus de subjectivation des sujets minoritaires, des approches souvent antagonisées, à savoir les théories queers postmodernes et poststructuralistes d'un côté et les approches féministes matérialistes de l'autre, s'articulent désormais davantage, entre déconstruction et critique radicale du caractère systémique des oppressions de genre, de race, de classe et de sexualités¹. Là encore, à la jonction de la théorie et de la pratique, la notion d'*expérience* s'impose : expériences

au colloque « Savoirs lesbiens : apports et sources d'inspiration » (8^e Congrès international des recherches féministes dans la francophonie). Crachat homophobe, lesbophobe et transphobe que Sam (Marie-Hélène) Bourcier traduit en français par « Ordures, taré, pédé, anormal, gouine, trou du cul, malsain, vraiment bizarre ! », le vocable *queer* a fait l'objet d'une réappropriation positive par les personnes injuriées. Selon BOURCIER : « L'un des rôles de la théorie *queer* et du terme "queer" serait donc de rappeler et de déconstruire les échecs de la représentation, les silences qui ne finissent pas quant à la spécificité des lesbiennes dans le discours contemporain gai et lesbien, quant à la spécificité des lesbiennes et des gais de couleur. Quant à la spécificité des transsexuels et des transgenres par rapport aux gais et aux lesbiennes... faudrait-il ajouter. En utilisant le terme de "queer", il serait possible de re-marquer les différences. Avec la théorie *queer*, l'objectif serait de conceptualiser les intersections d'identités et d'oppressions en contexte » (2006 : 150).

1. Les premières réflexions féministes matérialistes radicales sont ancrées dans la pensée marxiste. Elles émergent dès les années 1970 autour de la revue *Questions féministes* et sont notamment théorisées par Monique Wittig, Christine Delphy, Colette Guillaumin et Nicole Claude Mathieu. Ce courant, qui s'intéresse aux racines matérielles des rapports sociaux de sexe (KERGOAT, 1998), a pu opposer une résistance à l'émergence des théories queers en France. Pour autant, dans le contexte français, plusieurs réflexions féministes récentes proposent de dépasser cette opposition originelle et d'allier les approches théoriques matérialistes et queers ; voir par exemple CERVILLE & TESTENOIRE, 2012 ; CERVILLE, QUEMENER & VÖRÖS, 2016 ; NOYÉ, 2016.

minoritaires de l'oppression et de la stigmatisation, formes marginales d'interaction avec le monde, pratiques de résistance au quotidien.

Les subjectivités marginalisées luttent avec leurs corps, en réinventant les configurations du désir et les pratiques de résistance, en construisant des dissidences à la fois sociales et sexuelles. Par la performance et les pratiques corporelles, les artistes féministes ont d'ailleurs profondément bouleversé l'histoire de l'art, en incorporant et manifestant des problématiques personnelles, politiques et théoriques. Au cœur de cet ouvrage collectif, l'art performatif féministe est examiné à travers les pratiques singulières de la conférence-performance (Anne Creissels), de la performance de rue (María Galindo des Mujeres Creando) ou de la performance radiophonique (Diásporas Críticas). Reprenant la dynamique féministe de va-et-vient entre pratique et théorie, Clélia Barbut s'efforce de penser la mémoire et l'historiographie des œuvres performatives, quand Virginie Jourdain et Nataliya Tchermarykh en explorent les modalités politiques de réalisation et d'exposition. Le manifeste corporel, le corps à corps avec la théorie, l'incorporation du savoir, traversent en outre des formes artistiques féministes, queers, post- et décoloniales qui n'usent pas directement du corps et vont des expressions textuelles (les écrits manifestaires analysés par Muriel Andrin) jusqu'au vêtement (Liza Petiteau). Là s'affirment des subjectivités plurielles et mouvantes, en résistance contre la complexité protéiforme des dynamiques de pouvoir.

Intersectionnalité: penser l'imbrication des rapports de domination

L'intersectionnalité est une notion forgée en 1989 par la chercheuse étasunienne Kimberlé W. Crenshaw qui analyse comment les discriminations des femmes noires sont occultées dans le domaine du droit, où la «race et le genre [sont considérés] comme des catégories d'analyse et d'expérience mutuellement exclusives» (1989: 139; 2005). Cette approche monolithique de la discrimination masque

si bien les oppressions qu'il est extrêmement difficile de les penser ensemble : le sexisme est l'affaire des femmes (blanches) et le racisme celle des hommes (noirs). Crenshaw élargit alors sa réflexion aux mouvements féministes et aux mouvements noirs de libération. Dans les uns comme les autres, les spécificités des expériences des femmes noires sont invisibilisées : soit trop « femmes », soit trop « noires », elles se retrouvent à la marge. Afin de répondre à leurs besoins singuliers, Crenshaw développe avec l'intersectionnalité à la fois un outil théorique et un levier de transformation politique qui prend en considération la « multidimensionnalité » (*ibid.*) des vécus des Africaines-Américaines. La philosophe Hourya Bentouhami explique : « [...] ce terme d'intersectionnalité a permis de penser ce qu'est une véritable politique d'émancipation qui prenne [prend] en compte l'expérience vécue des victimes ou des minorités » (2015 : 166).

Si Crenshaw formule le concept d'intersectionnalité à la fin des années 1980, la conscientisation de l'imbrication des rapports de domination est déjà en germe dans les luttes abolitionnistes et féministes du XIX^e siècle, comme en témoigne le discours de la militante Sojourner Truth délivré en 1851 à la Women's Rights Convention à Akron (Ohio)¹. De plus, dès la fin des années 1960 et jusqu'aux années 1980, de nombreuses féministes étasuniennes – Gloria Anzaldúa, Frances M. Beal, Martha P. Cotera, Angela Davis, bell hooks², Audre Lorde, Trinh T. Minh-ha, Cherríe Moraga, Barbara Smith et Mitsuye Yamada, parmi d'autres – remettent en cause l'homogénéisation des expériences relatives au sexe et/ou à la race, sur laquelle se sont construits les mouvements sociaux de libération

1. Une traduction française des discours de Sojourner Truth est à paraître sous le titre *Liberté de parole* aux Éditions iXe.

2. Soulignons que les premières traductions françaises de deux ouvrages de bell hooks, *Ain't I a woman: Black women and feminism* (1981) et *Feminist theory: From margin to center* (1984) ont été publiées en 2015 et en 2017 aux Éditions Cambourakis sous les titres *Ne suis-je pas une femme? Femmes noires et féminismes* (trad. Olga Potot), et *De la marge au centre – Théorie féministe* (trad. Noomi B. Grüsigg).

du milieu des années 1960 (le Black Power et le Women's Lib par exemple). En effet, bien qu'ils aient réussi à encourager l'autodétermination, restaurer un sentiment de fierté et créer de la solidarité au sein des groupes minorisés, ils se sont aussi révélés excluants par leur incapacité à tenir compte des différences et donc des complexités des discriminations. C'est ce qu'exprime le collectif féministe lesbien noir Combahee River Collective dans sa déclaration de 1977 :

« La définition la plus générale de notre politique actuelle peut se résumer comme suit : nous sommes activement engagées dans la lutte contre l'oppression raciste, sexuelle, hétérosexuelle et de classe et nous nous donnons pour tâche particulière de développer une analyse et une pratique intégrées, basées sur le fait que les principaux systèmes d'oppression sont imbriqués. La synthèse de ces oppressions crée les conditions dans lesquelles nous vivons. En tant que femmes Noires, nous voyons le féminisme Noir comme le mouvement politique logique pour combattre les oppressions multiples et simultanées qu'affronte l'ensemble des femmes de couleur » (§ 1).

La prise en compte de l'imbrication des rapports de pouvoir conduit également à envisager le blanc comme une couleur socialement construite – plus précisément une marque des dominantes – et à remettre en cause les privilèges. En effet, la blancheur n'est pas neutre, eu égard à la détermination raciale, et l'élimination du racisme passe par sa reconnaissance, comme le souligne la sociologue Ruth Frankenberg : « Nommer la "blancheur" la déplace en la privant de son statut neutre et anonyme, lequel est en soi un effet de sa dominance » (1993 : 6).

Analyser l'articulation des rapports de domination et la simultanéité des oppressions reste aujourd'hui une priorité pour un nombre conséquent de féministes dans de nombreuses parties du monde, comme en témoignent par exemple les travaux des activistes et chercheuses brésiliennes Lélia Gonzalez et Djamila Ribeiro sur les féminismes noirs. Se positionnant dans la droite ligne du *Black*

feminism, l'afroféminisme se saisit de l'intersectionnalité pour conceptualiser la combinaison de deux formes d'oppression, le sexisme et le racisme, qui ensemble produisent un type spécifique de misogynie dirigé contre les femmes noires : la *misogynoire*. Ce terme hybride, formulé en 2010 par la chercheuse et activiste queer et féministe africaine-américaine Moya Bailey, est devenu un outil théorique majeur pour les féministes afro-descendantes. Actif dans tous les pays où les diasporas noires sont présentes, l'afroféminisme développe et maîtrise de nouvelles formes de militantisme numérique, sur les réseaux sociaux et les blogs¹.

L'intersectionnalité est une notion qui traverse l'ensemble des textes publiés dans cet ouvrage. Virginie Jourdain souligne combien il est important d'adopter une approche intersectionnelle dans l'élaboration d'un projet artistique et culturel féministe. Aurélie Journée-Duez examine, elle, dans son analyse de l'œuvre de Wendy Red Star, comment cette artiste traduit par l'image l'imbrication des rapports de pouvoir.

Autant d'actions militantes, de pratiques artistiques et de recherches théoriques qui transforment profondément les discours sur les identités. Parce qu'elles permettent de penser en termes de positionnalités, elles favorisent les recouplements entre les diverses facettes des identités – classe, genre, race et orientation sexuelle, par exemple –, et invitent à élaborer des politiques *coalitionnelles*. C'est ce que le chercheur Homi K. Bhabha propose autour de la notion d'« espaces interstitiels » :

1. Voir les collectifs Mwasi (<mwasicollectif.com>), Afro-fem (<afrofem.com>) ou Swatche – collectif afroféministe (<swachecollectif.wordpress.com>), ainsi que les blogs afroféministes de Laura Nsafou (Ms. Roots, <mrsroots.fr>), Kiyémis (<lesbavardages-dekiyemis.wordpress.com>) ou Amandine Gay (<badassafrofem.wordpress.com>). Cette dernière a réalisé le documentaire *Ouvrir la voix* (2016), donnant la parole aux femmes afro-descendantes en Belgique et en France.

« Ce qui est innovant sur le plan théorique et crucial sur le plan politique, c'est ce besoin de dépasser les narrations de subjectivités originaires et initiales pour se concentrer sur les moments ou les processus produits dans l'articulation des différences culturelles. Ces espaces "interstitiels" offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société » (2007 : 30).

L'intersectionnalité prend corps dans la politique des alliances revendiquée par les mouvements féministes et queers. Le collectif anarcha-féministe Mujeres Creando en appelle d'ailleurs à une alliance sororale, symbolique, poétique et politique, entre « indiennes, putes et lesbiennes¹ », un féminisme concret qui se construit dans la rue, mêle art et activisme, cible les multiples visages du patriarcat et du capitalisme. Cette politique de coalition des groupes minorisés, où s'entrecroisent, voire s'entrechoquent, les luttes féministes, queers et trans, ainsi que les combats anticapitalistes et antiracistes, s'incarne également dans le transféminisme :

« Nous appelons à l'insurrection transféministe : nous venons du féminisme radical, nous sommes les gouines, les putes, les trans, les migrantes, les noires, les hétéro-dissidentes... Nous sommes la rage de la révolution féministe et nous voulons montrer les dents ; sortir des bureaux du genre et des politiques correctes, et que notre désir nous guide tout en étant politiquement incorrect, dérangeant, repensant et renouvelant sans cesse le sens de nos mutations » (Solá, 2015 : 6).

1. Voir la contribution de María Galindo, « Notre féminisme n'est ni un maquillage, ni un accessoire », *infra*, p. 239-255.

Invoquées par Liza Petiteau dans sa réflexion sur la construction du genre par le vêtement, les problématiques transféministes sont également abordées dans le travail collaboratif artistique et militant de Gabrielle Le Roux avec des activistes trans et intersexe¹. En revendiquant son préfixe, le *transféminisme* met l'accent non seulement sur les oppressions vécues par les sujets, mais aussi sur la spatialité et la mobilité, et il invite à penser «des féminismes en mouvement, en mutation, en transition» (Ribeiro & Zdanowicz, 2015 : 1).

Décolonialités : des constellations de résistances à géométrie variable

Le présent ouvrage ambitionne de s'inscrire dans cette lignée de pratiques féministes transnationales. Les chercheuses, artistes et activistes qu'il réunit viennent de contextes très divers, et les subjectivités qu'elles expriment ne nient pas les asymétries. Opérant une transformation depuis le colloque international à l'université Rennes 2 qui l'a inspirée², cette anthologie reprend à son compte un déplacement sémantique de «postcolonial» à «décolonial», à la fois pour éclairer la persistance de la colonialité globale du pouvoir et pour souligner le caractère actif de toutes les subjectivités. La dimension décoloniale est en effet revendiquée

1. Voir Dominique Malaquais, *infra*, p. 232-238, ainsi que le portfolio dédié à Gabrielle Le Roux : <<https://www.editions-ixe.fr/catalogue/constellations-subjectives>> ; voir aussi Liza Petiteau, *infra*, p. 189-201.

2. Intitulé «Subjectivités féministes, *queer* et postcoloniales en art contemporain : une histoire en mouvement», ce colloque international a été coorganisé par les quatre signataires de cette introduction à l'université Rennes 2 les 8, 9 et 10 avril 2015. Il s'est tenu avec le soutien de l'Équipe d'accueil 1279 «Histoire et critique des arts», de la Direction régionale aux droits des femmes et à l'égalité (Bretagne), de la Région Bretagne et de la Délégation générale à la langue française et aux langues de France.

par plusieurs textes (Dalida María Benfield, Nataliya Tchermarykh, le collectif des Mujeres Creando ou celui des Diásporas Críticas).

Adossé à l'adjectif « colonial », le préfixe *dé-* suggère une capacité d'agir (*agency*) que le préfixe *post-* ne reflète pas. « Postcolonial » définit plutôt un état ou une temporalité, même si les nombreux débats qui ont eu lieu à propos de son préfixe (suivi ou non du trait d'union) se sont employés à démontrer qu'il ne s'agit aucunement d'une périodicité historique¹. « Postcolonial » désignerait plutôt une rupture épistémologique et un *passage de formes* (Hall, 2003) qui, en affûtant les consciences les amènent à discerner, si ce n'est à traquer, les traces et les réminiscences des pratiques coloniales responsables de l'inégalité des *forces de représentation culturelle* (Bhabha, 2007 : 267 ; nous soulignons) à l'œuvre dans chacun des interstices de nos sociétés actuelles. Néanmoins, « décolonial » fait plus que « révéler les moments antagonistes et ambivalents au sein des "rationalisations" de la modernité » (*ibid.*). L'idée n'est plus de procéder à partir de la *tabula rasa*, que Frantz Fanon plaçait au départ du processus de décolonisation², mais plutôt de (se) *défaire* (de) l'héritage colonial par un décentrement, en cherchant des stratégies marginalisées par ou en dehors de l'Occident, notamment en le *provincia-lisant*³, afin de produire des pratiques théoriques, critiques, politiques, militantes,

1. Voir notamment APPIAH, 1991 ; et, sur l'usage du trait d'union, ASHCROFT, 1996.

2. « [...] nous avons précisément choisi de parler de cette sorte de table rase qui définit au départ toute décolonisation. Son importance inhabituelle est qu'elle constitue, dès le premier jour, la revendication minimum du colonisé » (FANON, 2002 : 39).

3. CHAKRABARTY, 2009. Précisons que Chakrabarty ne doit pas être considéré comme un penseur décolonial mais postcolonial. En effet, bien qu'il prenne acte de l'hégémonie des concepts et catégories introduites par la pensée européenne au sein des sciences sociales, il continue de privilégier un corpus de penseurs occidentaux – quand bien même de gauche, tels Marx ou Foucault –, qu'il fait dialoguer à travers des études historiques et ethnographiques de groupes subalternes indiens (communautés paysannes et tribales), d'une part, et l'histoire de la classe moyenne bengalie d'autre part. Les penseurs et penseuses de la décolonialité cherchent à l'inverse à s'affranchir de ce corpus en revenant à des auteurs

artistiques à même de susciter la création de nouvelles épistémologies, ou des « épistémologies du Sud » pour reprendre une expression forgée par Boaventura de Sousa Santos (2014). En ce sens, la décolonialité doit être comprise comme un outil pédagogique permettant de repenser l'écologie des savoirs, leurs éthiques et leurs politiques, tout en se référant aux processus de résistance anticoloniale.

Dans le contexte académique, le tournant décolonial est issu de courants de pensées contestataires et militants, pour la plupart, qui se recourent et forment des constellations de résistances à géométrie variable. L'une d'elles doit le jour à des travaux d'universitaires du continent sud-américain (Anibal Quijano, María Lugones, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Ramón Grosfoguel, Catherine Walsh) qui, inspirés par le concept de colonialité du pouvoir développé par Quijano, se détournent du canon de pensée occidental pour produire un savoir alternatif radical privilégiant « les perspectives/cosmologies/visions épistémiques de penseurs critiques du *Global South* qui réfléchissent à partir de et avec des espaces et des corps raciaux/ethniques/sexuels subalternisés » (Grosfoguel, 2007 : 212). Il ne s'agit pas d'une critique antieuropéenne, ou anti-occidentale, mais d'une prise de position critiquant « à la fois les fondamentalismes eurocentrés et du Tiers Monde [*sic*], le colonialisme et le nationalisme » (*ibid.*). À cela s'ajoute le mouvement impulsé par les approches autochtones qui contestent le pouvoir blanc à travers les luttes pour la terre et pour la souveraineté des communautés qui l'habitent. Les travaux de Linda Tuhiwai Smith, notamment, montrent qu'il est primordial de resituer les questions de recherche dans le contexte où elles ont été formulées, car les savoirs autochtones ont longtemps été vassalisés par des chercheurs non autochtones dans leur grande majorité. D'où la nécessité de repenser les méthodologies et les implications de la recherche pour les participant·es et leurs communautés afin de décoloniser en profondeur les épistémologies, ce à

et des autrices issues du *Global South*, dans le souci d'opérer une décolonisation radicale des savoirs.

quoi participe la notion d'intersectionnalité. Enfin, intriquées dans ces deux mouvements dont elles facilitent peut-être la jonction, se trouvent les théories féministes antiracistes et anticapitalistes, évoquées plus haut, et tout particulièrement celles développées par les afroféministes et les militantes engagées dans les luttes pour la justice sociale, attentives à ce que les discours sur le féminisme transnational ne soient pas récupérés par l'économie libérale et ne se normalisent pas. Globalement, les réseaux de solidarité et de résistance féministes qui s'organisent dans cet esprit par-delà les frontières représentent « un cadre analytique spatialisé où il est possible d'établir différentes échelles de représentation, idéologiques, économiques et politiques, sans se désolidariser des problématiques de la différence et de l'asymétrie du pouvoir » (Alexander & Mohanty, 2010 : 25).

Dans le champ de l'art (institutionnel, académique, pratique), le processus décolonial opère à plusieurs niveaux. Il est bien souvent synonyme de refonte de la modernité dans la mesure où celle-ci est indissociable du projet colonial qui s'est développé en contradiction avec les idées modernes des Lumières, et au même moment. Il prend forme non seulement dans l'adoption d'une approche transculturelle de l'histoire de l'art, mais aussi dans la déconstruction du modèle modernité-colonialité, en interrogeant notamment les canons occidentaux en matière de beauté, de représentation et de valeur (intrinsèque et marchande) dans un geste tout à la fois d'affirmation des différences identitaires et de libération face à l'hégémonie culturelle. Il se situe également dans l'attention aux manifestations actuelles « du » colonial, dans une contemporanéité supposément globalisée, où la libre circulation des biens et des personnes ne vaut que pour une frange très restreinte de la population mondiale. En effet, la scène mondialisée de l'art contemporain « révèle une construction hégémonique du globalisme plutôt qu'une globalisation réelle, c'est-à-dire une participation généralisée » (Mosquera, 2002 : 145), ou, pour le dire autrement, elle est une expression de la colonialité du pouvoir.

Les pratiques dites décoloniales tentent de réparer/soigner les blessures coloniales. Elles célèbrent et propagent l'émancipation en construisant des réseaux, des communautés et en répandant la solidarité et la bienveillance absentes des pratiques coloniales. Les autrices rassemblées dans cet ouvrage confirment que le champ de l'art participe pleinement de ce travail de guérison¹.

Transnationale, pluridisciplinaire, intersectionnelle, cette anthologie témoigne de l'intrication des pratiques théoriques, artistiques et activistes féministes, queers et décoloniales. Elle met en évidence des variations et des transformations de paradigmes qui soulignent la force conceptuelle et politique du champ lexical propre aux problématiques de genre, aux théories féministes et postcoloniales. La présente publication s'applique à mettre en résonance plusieurs temporalités de la création et de la réflexion en présentant ensemble des textes théoriques, des écrits manifestaires, des scripts et des traces photographiques.

Sans proposer de cheminement linéaire dans la lecture, les quatre parties qui composent l'ouvrage fonctionnent par glissements, échos et rencontres entre des notions associées deux à deux. La première partie, « Récits/Engagements », s'attache à concevoir une historiographie des pratiques artistiques féministes, queers et décoloniales : proposer une théorie de l'art ouverte à la pluralité des subjectivités féminines et esquisser la promesse d'une alliance féministe planétaire (Griselda Pollock), résister aux grands récits de l'histoire de l'art contemporain pour revendiquer une chronologie alternative (Katy Deepwell), étudier la complexité des rapports entre théories, pratiques et stratégies féministes dans l'histoire de l'architecture (Stéphanie Dadour) ou de la performance (Clélia Barbut), retracer l'itinéraire politique et artistique du centre féministe d'artistes La Centrale Galerie Powerhouse à Montréal (Virginie Jourdain), un espace autogéré, expérimental et

1. Pour compléter la réflexion, voir SCHÜTZ, 2018.

alternatif, qui s'est construit dans un dialogue constant avec les évolutions politiques féministes¹.

« Encorporations/Savoirs » travaille la notion de *théorie dans la chair*, en commençant par le script de la conférence-performance d'Anne Creissels présentée lors du colloque rennais. Qu'est-ce que le savoir fait au corps ? Qu'est-ce que le corps fait au savoir ? *La délivrance des sibylles* mine l'autorité du discours en mêlant gestes ritualisés, objets symboliques et exploration iconographique du corps féminin mythifié en histoire de l'art. Enchevêtrant la chair et le mot, articulant la théorie et la création, les contributions qui composent cette partie envisagent les corps comme des espaces de déconstruction et de résistance, qu'il s'agisse des pratiques textuelles et pornographiques (Muriel Andrin) ou du démantèlement du canon artistique dans l'étude comparée de l'œuvre des artistes Nil Yalter et Lea Lublin, proposée par Fabienne Dumont.

Ex/centriques, anormales, subversives, les corporéités sont également au cœur de la troisième partie. Identités queers qui s'explorent, se réinventent et se performent au moyen du vêtement (Liza Petiteau) ou identité autochtone parodiée et décolonisée dans les photographies de Wendy Red Star (Aurélie Journée-Duez). Ces modalités de résistance et de contestation font écho aux stratégies activistes de la photographe sud-africaine Zanele Muholi (Melanie Klein) dans la représentation des identités LGBTQI+ marginalisées. C'est aussi la démarche de Gabrielle Le Roux, qui envisage son travail artistique comme un outil de justice sociale. Analysé par Dominique Malaquais, le projet collaboratif de l'artiste met des visages et des voix sur les luttes des activistes trans et intersexe, du continent africain à la Turquie. Le portfolio « Gabrielle Le Roux » (<https://www.editions-ixe.fr/catalogue/constellations-subjectives>) restitue l'œuvre graphique

1. Sur la production de La Centrale, voir le portfolio en ligne : <<https://www.editions-ixe.fr/catalogue/constellations-subjectives>>.

Proudly African & transgender (2008) et des images du projet vidéo *Proudly trans in Turkey* (2011).

Enfin, la dernière section de l'ouvrage, construite autour du binôme «Décolonialités/Constellations», envisage la multiplicité des stratégies de luttes et de résistances décoloniales. Venues d'horizons très différents, de la Bolivie à l'Ukraine, des voix/voies plurielles s'affirment, tant dans le texte manifestaire de María Galindo, «Notre féminisme n'est ni un maquillage, ni un accessoire», que dans l'analyse des enjeux de la performance féministe et décoloniale face au conflit russo-ukrainien (Nataliya Tchernalykh), ou encore dans les essais textuels, visuels et sonores du collectif espagnol *Diásporas Críticas* et de l'artiste et activiste américano-panaméenne Dalida María Benfield. Ces *subjectivités en lutte* ont brillamment jailli à Rennes, dans le cadre d'une soirée qui, mêlant performances et images filmiques, confrontait les productions d'artistes utilisant leurs ressources pour penser, lutter, déconstruire et réinventer¹. Le portfolio final (<https://www.editions-ixe.fr/catalogue/constellations-subjectives>) tente de restituer la richesse et la force de cet événement, en présentant des images de la performance inédite et évolutive, *Radio Free Europe* (2015) des *Diásporas Críticas* (dont le script est lui aussi publié dans la partie «Décolonialités/Constellations»), de *Pasarela feminista*, un extrait du film *13 Horas de Rebelión* (2014) réalisé par Mujeres Creando, et du projet vidéo multimédia de Dalida María Benfield, *Los archivos del cuerpo [body files]* (2012).

Nous ne pouvons clore cette introduction sans remercier, avec beaucoup de chaleur, l'ensemble des autrices pour leur confiance, leur persévérance et leur engagement constant à nos côtés durant la longue éclosion de notre anthologie. Toute notre reconnaissance va à Muriel Andrin, Clélia Barbut, Dalida María

1. Organisée dans le cadre du colloque international «Subjectivités féministes, *queer* et postcoloniales en art contemporain : une histoire en mouvements», cette soirée de performance s'est déroulée au PHAKT – Centre culturel Colombier à Rennes le 9 avril 2015, en présence de Dalida María Benfield et des membres des *Diásporas Críticas*.

Benfield, Rebecca Close, Anne Creissels, Stéphanie Dadour, Katy Deepwell, Fabienne Dumont, María Galindo, Virginie Jourdain, Aurélie Journée-Duez, Melanie Klein, Verónica Lahitte, Dominique Malaquais, Anyely Marín Cisneros, Liza Petiteau, Griselda Pollock et Nataliya Tchernalykh. Nous sommes également heureuses que l'artiste et activiste sud-africaine Gabrielle Le Roux ait enrichi ce recueil d'une sélection de portraits de sa série *Proudly African & transgender*.

Nous exprimons enfin une gratitude spéciale à Lubaina Himid, artiste pionnière du British Black Arts Movement et lauréate du Turner Prize en 2017, qui nous a fait l'honneur de nous offrir l'un de ses magnifiques collages (*Never sleep inside the invisible*, issu de la série *Kangas from the lost sample book*, 2011-2012) pour le publier en jaquette de cet ouvrage.

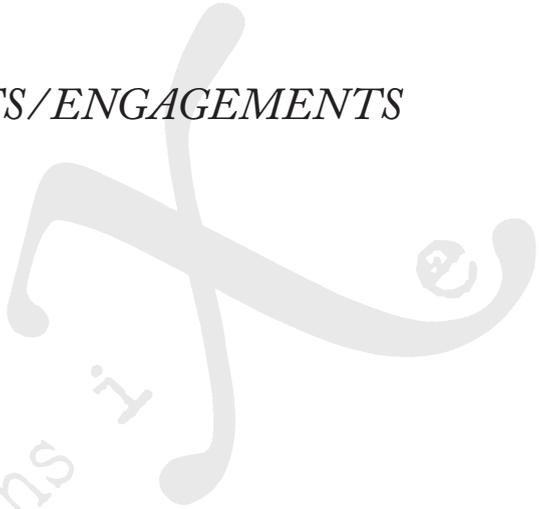
La présente publication représentait l'opportunité de traduire vers le français de nombreuses autrices et artistes dont les travaux sont peu accessibles en France. Merci du fond du cœur à Griselda Pollock d'avoir entrepris la traduction en français de son texte en soutien à notre projet. Nous sommes également très reconnaissantes aux traductrices Juliane Debeusscher et Meena Wolf Zabunyan pour leur précieux travail et adressons nos remerciements à l'Équipe d'accueil 1279 « Histoire et critique des arts » pour la prise en charge des traductions.

Enfin, cet ouvrage n'aurait sans doute pas vu le jour sans le soutien sans faille de notre éditrice, Oristelle Bonis, qui a accueilli ce projet avec force et enthousiasme. Nous la remercions vivement pour sa détermination, son travail rigoureux et sa bienveillance.

première partie

RÉCITS/ENGAGEMENTS

Éditions i



Différence et unité :

le féminin et le planétaire

Griselda POLLOCK

Traduit de l'anglais par l'autrice

Dans l'introduction du fameux catalogue de l'exposition féministe *Inside the visible: an elliptical traverse of twentieth century art. In, of and from the feminine* (1996), la commissaire d'exposition Catherine de Zegher imagine un dialogue fictif entre les jeux langagiers de la poétesse dadaïste Adon Lacroix (1887-1975) et ceux de Marcel Duchamp (1887-1968). À l'encontre de la pensée binaire traditionnelle qui envisage la différence comme une opposition du masculin et du féminin, elle conclut : « La différence est beaucoup plus enchevêtrée et complexe que nous voulons bien l'admettre » (De Zegher, 1996 : 20). Afin de réorienter ce que la théoricienne postcoloniale Gayatri Spivak nomme « la pensée oppositionnelle » dans la théorie féministe (la lutte *contre* le sexisme) vers une « pensée critique » (la lutte *pour* le féminisme), de Zegher a conçu l'exposition comme un parcours ouvert et illimité. La différence y est abordée en tant que réponse créatrice aux différentes formes de marginalisation qui affectent les pratiques artistiques des femmes, quelles que soient leurs nationalités, ethnies, orientations sexuelles ou positionnements artistiques. Le but n'est pas de renverser l'ordre dominant en réintégrant quelques artistes femmes dans un canon certes renouvelé, mais toujours hégémonique (Spivak, 1986 : 225). De Zegher identifie un réseau sans centre, tissant ensemble des différences géopolitiques et des subjectivités esthétiques. Ces marginalités historiques et artistiques constituent selon elle, dans toutes leurs diversités, un terreau créateur portant la trace d'une esthétique non phallique. À ce propos,

elle emprunte mon expression « dans, de, et à partir du féminin » (émergeant de, appartenant à, et parlant à partir des voix du féminin étouffées par l'ordre phallocentrique, raciste et hétéronormatif; Pollock, 1996b).

Sur le plan de la théorie comme dans les pratiques artistiques féministes, il me semble que nous nous débattons toujours avec la notion de différence et son rapport structurel, mais aussi politique et esthétique, à la problématique de la différence sexuelle. La clarification avancée par de Zegher – la différence est « enchevêtrée et complexe » –, nous permet de reconsidérer radicalement la signification de *la différence sexuelle* en prenant en compte les différences dans leur multiplicité.

Le titre du colloque à l'origine de ce volume, *Subjectivités féministes, queer et postcoloniales en art contemporain*, m'a également plongée dans une grande perplexité linguistique. Si les adjectifs *postcolonial*, *queer* et *féministe* qualifient le substantif *subjectivité*, faut-il les considérer comme une séquence d'éléments disjoints? Ou bien est-ce que chacun d'entre eux qualifie ses voisins? Ou s'agit-il de souligner qu'il y aurait des subjectivités distinctes, classées selon un ordre de priorité? Tous ces mots fonctionnent-ils comme des signifiants de la différence, tout en exprimant leur différence les uns par rapport aux autres?

Existe-t-il une subjectivité postcoloniale queer féministe?

Existe-t-il une subjectivité féministe postcoloniale queer?

Existe-t-il une subjectivité féministe queer postcoloniale?

Existe-t-il une subjectivité queer féministe postcoloniale?

Existe-t-il une subjectivité postcoloniale féministe queer?

Existe-t-il une subjectivité queer postcoloniale féministe? Etc.

Sans autre qualificatif, la subjectivité *féministe* doit-elle être comprise comme hétérosexuelle, et donc hétérosexiste? Sans l'adjectif *queer*, le terme *féministe* renvoie-t-il par défaut à l'hétéronormativité? Le positionnement *féministe* a-t-il toujours déjà été *queer*? Sans l'adjectif postcolonial, le mot *féministe* est-il

colonialiste par défaut? Ou pourrions-nous envisager que le féminisme ait toujours déjà été un projet international et transversal? Le terme *féministe* exclut-il les questions de différence racialisée et de politique transgenre et sexuelle? Le féminisme a-t-il été un site de contestation et de luttes acharnées pour l'amener à englober la pluralité des voix et des situations? Partons-nous de la supposition que le terme *queer* fait uniquement référence à une orientation sexuelle ou à un positionnement spécifiques? Et nullement à la rupture politique avec l'hétéro-normativité, commune à toutes les luttes contre cette caractéristique des cultures phallogocentriques que la théoricienne lesbienne féministe Teresa de Lauretis a nommée «indifférence sexuelle» (1988)? Que veut dire pour nous le mot *féministe* s'il ne traite pas tout autant des différences multiples, s'il n'est pas en permanence l'objet d'un travail politique quant à ses propres enchevêtrements avec le pouvoir et les privilèges, comme avec l'exclusion du pouvoir et les blessures physiques et psychiques qu'elle occasionne? La séquence de ces trois termes – féministe, postcolonial et queer – suggère-t-elle implicitement que nous avons changé de paradigme, par glissement du féminisme au postcolonial et au queer? Faut-il en déduire que le féminisme a progressé en dépassant son identité initiale, et que donc l'histoire du féminisme est progressiste? Comment situer le féminisme au regard de la nouvelle hégémonie de la théorie queer? Que faisons-nous des concepts fondateurs tels que «les femmes», la féminité, le féminin, la différence sexuelle? Sont-ils dépassés ou abandonnés sur le plan politique?

En 1998, dans un numéro de la revue théorique américaine *Diacritics*, Elizabeth Grosz et Pheng Cheah, philosophes féministes et professeur·es en études de genre, évoquent ce que nous pourrions appeler le *tournant* des études féministes vers le queer ou vers le genre, sous l'influence du travail de Judith Butler (1998: 2-18). Elles proposent de reconsidérer la valeur politique et théorique de la pensée de la différence sexuelle développée par la philosophe féministe belge Luce Irigaray. Les premières critiques étasuniennes ont sévèrement jugé ses écrits, accusés du pire «crime» qui soit pour certaines écoles de pensée féministe

aux États-Unis : l'essentialisme. Selon la théorie de la construction sociale du genre qui prévalait dans ces milieux, toute réflexion prenant en compte la différence sexuelle ne peut que sombrer dans le gouffre politique de l'essentialisme. C'était méconnaître les dimensions philosophique et linguistique de la pensée d'Irigaray. Le manque de familiarité avec les bases linguistiques, psychanalytiques et conceptuelles des théories de la différence sexuelle, issues de la philosophie et de la psychanalyse féministes européennes, a conduit à mal les interpréter. Pour éviter l'écueil d'une conception réductrice, apolitique et aveugle aux réalités sociétales des différences *entre les sexes*, on a caricaturé le projet intellectuel qui invite à penser *au-delà* de la construction idéologique de la différence des sexes, dans une optique non pas oppositionnelle (homme/femme) mais *asymétrique* (plus/moins).

Grosz et Cheah défendent la pertinence philosophique et politique de la critique adressée par Irigaray à l'ordre phallogentrique, qu'elle définit comme *indifférent*. La différence est un impensé du phallogentricisme, alors même que son langage et sa philosophie produisent l'illusion d'une différenciation entre les sexes. Cette illusion, en réalité, masque la hiérarchie instaurée entre un sexe unique et son *autre*, toujours renvoyé à la négation et au vide, jamais perçu en tant qu'alternative, partenaire, autre relationnel·le, comme « un autre sujet irréductible à lui et d'une dignité équivalente » (Irigaray, 2002 : 3). Le phallogentricisme supprime et falsifie un « fait », pour reprendre les termes d'Irigaray : il existe deux types d'êtres humains. Cela ne fait pas d'eux un couple hétérosexuel. Cela fait simplement une humanité différenciée. *Être deux* n'est pas la même chose qu'être ou bien un homme, ou bien une femme. L'association de ces deux termes est un point de départ philosophique pour imaginer des relations de différence égalitaires à rebours de la pensée phallogentrique, pour laquelle la différence est toujours hiérarchique, asymétrique et donc colonialiste. *Être deux* cela veut dire que l'humanité, parce qu'elle est différenciée, peut penser les multiples rapports entre des sujets et des altérités. Le rejet féministe des notions phallogentriques de la

différence sexuelle peut aboutir à une perte de sens pour les personnes qui vivent leurs subjectivités et leurs sexualités sous le signe du féminin, dans la mesure où ce dernier désigne à la fois ce qui est déjà connu et ce qui n'est pas encore imaginé en raison d'un manque de signifiants.

Grosz et Cheah vont plus loin, en mettant en exergue une proposition radicale d'Irigaray : la reconnaissance de « *l'être deux* » est fondamentale pour tout concept de la différence puisque « *l'être deux* » représente la question ontologique cruciale pour la socialité et la vie humaine. Irigaray écrit :

« Réussir cette révolution du passage de l'affirmation de soi comme autre à la reconnaissance de l'homme comme autre représente aussi le geste capable de soutenir la connaissance de toutes les autres formes d'autres sans hiérarchie, privilège, ni autorité sur eux : qu'il s'agisse de races, d'âges, de cultures, de religions. Mettre le deux à la place du *un* dans la différence sexuelle signifie donc un geste philosophique et politique décisif, celui qui renonce à l'être *un* ou pluriel pour passer à l'être *deux* comme fondement nécessaire d'une nouvelle ontologie, d'une nouvelle éthique, d'une nouvelle politique où l'autre est reconnu comme autre et non comme un même : plus grand, plus petit, au mieux égal à moi » (*ibid.* : 14).

L'être deux n'érige pas en principe une différence essentielle *entre* les sexes – ici entendus au sens phallogentrique conventionnel – mais nous invite à réfléchir à une différence conceptuelle fondatrice d'une ontologie et d'une politique nouvelles : la différence sexuelle. Cette notion permet de comprendre de manière transformative le concept ontologique du *deux*, en lieu et place d'un sexe unique avec son autre subordonné, loin de la domination de l'unique et de l'exclusif. Alors il devient possible d'imaginer la potentialité structurelle de deux (et donc plusieurs) éléments situés en réciprocité, contre la loi phallogentrique actuelle qui défend l'un et son non-pareil. Et cela permet également de résister aux dérives universalisantes de nombreux projets politiques et idéologiques contemporains,

à l'élimination de la différence en tant que principe éthique, esthétique et politique. Grosz et Cheah ont interviewé les philosophes politiques étasuniennes Judith Butler et Drucilla Cornell au sujet de leurs interprétations fluctuantes et divergentes des notions de féminin et de différence sexuelle chez Luce Irigaray. Judith Butler leur déclare sans détour :

«La première chose que je dirais est que je ne peux tout simplement pas parler du féminin. [Rires.] J'apprécie vraiment ce que fait Drucilla [Cornell] mais je ne peux pas y adhérer. Je suppose que dans une certaine mesure ma pensée est façonnée par la perspective de la théorie sociale américaine, où la notion de genre tient une place cruciale. Et pour moi, le genre est tellement plus instable. Je m'intéresse à l'entrecroisement de l'identification. Je m'intéresse à la rupture du masculin/féminin, quand ils cohabitent et se croisent, quand ils se dévoilent. Ce sont des questions exposées dans *Gender trouble*, et pas entièrement compatibles avec la plupart des modes de fonctionnement du paradigme de la différence sexuelle (1998: 24).»

Ce débat met en évidence une scission dans le champ des études féministes, un fossé de plus en plus large entre la théorie du genre/queer, d'une part, et la théorie de la différence sexuelle, de l'autre. Sur le plan théorique, je me range plutôt du côté d'Elisabeth Grosz et de Pheng Cheah. Je ne souhaite pas, pour l'instant, abandonner la question de la différence sexuelle et je crois qu'il faut continuer d'accorder une signification imaginaire, symbolique et politique à la notion (certes troublée et troublante) du «féminin». C'est un concept difficile mais nécessaire, qui ouvre un espace d'altérité radicale. Il ne se limite pas pour autant au concept de genre proposé par Butler. Le féminin symbolise une instabilité inhérente et non unitaire au niveau de la subjectivité et du sens¹.

1. Pour une analyse profonde et importante de l'histoire plus longue des théories sociales à partir desquelles la construction sociale du genre et sa performativité sont fondées, voir

Actuellement, aucun terme ne provoque autant d'anxiété et de confusion chez les féministes que le mot féminin. Dans le discours anglophone, il a une tout autre signification que dans les débats francophones, et j'imagine qu'il en est ainsi dans les nombreuses langues des féministes du monde entier. En anglais, le mot *feminine* possède une charge normative liée à une attitude et à une identité de genre hautement différenciées. La femme *feminine* est jolie, soumise, passive, conventionnelle, charmante et superficielle, « mignonne » : elle représente tout ce que bien des féministes rejettent comme l'archétype de la Femme dans l'imaginaire patriarcal. Dans l'univers francophone, « le féminin », grammaticalement masculin, est associé à deux perspectives théoriques distinctes.

La première, *l'éternel féminin*, fut d'emblée la cible de la déconstruction magistrale de Simone de Beauvoir. Selon elle, le féminin est un concentré de mythes, d'énoncés scientifiques, de conventions, de culture et d'idéologie, qui contraint certains êtres humains à incarner la créature nommée « Femme ». D'après Beauvoir, qui étendait la théorie existentialiste à la question des femmes en tant qu'êtres sociaux, le féminin correspond moins à une construction sociale du comportement genré qu'à une *situation*, pré-formulée et contrôlée dans le monde social (issu de l'héritage de la pensée existentialiste, le mot *situation* se rapporte à la façon dont nous sommes formés en tant que sujets : cf. Butler, 1986). Contre *l'éternel féminin*, les théories féministes – sémiotique et psychanalytique – envisagent le féminin comme une *position psycholinguistique* traversant les domaines corporels et symboliques de l'être et du devenir.

Dans la dynamique de la sémiotique hégélienne de Julia Kristeva, le féminin n'est lié à aucun sujet, ni masculin ni féminin ; il fonctionne structurellement comme une négativité sémiotique et psychique qui génère la transformation, dans l'ordre symbolique, des significations et des subjectivités. Au point de rencontre de la psychanalyse et de la philosophie, toutefois, le féminin devient la

BERGER, 2013, et son analyse subtile de la théorie féministe américaine contemporaine.

forme complexe de ce que la pensée phallogocentrique façonne comme un Autre vide (un *moins* par rapport au *plus* phallogocentrique) alors même que, pour cette raison, le féminin demeure du domaine de l'impensé et de l'inimaginable. En réaction, je voudrais proposer « le féminin-à-venir » en tant que nécessité politique, force créatrice de transformation, virtualité sans signification prédéterminée, et par conséquent sans lien aucun avec la *femme* connue, imaginée, écrite, socialisée – voire résistante. Dans le même temps, parce que nous existons physiquement dans nos corps et psychiquement avec nos subjectivités, nous créons des fantasmes autour de nos corps et de nos sexualités.

Les virtualités de ce féminin doivent donc avoir des fondements corporels, tout comme les diverses masculinités ou toute autre position subjective refusant la formation binaire du genre, ou en transition dans un passage de relais complexe entre le corps incarné, les fantasmes et les symboles que nous mobilisons pour négocier sensoriellement et symboliquement avec le monde. Certaines féministes fuient le corps, par crainte que ses morphologies et ses processus nous enferment dans une identité sexuelle et biologique prédéterminée. La théorie psychanalytique délivre d'autres théoriciennes féministes de cette crainte en donnant les moyens de penser des relais, toujours fantasmatiques et sémiotiques, entre la corporalité, l'Imaginaire (fantasme) et le Symbolique (pensée). Elle ouvre un espace appelé « féminin » dans le paysage constitué par le féminisme, espace esthétique autant que politique ou éthique.

Je n'avais encore jamais abordé les théories de Luce Irigaray dans mes recherches sur l'esthétique et le féminisme, et c'est à partir de l'art contemporain et de l'esthétique infléchie par la psychanalyse féministe que je m'y intéresse à présent. J'étudie depuis plusieurs décennies la théorie matrixielle de l'artiste-penseuse Bracha L. Ettinger qui, à l'instar d'Irigaray, soutient une critique radicale du phallogocentrisme. En alliant de manière singulière la psychanalyse post-lacanienne à une pratique artistique visuelle, elle transcende néanmoins les points de blocage de la pensée d'Irigaray.

Ettinger dépasse l'ontologie irigarayenne de l'être deux en proposant que toutes les subjectivités humaines sont primordialement précipitées (si pas encore formées) dans une intimité avec le *body-psyche* (corporalité-psyché) sexué d'un autre inconnu. L'enfant-à-venir *devient* avec un autre, que son devenir transforme réciproquement. Ettinger donne un nom, *matrixielle*, à une logique ontologique et éthique: le fait de devenir humain dans cette intensité proto-psychique de co-émergence, co-affection et co-poiésis. Elle théorise une différence sexuelle à partir du féminin matrixiel [*from the matrixial feminine*] qui préexiste et subsiste au-delà des formations post-natales de la subjectivité phallique dans laquelle un féminin phallique est construit. Pour toustes, la subjectivité post-natale phallique est fondée sur une série de coupures, sacrifices, séparations et pertes (naissance, sevrage, perte du sein de la mère, castration). Pour Ettinger, notre devenir humain se produisant dans cette rencontre primordiale, ce contact proto-psychique est esthétiquement intense (mouvement, son, respiration, pression, lumière, rythme) avec une psyché corporelle sexuelle dans laquelle il n'y a ni fusion ni séparation absolue mais *co-affection* et *co-émergence*, cela constitue une rencontre primaire avec ce que nous devons reconnaître en tant que différence sexuelle. Mais il ne s'agit pas de la différence entre deux sexes créés dans l'œdipalisation phallique postnatale. Il ne s'agit pas d'être deux. La condition du devenir humain installe l'indication d'une différence dans laquelle les sensations les plus primaires de «l'altérité» sont générées en même temps que s'éveillent les premières sensations d'un soi potentiel. Ettinger l'appelle *severalité*. Il faut le souligner, structurellement parlant la condition matrixielle est plurielle: inconnues l'une à l'autre, les deux partenaires vivent simultanément des événements qui retentissent différemment en chacun·e (Ettinger, 1999, 2006, 2020).

Ettinger élabore une logique pour l'ontologie et l'éthique en avançant que le devenir humain s'amorce dans l'intensité *proto-psychique* et *proto-éthique* de processus de *co-émergence*, *co-affection* et *co-poiésis*. Elle parvient à théoriser la différence sexuelle à partir du *fémnin*: au fondement de l'opposition asymétrique

masculin/féminin il y a, pour elle, une différence préexistante qui perdure au-delà du développement post-natal, que la psychanalyse place sous la loi du phallus. Le « duo matrixiel » formé dans les rencontres partielles, notamment esthétiques, pré-maternelles et pré-infantiles, laisse une trace psychique au cœur de toutes les personnes qui naissent (et cela n'a aucune incidence sur les droits des femmes à contrôler leur corps et leurs grossesses); Ettinger parle à ce propos de *trans-jektivité*. La strate matrixielle peut subsister après la naissance, ou être écrasée par le traumatisme provoqué tant par les adaptations au monde du sujet nouveau-né que par la dépendance intersubjective. Elle reste néanmoins esthétiquement mobilisable dans l'imaginaire et, finalement, en tant que système de pensée pour déstabiliser le paradigme phallique du *plus/moins*, autre et non-autre, anxiété et phobie – effets psychiques dus à la construction phallique de la subjectivité post-natale dans et à travers la perte et le désir. La matrixialité permet de fonder une éthique articulée sur le *je/non-je* plutôt que sur le *je/pas-moi*; elle engage une connectivité sans fusion, des rapports-sans-rapports au sein de *l'espace-de-bord* psychique et partagé, seuil possible des figures jumelles du matrixiel : l'hospitalité et la compassion.

Le moteur central de la subjectivité matrixielle est la vie. La vie de l'autre est un accès « partagé » à la vie, de telle sorte que le « je » *ne peut pas* tolérer que la vie de l'autre – non-je – soit compromise. On n'échappe pas au partage de la souffrance. En regard des difficiles problématiques du présent, cette théorie a des implications considérables et précieuses pour qui cherche à s'extraire des structures phobiques du racisme, de l'homophobie, de la transphobie, et de la xénophobie. La logique matrixielle ne dérive pas *des femmes*, elle est l'effet du don que nous fait à toutes une compréhension du devenir humain en co-émergence avec une différence sexuelle féminine (qui n'est relative à rien). Il faut le souligner, le féminin dont il s'agit ici n'est pas différence primordiale par rapport à un autre sexe ou genre.

La théorie matrixielle d'Ettinger a concrètement été prise au sérieux par les théoricien·nes queers, que ce soit pour le déplacement féministe du paradigme

phallique (implicitement hétéronormatif) qu'elle opère, ou pour sa formulation d'une différence « sexuelle », mais ni sexuée ni genrée (au contraire de ce que stipule la loi phallique). Cela en fait l'une des avancées les plus radicales de la pensée féministe : Ettinger propose une différence sexuelle « à partir du féminin », en dehors du genre, du social ou de l'œdipien, et qui leur est antérieure. Ce qui dérange les théoricien·nes queers telle Judith Butler, ce sont les pensées centrées sur le deux – l'homme et la femme en étant les représentants les plus évidents – où l'hétérosexualité est une norme implicite. Or la proposition matrixielle d'Ettinger vient à bout de ces difficultés en posant une relation du *je* et du *non-je* sans rapport aucun avec la binarité du genre. Son concept du *féminin^M*, le féminin matrixiel, préexiste à la formation psychique et à la sexualité œdipienne déterminée soit par le Phallus symbolique (Lacan), soit par la présence/absence de l'organe phallique (Freud). Ce concept ne fait pas partie de la paire masculin/féminin. Il désigne une situation commune à tous les êtres humains nés ; antérieur et étranger au paradigme phallique, son mode relationnel façonne en partie les subjectivités bien avant que le traumatisme de l'œdipalisation nous cantonne à des identités de genre socialement désignées (Ettinger, 1999, 2006, 2020 ; de Zegher & Pollock, 2011).

Aussi je soutiens que le rejet des théories de la différence sexuelle en faveur de la théorie queer ou du concept de genre demeure, en effet, tributaire du genre, quand bien même celui-ci est apparemment défait et transformé par la queerisation. Pourquoi ? Si la queerisation permet de déstabiliser le genre et d'étendre les conditions de la vie humaine aux personnes aliénées par les idéologies sociales de l'hétéronormativité, pour autant le tournant queer ne resitue pas les conditions de la vie humaine dans un rapport primordial à un autre féminin, qui de ce fait influe sur les relations éthiques et politiques des autres dans leur ensemble. Si nous ne voulons pas simplement rendre le phallique plus fluide, il nous faut trouver des logiques supplémentaires pour les rapports du soi aux autres, pour le désir et pour l'éthique.

La question est donc : peut-on imaginer une différence non sexuée ? La différence matrixielle peut-elle nous faire imaginer des rapports, des connectivités et des altérités en dehors du paradigme masculin/féminin sans sacrifier une possible signification pour toutes les vies « du féminin^{matrixiel} » par opposition « au féminin^{phallique} » ? J'en suis convaincue. Cela demande à être théorisé de manière substantielle. Pour le moment, j'aborderai toutefois cette question sous l'angle de l'histoire de l'art et de la pratique curatoriale, et plus précisément en rapport avec l'art contemporain, en proposant une lecture féministe postcoloniale queer du catalogue de Catherine de Zegher, *Inside the visible*, publié en 1996, deux ans avant que ce débat ne prenne place dans *Diacritics*.

Cette année-là, j'ai publié une série d'études postcoloniales féministes sur l'art contemporain dans un recueil intitulé *Generations and geographies in the visual arts: Feminist readings*. C'est une proposition théorique et méthodologique adressée aux études féministes postcoloniales et queers, dans laquelle les termes *génération* et *géographie* deviennent deux axes d'analyse de l'art contemporain postcolonial. Celui de la *génération* prend en compte la *situation* de chaque artiste et de son œuvre dans une temporalité générationnelle, familiale et historique, en lui associant, de manière féministe, le politique et le personnel, le public et le privé. Celui de la *géographie* invoque la localisation géopolitique et l'espace vécu, qui peut comprendre l'exil, la diaspora, les identités doubles, le déplacement, la relocalisation, les voyages. Ces deux notions déjouent l'étiquetage ethno-géographique des artistes qui ne sont pas situés sur l'axe euro-américain. Car, de fait, on ne cite jamais les origines historiques, ethniques, nationales ou géographiques des artistes euro-américaines pour localiser ou caractériser leur art. L'objectif est de tracer les axes situationnels spécifiques et singuliers à partir desquels chaque artiste *parle au monde avec sa propre voix*. Il s'agit de résister à l'essentialisme ethnique et à la condescendance avec laquelle est pratiquée une inclusion qui laisse intact l'universalisme tacite des identités nationales appartenant au centre culturel hégémonique.

Je m'appuie sur le texte « Some thoughts on "Contaminations" » de l'historienne de l'art britannique Jean Fisher, issu pour partie d'un séminaire préparatoire à l'exposition *Inside the visible*. Fisher y critique les premières manifestations d'une marchandisation globalisée de l'art, qui en imposant une caractérisation géo-ethnique aux artistes situées à l'extérieur de l'axe euro-américain leur intime de « promouvoir » la différence à laquelle les assigne l'Occident, plutôt que d'exprimer leur singularité au monde entier.

Le titre *Inside the visible* est emprunté à Cecilia Vicuña, poétesse chilienne en exil. Une image extraite de sa performance vidéo *El vaso de leche* (Bogota, 1979) est reproduite sur la couverture du livre *Generations and geographies*. De Zegher a également repris une ligne poétique de Cecilia Vicuña pour l'épigraphe de son catalogue : « À l'intérieur du visible, impulsion du possible. »

Structurée par le poétique et par la pratique esthétique de Cecilia Vicuña, située dans l'expérience historique latino-américaine du traumatisme, du déplacement, de l'exil politique et de la reconnexion esthétique, la proposition curatoriale de Catherine de Zegher a été qualifiée de « traversée elliptique de l'art du xx^e siècle, dans, du et à partir du féminin ». L'elliptique s'oppose à la linéarité et au modèle historique de l'art moderniste : toujours en progression, évolutif et séquentiel. Une traversée elliptique du temps procède par va-et-vient, met à jour des modèles, des convergences et des récurrences. Opérant également dans l'espace, elle rejette la dichotomie centre/périphérie afin de créer une autre géographie historique du xx^e siècle – un texte qui tisse ensemble la violence et la guerre, le fascisme et la résistance, la diaspora et la reconnexion, et donne à voir les singularités de nombreuses artistes femmes au sein d'un réseau fluide constitué de rencontres suggestives et révélatrices. Leurs œuvres que le canon de l'histoire de l'art moderniste et les pratiques muséales rendaient invisibles et inintelligibles se déploient alors dans des espaces de visibilité et de lisibilité imprévus, et aucune catégorie ou structure thématique, stylistique et chronologique n'entrave plus leur travail.

Si l'expression « *dans, du et à partir du féminin* » est tirée de l'essai « Incriptions in the feminine » que j'ai écrit pour le catalogue *Inside the visible*, l'artiste américaine Mary Kelly est la première à avoir abordé la question de l'inscription :

« [...] une lecture symptomatique de nos *inscriptions visuelles*, fondée sur des absences autant que sur des présences : une telle lecture donne des indications sur la manière dont des processus signifiants hétérogènes sous-tendent une pratique signifiante et, souvent, fusent dans cette pratique ; de par la concomitance du langage et du patriarcat, le « féminin » est (métaphoriquement) placé du côté de l'hétérogène, de l'innommable, du non-dit ; et, dans la mesure où le féminin est énoncé, formulé dans le langage, il est profondément subversif » (1987 : 73).

Dans ce contexte, « le féminin », nettement influencé par les écrits de Julia Kristeva, est à la fois le refoulé de la culture patriarcale et ce qui l'excède, même par-delà les limites de ce système que son accession à la signification vient radicalement altérer. Mais parce que le langage phallogentrique le prive de signifiants, le féminin reste inconnu aux femmes elles-mêmes. Kelly suggère néanmoins que ses empreintes s'inscrivent inconsciemment à travers certaines pratiques artistiques.

En tant que dimension structurante de la différence sexuelle à laquelle aucun signifiant symbolique et aucun support imaginaire n'a été refusé par l'ordre phallogentrique, cette différence sexuelle façonne néanmoins ce que les femmes en tant qu'artistes déposent, des marges de la conscience et de l'inconscient, dans le texte et la texture des pratiques esthétiques que nous appelons modernistes, car le modernisme a ouvert de nouvelles possibilités pour une telle innovation à travers la matérialité, le geste, la performance. Ainsi, si nous cherchons des signifiants pour cette potentialité féminine de transformation, les historien·nes de l'art, et même les artistes, peuvent apprendre à lire ces « inscriptions » afin de reconnaître une différence sexuelle à peine pensable dans les termes actuels du langage phallogentrique.

Ce paradoxe fait du féminin une virtualité. Il n'est pas réductible aux mythes actuels de la féminité (l'analyse de Beauvoir) ou aux normes culturelles imposées aux femmes (les constructions de genre). Ce féminin est encore méconnu. C'est un «à venir», pas une essence. Dans les conditions transformées de sa vie et de son articulation rendues possibles par le féminisme, le féminin devient un avenir à écrire alors qu'il est déjà là, comme une «pierre de Rosette» pas encore déchiffrée, à relire pour ce qu'il a tracé ou imprimé dans la culture – une fois que nous disposons de nouveaux outils analytiques et de nouvelles lentilles pour les reconnaître et les traduire.

Pour la couverture du catalogue, Catherine de Zegher a choisi la photographie d'une performance d'Anna Maria Maiolino, une artiste née en 1942 en Italie dans une période de guerre, de famine et d'insécurité, qui a grandi au Venezuela avant de s'installer au Brésil. En tant qu'artiste, elle a longtemps été marginalisée par la culture artistique machiste de ce dernier pays. À soixante-dix ans, elle apparaît enfin dans de grandes expositions internationales telle que la DOCUMENTA(13) de 2012, et elle est désormais présente sur la scène artistique internationale. Le cadrage féministe de son œuvre fut décisif pour cette reconnaissance qui doit beaucoup à l'exposition présentée en 1996 par Catherine de Zegher, et aux publications qui en découlent (De Zegher, 2002; Tatay, 2010).

L'œuvre reproduite sur la couverture est une des images du triptyque *Entrevidas* (Entre les vies) de la série *Fotopoemação* (Photopoèmeaction, 1981), réalisé à partir de la performance du même nom. *Entrevidas* fut présenté dans une rue de Rio de Janeiro à la fin d'une période de dictature, alors que la nouvelle démocratie était encore fragile. Au départ, c'était donc une performance, dont la dimension vivante est réactivée lorsque l'œuvre prend place dans les expositions de Maiolino : le public est invité à sillonner l'espace en marchant entre des œufs éparpillés sur le sol. L'image photographique d'une femme avançant, pieds nus, à travers ce champ d'œufs fragiles posés sur des pavés couverts de mousse m'a



*Fig. 1. Anna Maria Maiolino, Entrevidas.
Triptyque photographique issu de la série Fotopoemação, 1981.
Photographies argentiques noir et blanc, 105 x 64,5 cm, édition de 3.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.*

fait tomber, telle Alice, au fond d'un terrier d'associations. Elle me renvoie au bas-relief romain représentant une femme en marche, *Gradiva* (en latin « celle qui marche » ou « celle qui s'avance »), dont la reproduction surmontait le divan de Freud à Vienne, en rappel de sa première analyse psychanalytique d'une œuvre littéraire, un roman où apparaît une jeune femme nommée Zoé Bertgang¹. Son

1. *Gradiva* est le nom donné au personnage du bas-relief, par association avec le roman éponyme de l'écrivain allemand Wilhelm Jensen, publié en 1903 et analysé par Freud. Ce roman raconte l'histoire de l'archéologue Norbert Hanold, tombé en adoration devant un bas-relief du Musée national d'archéologie de Naples représentant une femme qu'il nomme Gradiva (« celle qui s'avance »). La nuit suivante, il rêve qu'il voyage dans le temps,

prénom signifie « vie » (du grec: *zoë*) et son nom « démarche vive » (*Bertgang* est la traduction allemande du latin *Gradiva*). *Gradiva/Zoë* c'est le féminin en tant que force qui anime et érotise l'homme au centre du roman, dont le désir a été pétrifié et gelé.

En réunissant trente-sept artistes femmes de plusieurs continents et de différentes périodes du modernisme, de Zegher a mis en évidence des convergences esthético-poétiques de tropes, de matérialités et de gestes dans leurs œuvres. Les motifs autant que les processus matériels disent la difficulté, la marginalité, souvent la rage ou la douleur. Leurs œuvres diverses ont transformé le potentiel de l'art, d'abord au moyen d'esthétiques singulières caractérisées par des affects et des gestes, invitant les spectateurs et spectatrices à ressentir la fureur et la fragilité que les œuvres véhiculent à travers leur matérialité et leur gestualité.

La figure de femme (incarnée par Maiolino) qui marche dans une rue de Rio de Janeiro ouvre ainsi sur l'idée d'une traversée elliptique du temps et de l'espace qui résiste aux récits normatifs et au centralisme géopolitique de l'histoire de l'art moderne. Elle se déploie tout au long du xx^e siècle, un siècle qui a vu exploser à la fois l'énergie révolutionnaire des femmes et la répression fasciste, un siècle de luttes contre la colonisation, un siècle d'exil et de dispersion. Refusant les récits nationalistes et les téléologies de l'histoire de l'art moderniste occidentale, l'exposition opérerait par allers et retours, pour exposer de manière transversale des œuvres produites dans des situations complexes, intriquées, déstabilisées et troublantes. Des œuvres qui mettent « en jeu » des significations inédites et des rencontres imprévisibles rendues intelligibles par le recadrage de ces densités qui ont pour noms postcolonial, queer et féministe.

en 79 après J.-C, et rencontre cette femme marchant dans Pompéi pendant l'éruption du Vésuve. Un jour, il croit l'apercevoir en bas de chez lui. Il saute alors dans un train pour Pompéi afin d'en savoir plus sur cette inconnue. Le roman raconte l'obsession d'Hanold et sa délivrance par Zoë Bertgang, la femme « réelle » qu'il a entrevue dans la rue.



Fig. 2. Mona Hatoum, Performance Still, 1985-1995, issue d'une des trois performances réalisées pour l'exposition Roadworks (1985, Brixton Art Gallery). Photographie argentique, impression papier montée sur aluminium, 76,4 x 113,6 cm. © Tate Gallery.

La façon dont Maiolino reprend le trope de la passante m'a guidée vers une puissante performance de l'artiste palestinienne Mona Hatoum (née en 1952), lors de laquelle, pieds nus, de lourdes Doc Martens attachées aux chevilles, elle a péniblement déambulé dans les rues de Londres en 1985.

De Hatoum, on peut passer à l'œuvre de Regina José Galindo (née en 1974), à propos d'une autre performance mémorable réalisée dans la ville de Guatemala.

Dans *¿Quién puede borrar las huellas?* (Qui peut effacer les traces ?, 2003), Galindo, portant un bol rempli de sang, marque les trottoirs de la capitale de l’empreinte de ses pieds ensanglantés pour protester contre les vellétés de retour au pouvoir d’un dictateur sanguinaire.

Ces trois œuvres s’inscrivent dans une subjectivité politique à propos du Brésil et du Guatemala sous la dictature, et de la situation sociopolitique du quartier de Brixton, où la performance de Mona Hatoum s’est déroulée et où la population noire subissait la répression policière et le racisme systémique. Comment lire d’un point de vue esthétique, éthique et politique des œuvres que nous envisageons en fonction de leur localisation générationnelle et géographique, infléchie par l’approche féministe ? Leur dimension « féministe » ne tient pas seulement à ce que leurs créatrices ont « en commun » parce que femmes, ou à la proximité des thèmes. Je dirais donc que *féministe* caractérise une certaine attention portée à l’œuvre et à son interprétation, afin d’y discerner des motifs nous révélant des « inscriptions visuelles » dont l’esthétique et la poétique rompent, simultanément et à plusieurs niveaux, avec les manières dominantes d’être et de savoir.

La page intérieure de la couverture du catalogue *Inside the visible* présente la photographie d’une mise en scène/performance de Suzanne Malherbes/Marcel Moore (1892-1972) et Lucy Schwob/Claude Cahun (1894-1954). Longtemps prise pour un homme puis tenue pour morte à Auschwitz, Cahun est devenue une célébrité féministe depuis que sa non-existence a été cassée, dans les années 1990, par les explorations féministes des subjectivités et des sexualités modernistes menées sous l’influence des discours postmodernistes sur les identités déstabilisées. J’interprète sa collaboration avec Marcel Moore davantage comme une création à deux, une mise en jeu de formes d’énonciation de soi juives et lesbiennes qui jusqu’alors n’avaient pas de modèle. À propos du cas Moore/Cahun, la question pourrait être, par exemple : qu’est-ce que cela implique de se considérer comme une surréaliste juive lesbienne dans une avant-garde parisienne homophobe, antisémite et dominée par les hommes, à l’orée d’une invasion fasciste ? À quels

modèles de représentation recourir pour rendre concrètement certains aspects d'une « situation » complexe eu égard à la création dans cet espace géographique ? Un autre de mes textes publié ailleurs (Pollock, 2011) porte sur la subjectivité politique de Lucy Schwob (*alias* Claude Cahun) et sur le choix de vie de deux femmes engagées dans un partenariat les vouant non seulement l'une à l'autre, mais également à l'art et à un travail politique de résistance au fascisme qui les mettait en danger de mort, dans un monde qui a glorifié l'une seulement des deux parties de ce duo créatif. Cahun est devenue une icône lesbienne solitaire se jouant des rôles de genre, et la partenaire du projet politico-esthétique féministe queer qu'elle poursuivait avec Marcel Moore a disparu de la scène.

Inside the visible a précédé d'un an la très acclamée documenta X, *Poetics/Politics* (1997), organisée par la commissaire d'exposition française Catherine David, une *documenta* qui cherchait à traiter la question du postcolonial sur cette scène mondiale en proposant une réponse circonspecte à l'exposition *Magiciens de la terre* (1989), tentative ratée d'intégration d'artistes du monde entier. Sur les cent trente-huit artistes exposées, il n'y avait que trente femmes, et trois d'entre elles seulement vivaient hors d'Europe, dont deux en Israël. La *documenta* « post-coloniale » dirigée par Okwui Enwezor en 2002 n'a exposé que 29% de femmes. Les trente-sept artistes réunies dans *Inside the visible* étaient exclusivement des femmes. En telle compagnie, la diversité et la singularité de chacune apparaissaient clairement : la différence intervenait comme un effet des *différences* vécues et expérimentées dans des configurations complexes, tout à la fois sociopolitiques, culturelles/personnelles, corporelles/intellectuelles, esthétiques/éducatives qui ne peuvent être tout entières saisies par les trois mots postcolonial, queer et féministe – même si, dans tous les cas, les dimensions conjoncturelles en lien avec la sexualité, le genre, la classe, l'ethnicité, les conditions politico-économiques et la formation artistique orientent la lecture possible de chaque œuvre, tout comme les constellations ou les convergences que les commissaires d'exposition peuvent provisoirement mettre en avant.

Si je me suis arrêtée sur *Inside the visible*, c'est parce que je ne suis pas sûre que nous ayons suffisamment assimilé les exemples de ce type pour en faire des modèles curatoriaux conceptuels et concrets dans nos histoires féministes de l'art. Ils ne nous sont pas encore assez familiers pour devenir des outils féministes qui nous permettraient de pousser plus avant ce projet. La différence, sous ses multiples formes intriquées, était au cœur d'*Inside the visible*, et la démonstration se passait d'étiquettes. La différence se voyait – et en la voyant fonctionner on voyait qu'elle est nécessaire à la compréhension du travail accompli par les œuvres d'art.

Femmes du monde, unissez-vous!

Cet examen du modèle de la différence et de ses complexités m'amène paradoxalement, par un curieux retour en arrière, à revenir au concept d'unité avec une photographie historique prise en 1970 sur la 5^e Avenue de New York: elle montre des Américaines en train de commémorer le cinquantième anniversaire de l'amendement qui leur a donné une identité politique en leur reconnaissant le droit de vote. La photographie est historique à deux titres.

En tant qu'image, elle encode un événement remarquable qui n'est lié ni à cette époque ni à ce lieu, et lui confère néanmoins son importance historique. Des femmes dans les rues, en train de manifester, on n'en avait plus vues depuis la Commune de 1871, les mobilisations pour le droit de vote, les cortèges et les grèves syndicalistes. Ici, cependant, ce qui est différent c'est que ces femmes marchent au nom des Femmes: cette désignation plurielle est un acte politique, un geste performatif radical à un moment marqué par l'essor de plusieurs mouvements sociaux – manifestations contre la guerre du Vietnam, pour les droits civiques, avec le Black Power. Les années 1960 ont vécu au rythme des luttes de décolonisation menées sans relâche dans le monde entier. Les effets de ces décolonisations n'avaient pas encore produit ce que nous appelons postcolonial,

même s'il faut rappeler que l'Amérique latine est postcoloniale depuis le début du XIX^e siècle. En 1970, nous dit cette image, pour la deuxième fois en un siècle les *femmes* ont dû s'organiser politiquement sous une étiquette, un terme, un concept qui avaient peu de crédibilité politique et encore moins l'aval d'une théorie politique : FEMMES. La classe existait grâce à Marx sur les plans politique et analytique. La race a été conceptualisée et contestée grâce aux théoricien·nes de la



Fig. 3. Femmes manifestant pour l'égalité.

New York, 5^e Avenue, 1970.

© National Organization of Women.

décolonisation (Douglass, Du Bois, Senghor, Césaire, Fanon). Mais qu'en est-il d'un mouvement de femmes transversal, international, transgénérationnel, inter-ethnique ? Il fallait l'émergence du genre – *gender* –, nouvel outil conceptuel à même de créer cette entité et de propulser les femmes sur la scène politique et théorique de l'histoire. *Genre* est ainsi le produit d'un mouvement politique historique au slogan invocatoire : FEMMES DU MONDE UNISSEZ-VOUS ! Ce slogan ne présume ni l'unité, ni l'homogénéité. En termes butleriens, il relève du performatif. En agissant ainsi, les femmes ont activement créé et invoqué une communauté politique, FEMMES, à qui il revenait de découvrir et de nommer leurs oppressions communes pour qu'elles puissent comprendre ce qui les divisait en tant que femmes. Les clivages qui sont fonction de la classe, de la race, de l'orientation sexuelle, des inégalités sociales et géopolitiques ne devaient pas détruire ce projet, mais au contraire l'enrichir de nouvelles luttes farouches pour la justice, terrain par excellence de leur nouvelle force politique.

FEMMES DU MONDE UNISSEZ-VOUS ! en appelle qui plus est à une nouvelle forme de *subjectivité politique* à expérimenter dans l'action, et c'est donc aussi un geste esthétique traduisant une aspiration inédite à une subjectivité politique virtuelle, quand bien même il y a déjà eu par le passé des mouvements de femmes, tant socialistes (au sens premier) que bourgeois, engagés dans des campagnes nationales pour (et contre) la citoyenneté des femmes. L'appel mérite d'être entendu : FEMMES DU MONDE UNISSEZ-VOUS ! Les femmes du monde s'unissent pour parler d'un nouveau type de « femmes », celles de demain, qui ne seront plus définies par les sociétés et les cultures phallogocentriques, racistes, homophobes et brutalement capitalistes. En même temps, il faut bien comprendre que c'est justement parce que cet appel a été lancé de manière si audacieuse et inclusive, par invention du concept de FEMMES pour désigner un sujet de l'action politique et historique, que *les divisions* entre femmes ont pu se faire jour et nécessiter, à leur tour, des outils analytiques spécifiques, des politiques dictées par le féminisme qui avait provoqué leur apparition.

Une analyse sémiotique de cette photographie de femmes défilant dans les rues de New York livre plus qu'un aperçu fugace des archives historiques du féminisme urbain américain : elle montre le féminisme en train de devenir MOUVEMENT. Trente-quatre ans plus tard, vers 2005, l'artiste américaine d'origine irlandaise Mary Kelly – citée plus haut, et dont le patronyme catholique irlandais rappelle un autre épisode douloureux des relations coloniales – a recréé avec ses étudiant·es une photographie de cet événement de 1970 pour une installation exposée à documenta 12 – la « féministe », organisée par Ruth Noack et Roger Buergel en 2007. La photo a été prise à l'occasion d'une performance, également filmée, réalisée à l'université de Californie à Los Angeles, dans le cadre d'une politique esthétique de réactivation de « gestes » de protestation publique et politique qui semblent désormais archaïques et unimaginables. Le geste de femmes différentes les unes des autres de par l'orientation sexuelle, l'âge, la classe sociale ou l'origine ethnique, et qui marchent ensemble, en occupant l'espace public pour affirmer leurs droits et leurs revendications, est une action qu'elles effectuent avec leurs corps dans l'espace. Ces corps deviennent un alphabet, autant de lettres d'une langue nouvelle. *Femmes du monde unissez-vous*. Cette langue et ce geste réapparaissent en différents lieux de la planète, à des moments différents.

Par exemple en décembre 2012 à Delhi, en Inde, après le viol et le meurtre atroces d'une jeune femme, des femmes qui pour beaucoup brandissaient des pancartes sont descendues en masse devant les bâtiments du gouvernement au centre de la ville. L'enjeu de cette manifestation était la liberté pour les femmes de vivre en sécurité dans leurs villes, de pouvoir sortir sans crainte dans l'espace urbain. La question de la division de l'espace public entre les sexes est un sujet de fond de mes recherches féministes en histoire de l'art, depuis mon texte sur la modernité et les espaces de la féminité à Paris au XIX^e siècle (Pollock, 2003). À l'occasion d'un récent voyage en Inde, j'ai rencontré des jeunes femmes qui, pour aller travailler, doivent emprunter les transports en commun, alors qu'elles

y sont exposées aux violences d'hommes hostiles à leur présence dans l'espace public. À Delhi et ailleurs, la masculinisation de cet espace est une réalité trop souvent menaçante et brutale. Ces violences sont également prégnantes dans les pays occidentaux et la lutte pour l'accès à l'espace public est encore centrale pour les féminismes en Europe et aux États-Unis. Cela m'a rappelé une discussion à New York avec la commissaire d'exposition sud-africaine Gabi Ngcobo, lors du colloque *Feminism beyond the waves*¹.

Chercheuse créative, Ngcobo habite Johannesburg où elle a cofondé une plateforme indépendante, le Centre for Historical Reenactments (CHR). Sous l'égide du CHR, elle a organisé l'exposition *PASS-AGES: References & footnotes* dans les locaux de l'ancien Pass Office (l'organisme qui délivrait les laissez-passer aux personnes catégorisées comme noires durant l'Apartheid), et elle a contribué à *Xenoglossia*, un projet de recherche présenté à la 11^e Biennale de Lyon (2011). Ngcobo est diplômée du Center for Curatorial Studies du Bard College de New York et membre du corps professoral du département des Beaux-Arts de la Wits University School of Arts de Johannesburg. Au colloque *Feminism beyond the waves*, Gabi Ngcobo a expliqué qu'à Johannesburg, elle prenait chaque jour une décision de vie ou de mort au moment de s'habiller et de sortir dans les rues de son quartier, imprégné d'une culture homophobe virulente où les hommes s'estiment en droit de contrôler et de punir brutalement, voire mortellement, les femmes dont ils jugent le comportement transgressif. Ce quartier était sous la

1. Organisé par Judith Rodenbeck (UC Irvine) pour le Clark Art Institute, ce colloque s'est tenu au Museum of Modern Art de New York les 8 et 9 mai 2012. L'objet du débat était ainsi présenté : « Cette session se concentre sur les projets actuels du féminisme et sur sa nouvelle historicité. L'idée est de cerner les préoccupations soulevées par la nouvelle historicité du féminisme contemporain. Quelles sont les modalités de recherche, de production et de dissémination que nous engageons aujourd'hui ? En quoi se distinguent-elles ou s'éloignent-elles d'une perspective féministe historique ? »

coupe de conducteurs de taxis collectifs, principalement utilisés par la population noire dans les zones non desservies par les transports publics.

On peut émettre l'hypothèse que ces hommes réagissent à la « castration » politique pendant l'Apartheid en réinventant la « tradition » qui, selon eux, rattache leur machisme viril exacerbé à la culture zouloue¹. Cela passe par le contrôle des femmes dans l'espace public, c'est-à-dire l'imposition de la féminité et l'hétérosexualité obligatoire quant à leur pudeur et à la décence de leurs tenues vestimentaires. *The swing (after Fragonard)* (2009) de l'artiste sud-africaine Donna Kukama (née en 1981) pointe les dangers auxquels font face les femmes dans l'espace public². Les lesbiennes, ou celles qui sont perçues comme telles, vivent en permanence dans la peur des viols dits « correctifs ». Ce qui suit est tiré d'un article d'un journaliste britannique, publié dans *The Independent* en 2014 :

« Le viol correctif est un crime de haine visant à convertir les lesbiennes à l'hétérosexualité – une tentative pour les “guérir” de l'homosexualité. Le terme a été forgé en Afrique du Sud au début des années 2000, lorsque des personnes travaillant dans des associations ont remarqué que ces agressions se multipliaient. Malgré cette prise de conscience et la couverture médiatique internationale, les viols correctifs commis sur ce territoire sont de plus en plus graves, selon Clare Carter, la photographe qui a réalisé ces images. Ils font partie de la toile de fond de plusieurs régions du pays qui sont “devenues plus homophobes”, déclare une femme qui y a réchappé il y a peu. Comparée à bien des victimes en Afrique du Sud, Mvuleni a eu de la chance : elle a survécu. Au cours des quinze dernières années, trente et une femmes au moins ont été assassinées. En 2007, pour ne citer qu'un seul de

1. Sur la réinvention de la tradition et sa fonction politique, cf. HOBBSAWM & RANGER, 2006.

2. Pour plus d'informations sur Donna Kukama voir : <<https://tinyurl.com/w98bgwa>> (consulté le 27 mai 2020).

ces crimes, Sizakele Sigasa, militante des droits des femmes et des homosexuels, a été prise à partie devant un bar avec son amie, Salone Massooa, par un groupe d'hommes qui s'est mis à les provoquer et à les traiter de "mectons". Les deux femmes ont été violées en réunion, torturées, ligotées avec leurs sous-vêtements et tuées d'une balle dans la tête. Une exécution. Personne n'a jamais été condamné» (Strudwick, 2014).

La brillante photographe Zanele Muholi (née en 1972), connue pour les portraits saisissants qu'elle réalise dans les communautés lesbiennes et transgenres d'Afrique du Sud, écrit :

« Face à tous les défis que notre communauté rencontre au quotidien, je me suis lancée dans un périple d'activisme visuel afin d'assurer la visibilité queer noire. [...] Dans *Faces and phases* je présente notre existence et notre résistance par le biais d'images positives des queers noir·es (lesbiennes, surtout) dans la société sud-africaine et ailleurs. [...] *Faces* se rapporte aux personnes, *phases* désigne la transition d'une étape à l'autre de la sexualité, ou de l'expression et du vécu du genre. *Faces*, c'est aussi la confrontation en face à face entre la photographe/activiste que je suis et les nombreuses lesbiennes, femmes et transgenres avec qui j'ai interagi dans différents endroits. Les espaces que traversent les photographies de cette série vont de Gauteng et Cape Town à Londres et Toronto, en passant par les townships d'Alexandra, de Soweto, de Vosloorus, de Khayelitsha, de Gugulethu, de Katlehong et de Kagiso » (Muholi, 2010).

En 2012, Zanele Muholi a été victime d'un cambriolage au cours duquel seuls ses disques durs et ses ordinateurs portables ont été volés, ce qui a supprimé et peut-être détruit cinq années d'un travail artistique consacré à la visibilité queer noire en Afrique du Sud.

Le regard oblique: lire pour le planétaire

Gayatri Spivak, l'une des principales théoriciennes de l'interconnexion des modes de pouvoir impérialiste, capitaliste, raciste et patriarcal, met en garde contre la menace d'une mondialisation de la pensée et de la politique. La globalisation, c'est l'emprise économique absolue du capitalisme transnational, qui parce qu'il fait abstraction des frontières échappe aux quelques contrôles et rééquilibrages politiques locaux auxquels ce système économique-politique était soumis dans la phase antérieure, nationale. Cela étant, nous ne voulons pas renoncer à l'expansion géoculturelle de notre imaginaire – femmes du monde unissez-vous! – et aux futurs nourris dans les projets féministes queers, postcoloniaux et internationaux, puisque cette expansion et ces projets ont d'ores et déjà créé des collectivités transversales et différenciées. C'est la raison pour laquelle Spivak oppose au global un concept qu'elle nomme *la planétarité*.

«Je propose de supplanter le globe par la planète. La globalisation revient à imposer le même système partout. Quadrillée par le capital électronique, cette boule abstraite finit recouverte de latitudes et de longitudes, coupée par des lignes virtuelles, autrefois l'équateur, les tropiques, etc., redessinée par les exigences des systèmes d'information géographique... Le globe est notre ordinateur. Personne ne vit là. Cela nous permet de penser que nous pourrions le contrôler» (2003 : 72).

Spivak propose ensuite d'envisager la planète comme une contre-figure ouvrant sur une manière différente d'être et de penser :

«La planète est une espèce d'altérité [*species of alterity*], appartenant à un autre système: pourtant nous l'habitons, ou l'empruntons. La planète n'est pas l'antithèse directe du globe. Je ne peux pas dire "la planète, d'autre part". Lorsque j'invoque

la planète, je pense à l'effort à fournir pour se représenter la (non-)possibilité de cette intuition première» (*ibid.*).

Ni donnée ni même imaginée, la planétarité, à l'instar de ma proposition de féminisme virtuel, est un *devenir*. En ce sens elle est tributaire du travail que nous engagerons contre la domination de la globalisation, et par fidélité à nos rêves et nos désirs encore inaboutis d'une véritable justice sociale, garante de la dignité et de la sécurité des êtres humains de la planète entière. Tel est aussi, assurément, le but du féminisme international dans sa forme la plus large.

Pour définir notre condition d'êtres humains, Spivak nous offre cette formule : *intending towards one another*. L'humanité est tournée vers ses autres, soit en réalité vers elle-même. C'est très difficile à traduire : le verbe anglais *intend* dérive de l'ancien français *entendre*, avec le sens de « prêter attention à ». À mon avis, Spivak suggère ainsi qu'il ne s'agit pas simplement de répondre à l'Autre. Se tourner vers l'autre peut prendre bien des formes, qui trouvent leurs sources dans l'expérience personnelle, et aussi dans ce que l'on pourrait appeler l'expérience politique. Au fond, il s'agit d'une intention nourrie, par exemple, par l'amour maternel (liens familiaux), l'appartenance à une nation (identification nationale), à une religion (culte de tel ou tel père divin), à la Terre ou à la nature. Mais ces sentiments qui font lien peuvent devenir exclusifs, voire pire, et créer des lignes de fracture. Au contraire, la curiosité, l'intérêt, le désir et même le besoin entrent dans nos rapports à l'altérité. Plus précisément, Spivak suggère que *la pensée planétaire* vient d'une inclination à entendre ce que disent les autres avec qui nous partageons la planète – à travers leurs arts plastiques ou leurs littératures, par exemple. D'une telle étude vulnérable de leurs singularités, nous arriverons à nous comprendre, mais d'une manière transformée. Par cette proposition de la pensée planétaire, Spivak résiste à la conception actuelle du monde global, fruit des spéculations de la rationalité néolibérale qui traite les gens de cette Terre comme des instruments et des outils au service du profit.

Le concept de planétarité de Spivak supprime toutes ces allégories existantes sans pour autant retomber dans l'universalisme et le globalisme, concepts creux qui derrière leur façade unitaire dissimulent souvent des coterie's toujours plus exclusives de privilégié'es et de puissant'es. Pour se déployer, la pensée planétaire réclame un travail particulier. Spivak présente la littérature – et nous pourrions dire la même chose des arts visuels – comme un espace où exercer cette pensée. La littérature et les arts visuels sont des espaces créatifs qui nous parlent du monde et réfléchissent l'expérience locale d'un monde commun. Mais il faut apprendre à lire et/ou à regarder. L'éducation, nous dit Spivak, ne consiste pas à distribuer en masse des informations utiles ; c'est en soi un échange intime. C'est un exercice d'engagement planétaire entre les personnes qui lisent et regardent et celles qui offrent leurs images, mots et formes singulières dans des langues qu'il faut apprendre (et pas seulement lire en traduction) pour voir et entendre des connaissances situées. L'éducation, c'est la mise en commun d'études, d'écoutes, d'apprentissages, une pratique attentive à la manière dont les mots et les images sont formées dans un lieu singulier du monde pour devenir don au monde, et à quiconque est ouvert à ce qui est autre qu'elle ou lui. Performatif, donc créatif, ce travail n'est pas productif, comme le voudrait la logique qui a perverti l'université en y infiltrant la rationalité néolibérale.

En supplantant les sources imaginaires de notre attachement ou de notre intérêt pour les autres, la pensée planétaire stoppe net tous les types de centrisme (androcentrique, eurocentrique, christianocentrique, etc.) que les critiques post-coloniaux détectent de façon répétée dans les gestes coloniaux qui poursuivent la volonté d'expansion des deux « premiers » mondes. L'altérité que nous cherchons à mieux apprécier pour mieux nous connaître ne dérive pas des penseur'es et des pouvoirs centralisés dans des lieux privilégiés. La pensée planétaire renie la plupart des modèles servant à penser le monde et ses autres. Nous ne pouvons pas encore tout à fait maîtriser ce concept. C'est donc une transgression, non seulement des modèles de pensée mais aussi de la volonté de maîtrise. Il s'agit

de lire les mots, d'entendre les voix, d'étudier les images, et donc les inscriptions visuelles et multimédias d'autres sujets planétaires, et ce avec une ouverture d'esprit et une *auto-fragilisation* – un concept que j'ai appris de Bracha L. Ettinger – qui nous permettraient d'éprouver cette autre configuration des rapports avec nos autres par la médiation des pratiques esthétiques qui nous sont chères (*cf.* Ettinger, 2009 a, b).

Je termine sur une citation de Spivak qui nous enjoint à *penser la différence* et à *lire/étudier* avec des intentions tournées vers l'altérité planétaire et les multiples subjectivités inscrites dans les formes culturelles :

« La pensée planétaire ouvre la possibilité d'embrasser une taxonomie inépuisable de ces noms [d'altérité : noms pour les figurations transcendantales de ce que nous pensons aux origines de ce don qui nous projette vers l'autre : mère, nation, dieu, nature]... Si nous nous imaginons comme des sujets planétaires et pas comme des agents globaux, comme des créatures planétaires et pas comme des entités globales, l'altérité ne procède pas de nous, jamais ; elle n'est pas notre négation dialectique, elle nous contient autant qu'elle nous rejette. Et ainsi la penser, c'est déjà transgresser, car, malgré nos incursions dans ce que nous métaphorisons autrement, en tant qu'espace extérieur et intérieur, ce qui est au-dessus et au-delà de notre portée n'est pas en continuité avec nous, et pas non plus d'ailleurs en discontinuité. Nous devons constamment nous éduquer dans cet état d'esprit. »
(2003, p. 73)

Pourquoi 1989 ?

Écrire sur le féminisme, l'art et le « contemporain global »¹

Katy DEEPWELL

Traduit de l'anglais

par Marie-laure Allain Bonilla et Meena Wolf Zabunyan

Cet article propose une critique de l'approche qui, de façon répétée, a placé (à tort) l'année 1989 au pivot d'une lecture de l'art contemporain, et il examine les conséquences de cette mise en exergue sur « l'évaporation » des pratiques, des idées et des méthodes féministes au sein des débats autour de « l'art contemporain global ». C'est également une réflexion sur les politiques du monde de l'art, sur les rapports entre culture et politique, et sur les tendances actuelles des textes consacrés au féminisme et à l'art contemporain.

Pour un grand nombre de critiques, commissaires d'exposition, chercheurs et chercheuses, 1989 est désormais la date d'une *tabula rasa*, le début d'une nouvelle périodisation propice aux revendications d'un « art contemporain global ». Je souhaite d'emblée prendre position : 1989 représente un point de bascule décisif dans une chronologie anhistorique autorisant la construction de nouveaux

1. Cette réflexion est développée à partir d'un article de Katy Deepwell, « "Other" and "Not-All", rethinking the place of the woman artist in "contemporary art" », *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, n° 1, 2014, p. 191-212. En ligne : <https://tinyurl.com/y2rhlsju>, consulté le 24 mai 2020 (NdE).

mythes post-1989 à propos de «l'art contemporain global». Les problèmes que cela pose font écho au discours développé sur la globalisation, qui traite tout descripteur économique comme un effet singulier totalisateur universellement applicable à toute personne vivant actuellement sur la planète. La vision que j'entends défendre est tout autre : nous vivons en réalité la globalisation comme un ensemble fracturé, stratifié et très contesté de changements, touchant des aspects très différents de la vie quotidienne, sociale et culturelle, en fonction de notre activité professionnelle et de l'endroit où nous travaillons ; le revenu, la classe, la race et le genre jouent un rôle majeur dans cette différenciation. Je veux notamment montrer ici les effets désastreux qu'a sur le féminisme cette célébration ou cette réaffirmation de la rupture que marquerait 1989, car elle entraîne inévitablement une lecture étriquée, dont la seule utilité est de reconduire le *statu quo* en laissant de côté tout ce que le féminisme a contesté, en particulier la marginalisation et le refus de prendre en compte la contribution créative des femmes à notre culture. La façon dont nous envisageons les années 1980 a ici son importance, mais elle diffère de ce que retiennent Mads Anders Baggesgaard et Lotte Philipsen lorsque, à propos de la périodisation de l'histoire de l'art, elles écrivent par exemple :

« Alors que dans les années 1970, la tendance était à l'analyse des œuvres et de leurs cadres institutionnels en termes de modes de production matériels, et qu'elle est passée, *dans les années 1980, à l'investigation critique du rôle du genre dans les œuvres*, à partir du milieu des années 1990 la perspective de la globalisation a joué un rôle significatif dans la recherche » (2013 ; je souligne).

Ce type d'affirmation est très répandu aujourd'hui. Il doit cependant beaucoup au choix de Hans Belting et Andrea Buddensieg de faire de 1989 le point de départ de leur grand projet de recherche – *The global contemporary. Art worlds after 1989* – en l'inscrivant qui plus est dans un cadre indiquant qu'ils souhaitaient

explorer une « complexité déterritorialisée¹ ». Cette division ou ce découpage de l'histoire en décennies, ainsi que la propension des historien·nes de l'art à s'en remettre à quelques repères clés, doivent être questionnées dans une perspective féministe. Toutes les critiques émises à propos de « l'historicisme » – la production, sur l'histoire, d'un récit « fictionnel » qui déserte le « réel » – ont trait à la décision de faire de 1989 (date arbitraire) le point de départ d'un « contemporain global ». Le projet de recherche de Belting et Buddensieg a débuté par une exploration de « l'art contemporain et du musée global » – prolongée par une analyse des marchés de l'art, ventes aux enchères comprises – et a pris ensuite la forme d'une exposition, *The global contemporary and the rise of new art worlds* (ZKM, Karlsruhe, 2011-2012). L'ampleur de cette dernière est condensée dans un panoramique audiovisuel à 360 degrés présentant des graphiques qui récapitulent aussi bien la distribution géographique des biennales et la « circulation » des artistes, que les montants des enchères dans les salles de vente. Aucune trace ici d'une analyse genrée : celles et ceux qui ont rassemblé les données, participé au projet, fourni des informations ne s'intéressent pas aux différences entre les genres et l'absence totale d'engagement critique sur cette question est tout à fait surprenante. Le féminisme n'est pas non plus un point de référence. Si les plasticiennes représentaient environ 30 % de la centaine d'artistes présentées dans l'exposition, la plupart faisaient partie de groupes ou de duos, ce qui minimisa leur visibilité. Étant donné la taille de l'exposition, ce chiffre de 30 % d'artistes

1. « Complexité déterritorialisée » est le sous-titre accompagnant l'image extraite d'un panoramique à 360 degrés, *trans_actions: The accelerated art world 1989-2011*, réalisé en 2011 pour l'exposition *The global contemporary and the rise of new art worlds* (reproduit dans le catalogue de l'exposition publié en 2013 sous la direction de Hans BELTING, Andrea BUDDENSIEG & Peter WEIBEL et disponible en ligne : <<https://tinyurl.com/sw3zwne>>, consulté le 13 mai 2020). Très ambitieux, le projet de Belting et Buddensieg a donné lieu à plusieurs conférences et publications importantes, du colloque « The global challenge of art museums » (2006) à la publication du catalogue d'exposition mentionné ci-dessus.

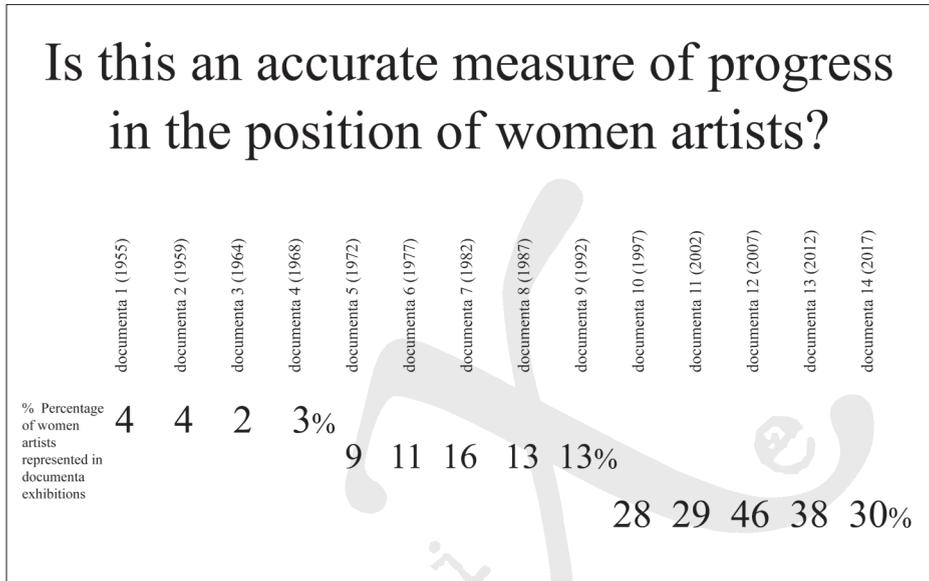


Fig. 1. Graphique conçu par Katy Deepwell pour être présenté au sein du projet documenta 12 Magazines à Kassel, en août 2007 (mis à jour en 2020).

femmes correspond à la « nouvelle norme » qui désormais prévaut dans les expositions d'art international/global – et il confirme la tendance observée dans les récentes *documenta* de Kassel (fig. 1). Nulle part il n'est signalé qu'il s'agit d'un changement significatif par rapport aux habituels 10% des années 1980 et 1990, alors même que les pratiques des artistes femmes entrent pour une part de plus en plus importante dans les définitions de l'art contemporain, et qu'elles sont rarement marginales. Quant à savoir si le féminisme a « produit » cette transformation radicale dans la représentation des plasticiennes, la question n'est jamais posée, hormis par des féministes comme moi.

Dans le catalogue *The global contemporary*, une chronologie met en lumière quatre événements venus jaloner l'engagement de l'art contemporain dans une dynamique globale : *Magiciens de la terre*, *The other story*, la troisième biennale de

La Havane et *China/Avant-garde* au National Art Museum of China¹. Entre 10 % et 20 % d'artistes femmes ont participé à chacune de ces expositions. Le découpage en sections de *The global contemporary* composait un panorama visuel de la « complexité » et relevait le défi de la vision qu'a Terry Smith du contemporain global : une exploration de notre « contemporanéité » – les paradoxes de la vie actuelle – alliée à la reconnaissance d'artistes dont l'œuvre approfondit les problématiques et les débats postcoloniaux (Smith, 2009). La « Grande Exposition » conçue soit sur le modèle du « cabinet de curiosités » du XIX^e siècle, avec des vues de différents coins du globe, soit sur celui de la « Foire internationale », était la source d'inspiration avouée de ces événements d'envergure – même lorsqu'ils intégraient la déconstruction avec des œuvres comme le *Musée de l'art de la vie active* (2010/2011) de Meschac Gaba. L'accrochage aussi sert parfois le concept de « paysage » (*scape*) décliné par Arjun Appadurai (1990 : 296) en ethno-, techno-, idéo-, finance- et media-« *scapes* », à la fois dans les sections qu'il inspire directement et en tant que second volet de la théorie de la globalisation sur les « zones de transit » (les plaques tournantes des migrations et des moyens de transport), des réseaux et des systèmes des villes globales. Cependant, c'est en rassemblant les œuvres à la manière d'un collage, en fonction de leurs thèmes, que l'exposition a mis en évidence les chocs, les paradoxes et les incongruités visuelles de ce début de XXI^e siècle. Les rapports sociaux de sexe, pour autant qu'ils y aient eu leur place, n'y étaient pas traités en référence aux discours féministes.

Je ne conteste pas qu'il y ait eu, à partir de 1989, une accélération des marchés mondiaux, une hausse du nombre des biennales dans les grandes villes du monde, un changement spectaculaire avec la montée en puissance de la figure de l'« artiste nomade » – dont le « travail précaire » est devenu le modèle dominant

1. Tous ces événements ont été organisés en 1989, respectivement, du premier au dernier, à Paris (Centre Pompidou et Grande Halle de la Villette), Londres (Hayward Gallery), La Havane et Beijing (*NdE*).

de l'art contemporain – ni que la Chine occupe désormais la troisième place sur le marché de l'art contemporain. Tout cela a des répercussions sur les conditions de vie et de travail des artistes, hommes et femmes. Aujourd'hui, cependant, à l'heure du post-Nouvel Internationalisme apparu au début des années 1990, l'attention doit se porter sur la complexité des ententes et sur les tensions qu'elles recèlent. Les signifiants bougent, ainsi que l'a audacieusement démontré Anne Ring Petersen (2012) en analysant l'amas graphique des concepts qui informent le discours du « contemporain global » : ils concernent la culture, l'ethnicité, la migration, la globalisation et le multiculturalisme.

Pour en revenir à la question posée au départ – qu'est-ce que cette date limite de 1989 dissimule aux regards ? –, il me semble qu'elle réduit les années 1980 à un débat sur le genre et les politiques de l'identité, débat que le présent aurait rendu caduc, ou mieux mené. C'est une situation que je ne reconnais pas avoir étudiée au début des années 1980. Quitte à pousser plus loin la polémique, j'ajoute que réinventer un présent queer ou postcolonial post-1989 ne déplace nullement le problème, dès lors qu'il s'agit de prendre en considération les politiques culturelles féministes. Non seulement cela coupe le féminisme de la dynamique typiquement post-1968 du mouvement de libération des femmes, mais de plus cela dissocie le « postcolonial » du « féminisme », alors que la recherche féministe, particulièrement dans le tiers-monde étasunien (*US Third World feminism*) a eu à cœur de les rapprocher l'un de l'autre au cours des années 1980-1990.

De nombreux événements politiques survenus en 1989 ont notablement contribué à changer le monde tel que nous le comprenons aujourd'hui : entre-temps, nous avons pu parler de post-socialisme, de la fin de l'Histoire, de la fin du « postmodernisme », du développement d'Internet, de la libéralisation économique de la Chine sans changement démocratique, de post-féminisme, de politiques queers post-sida, de la propagation internationale du fondamentalisme islamique et de la progression de la Charia, voire, en 2008, d'un adieu au post-colonialisme, etc., etc. Tous ces événements auguraient semble-t-il de ce

qui s'est produit en Afghanistan avec les Talibans, de la montée en puissance de Daesh et de l'extension mondiale du djihad, de la guerre des Balkans, des vingt-cinq années de dictature militaire au Myanmar, et maints autres exemples d'impérialisme américain dans le nouvel ordre mondial alors que la guerre froide était finie, disait-on... La certitude avec laquelle nous lisons le présent dans le passé doit toutefois être questionnée. Si les journalistes affirment volontiers : « Il ne faut plus en douter : 1989 est devenu le modèle par défaut de ce début de XXI^e siècle et une métaphore pour la révolution¹ », il s'agit là d'une lecture rétrospective d'une période de grande incertitude et de changements considérables. Pour le dire clairement, ces réalités politiques, telles qu'elles sont connues et fréquemment décrites, ne sont traitées que de manière indirecte, « poétique », dans les œuvres des artistes encensées par les théories du « contemporain global ». L'engagement avec des programmes politiques précis dont les médias se font l'écho est un sujet rarement abordé à propos de ces expositions, dans les débats sur la représentation et l'inclusion/exclusion, sur le traumatisme et le témoignage vus sous un angle essentiellement humanitaire, et sur la place occasionnellement accordée aux migrations ou aux réfugiés d'aujourd'hui.

1. Voir par exemple Ash (2011) : « En interprétant les manifestations de 2011 en Égypte et au Proche-Orient à la lumière de 1989, de nombreux commentateurs ont ainsi estimé que l'utilisation de Facebook et de Twitter pour organiser la révolution était similaire à l'accès des pays d'Europe de l'Est aux médias et stations de radios occidentales nouvellement mondialisées grâce aux retransmissions satellitaires (créant de ce fait une confusion de taille entre accès et création). Cette idée, cependant, s'est attiré le mépris d'historien·nes, qui rappellent que la ré-assimilation des États d'Europe de l'Est à des modèles occidentaux fut aussi un enjeu pour les blocs militaires de l'OTAN et du Pacte de Varsovie, et que les grands affrontements politiques de la guerre froide n'ont en rien servi de modèle aux luttes pro-démocratie du printemps arabe menées en Tunisie, en Libye, en Algérie ou en Égypte contre les régimes corrompus, les dictatures et les brutalités policières. »

Présenter en ces termes un argument féministe pour 1989 ne serait pas très difficile, même si cela n'a guère été fait. *Making their mark: Women artists move into the mainstream, 1970-1985*, de Randy Rosen et Catherine Brawer (1989), est à la fois une exposition et une publication de première importance, indissociables du débat féministe étasunien autour de l'impact du féminisme sur le marché de l'art. À l'instar de l'ouvrage de Norma Broude et Mary Garrard, *The power of feminist art* (1994), ce projet prenait acte de l'influence désormais reconnue aux États-Unis, après vingt ans d'efforts, des artistes féministes et du mouvement dont elles se réclament. Publié lui aussi en 1989, le livre de Nazli Madkour, *Women and art in Egypt*, fut le premier à signaler l'importance des artistes femmes dans le cadre national d'un pays nord-africain/moyen-oriental. La disparité de ces exemples souligne un des problèmes auquel se heurtent les écrits féministes sur l'art contemporain depuis maintenant deux décennies : l'hégémonie de la version réformiste étasunienne sur le « triomphe du féminisme américain », et la contre-histoire des artistes femmes vivant dans des États marginalisés et tenues de « rattraper leur retard » (parfois dans des cadres nationalistes, parfois par le biais de manifestations « locales/régionales » – en Scandinavie, en Asie, en Amérique latine, en Europe centrale ou de l'Est – qui se sont multipliées durant les années 1990-2000). Cette comparaison unidimensionnelle constante de chaque espace « régional/local » avec le modèle unique des États-Unis pèse toujours de façon très problématique sur les conceptions actuelles de l'art féministe, ou d'un art influencé par le féminisme.

La période 1985-1994 fut marquée par une intense prolifération des débats à propos de l'essentialisme/anti-essentialisme, par le risque accru d'une scission entre « féminisme universitaire » et « féminisme activiste », et par les critiques anti-essentialistes et cyberféministes que le féminisme postcolonial (ou féminisme du tiers-monde étasunien, selon l'expression alors usitée) adressait aux subjectivités construites et aux identités cyborgs/nomades. À en croire les récits post-1989, ces débats n'ont jamais agité le féminisme des années 1990. Moins on

en sait, mieux on se porte, c'est une logique pour réinventer la roue ! Si Audre Lorde, bell hooks, Alice Walker et les « womanistes » des années 1970-1980 sont souvent mentionnées aujourd'hui dans les discussions sur le sexe, la race, la classe et l'intersectionnalité, beaucoup plus rares sont les références au travail d'Angela Davis dans les années 1970, par exemple, ou à une culture féministe du « Tiers Monde » au sens large, telle qu'elle s'exprime depuis la fin des années 1970 surtout en littérature et au cinéma, ou aux comptes rendus des conférences mondiales sur les femmes organisées par l'ONU. Soutenir que les années 1980 sont la décennie de la politique de l'identité dans le féminisme, c'est les cantonner, au côté d'un « mouvement des arts noirs », à sa priorisation de la race sur le genre, laquelle prit une forme différente au début des années 1990 avec l'invention d'un « Nouvel Internationalisme ».

Pourtant la réception ou la réputation de *Magiciens de la terre* ou de *The other story* est loin d'être aussi stable ou aussi évidente que ces récits post-historiques tentent de le faire croire. Alors même qu'il définit le « contemporain global », ce moment de 1989 semble asseoir la continuité de Rasheed Araeen dans les deux projets, le succès de la revue *Third Text* devenant un point nodal de célébration en tant qu'archive personnelle d'un seul artiste¹. Cette commémoration d'un héritage mérite qu'on s'y arrête, car c'est précisément ce qu'ont fait les universitaires féministes avec les artistes femmes des années 1960 et 1970 : elles ont créé un discours féministe sur les arts visuels sans se rendre compte que ce faisant, avec leurs études de cas, elles créaient des symboles et des héroïnes esseulées.

L'organisation de *Magiciens de la terre* a valu bien des éloges à Jean-Hubert Martin pour sa sélection d'une centaine d'artistes de quarante-cinq pays, dont la moitié non-Occidentaux, mais elle est aussi vertement critiquée – au vu des fonds

1. L'hommage ainsi rendu à Rasheed Araeen intervient au moment précis où, en 2010, il perd le contrôle éditorial de la revue qu'il a créée au profit d'une multinationale de l'édition et de son comité scientifique.

alloués à cet événement associé à la célébration du bicentenaire de la Révolution française – pour avoir inscrit dans un nouvel ordre mondial une version parisienne eurocentrique de la devise « liberté, égalité, fraternité ». Une sélection éminemment formelle et l'accrochage, qui plaçait des œuvres issues de traditions tribales ou artisanales aux côtés de celles d'artistes occidentaux, devaient prétendument suffire à convoquer la notion d'« égalité ». 14 % des artistes étaient des femmes – un fait rarement souligné car ce pourcentage correspondait parfaitement aux normes alors observées par les commissaires d'exposition – et des Occidentales relativement connues (Barbara Kruger, Louise Bourgeois, Nancy Spero, Marina Abramović, Rebecca Horn) coudoyaient l'œuvre de l'Indienne Bowa Devi et la maison ndebele peinte par Esther Mahlangu. La double ambiguïté de *Magiciens de la terre*, due à ce qu'elle a produit et à ce qu'elle a manqué, fut clairement pointée par Okwui Enwezor et Catherine David, respectivement responsables de *Documenta11* (2002) et de *documenta X* (1997), dans une discussion publiée en 2003 dans *Artforum*.

Okwui Enwezor voit dans le commissariat de Jean-Hubert Martin un effort institutionnel pour recadrer un discours « nourri par l'opposition [au "primitif"] présente au sein des tendances historiques du modernisme en Europe », en raison de « sa tentative de construire à la marge du modernisme des systèmes esthétiques non-occidentaux, exotiques [...] » dans « [...] une opposition entre le centre occidental et la périphérie non-occidentale ». Beaucoup plus critique, Catherine David explique qu'en réalité l'exposition *Magiciens de la terre* « a renforcé d'énormes malentendus et des idées préconçues à propos de la modernité centrale et périphérique, ainsi que d'autres notions, au mieux romantiques (celle selon laquelle il y a une "extériorité" à la modernité, derrière l'exotique, l'archaïque, ou même l'antimoderne, etc.), au pire néocoloniales (il y aurait des rationalités prémodernes dans l'espace non-occidental) [...] ». Et elle ajoute qu'elle est « fatiguée de citer Walter Mignolo : "il n'existe personne dans le présent qui vive dans le passé" » (Griffin, 2003 : 154-155).

Cette dernière remarque pourrait aussi bien s'appliquer aux féministes des années 1960 qui continuent de produire de nouvelles œuvres et de les exposer dans le monde entier, comme Yoko Ono, Yayoi Kusama, Carolee Schneemann ou Joan Jonas. Il est également important de rappeler que la critique la plus violente adressée à l'exposition attaquait la réactivation du primitivisme : elle n'offrait au public occidental qu'un passé « archaïque » du continent africain, qui renforçait les préjugés du XIX^e siècle et soulignait le fossé entre pratiques traditionnelles et pratiques contemporaines (largement sous-représentées) des artistes africaines. Ce fut dénoncé par de nombreux critiques d'art africains, dont Okwui Enwezor et Yacouba Konaté, alors que sur la centaine d'artistes exposées seize seulement venaient d'Afrique – selon une proportion *grosso modo* équivalente à celle des femmes présentes dans l'exposition, ce qu'il faut d'autant plus souligner que personne n'en a parlé¹ ! Il s'agissait pour eux, au prix d'efforts non négligeables, d'amener le monde de l'art international à s'intéresser aux universitaires et aux artistes de métier travaillant, sur le continent africain, dans le champ de l'art contemporain. Ces débats ont par ailleurs conduit à encenser *Documenta11* pour son transnationalisme radical et la place qu'elle faisait aux participations extra-européennes, alors que *documenta X* de Catherine David, tout aussi imposante et attentive aux liens entre art et politique après 1945 et après 1968, est toujours marginalisée en raison de son engagement réel avec le politique.

Il est intéressant de noter que Gayatri Spivak fut la seule, semble-t-il, à se prononcer sur la question du genre dans l'allocution « *Looking at others* », délivrée à l'occasion du colloque d'ouverture de *Magiciens de la terre*. « Il n'existe pas de corps indéchiffrable » a-t-elle déclaré avant de poursuivre ainsi :

« Depuis plusieurs années maintenant, cette partie du mouvement des femmes qui ne s'est pas laissé berné par les déclarations simplistes sur la sororité mondiale

1. Voir par exemple STEED (dir.), 2013, et le résumé donné par PENZA, 2006.

se mobilise autour de l'éthique de la différence sexuelle. La problématique vient de ce qu'une position éthique implique une présupposition universelle qui doit simultanément tenir compte des cas empiriques. [...] une esthétique de la différence sexuelle s'offre dans une constellation d'objets, pas dans la recherche ethnographique. En l'état, la femme reste, comme d'habitude, dans les pores de l'exposition» (Steed [dir.], 2013: 266).

Certes, *Magiciens de la terre* présentait le photomontage de Barbara Kruger, *We don't need another hero* (1987), mais la citation de Spivak indique comment, dans ce débat, les corps des femmes ont été dissociés de toute éthique de la différence sexuelle (anti-essentialisme) ou, plus largement, de toute prise en considération des femmes en tant que productrices culturelles d'art et de savoir.

Pour *The other story: Afro-Asian artists in post-war Britain* (Hayward Gallery, 1990), Araeen a sélectionné vingt-quatre artistes. Beaucoup plus modeste, cette exposition entendait avant tout retracer, à partir de 1945, une histoire de la contribution artistique (et en particulier moderniste) de plusieurs générations d'artistes d'ascendance asiatique, caribéenne et africaine présentées de façon chronologique. Seules quatre de ces artistes étaient des femmes : Sonia Boyce, Mona Hatoum, Lubaina Himid et Kumiko Shimizu. Cette faible représentation a suscité de très vives critiques au Royaume-Uni, étant donné l'activisme des artistes noires et leur indéniable visibilité gagnée quelques années auparavant avec des expositions comme *Five black women* (Africa Centre, 1983); *Black women time now* (Battersea Arts Centre, 1983-1984) et *The thin black line* (Institute for Contemporary Arts, 1985), pour ne citer que ces initiatives. En rétorquant catégoriquement qu'il n'avait pas trouvé suffisamment d'artistes femmes, Araeen a délibérément trompé son monde, puisque dans la décennie précédente il y avait déjà pléthore de candidates et d'œuvres accessibles. Son exposition a été considérée comme une démonstration de la thèse que Paul Gilroy allait bientôt développer avec *L'Atlantique noir* (1993, et 2003 pour la traduction en français), mais cet argument n'y figurait

pas – le terme « noir » y avait une connotation politique, pas raciale, des artistes d'origine asiatique en faisaient partie et le propos portait sur l'héritage d'artistes originaires des colonies britanniques venues vivre en Grande-Bretagne après la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi que le suggère Jean Fisher :

« *The other story* n'aurait peut-être jamais eu lieu sans la pression exercée au cours des années 1980 sur les gardiens de l'*habitus* artistique par la génération d'artistes désormais connue sous l'appellation British Black Arts Movement, un courant radicalisé politiquement par la *critique féministe* et les discours antiracistes au Royaume-Uni, aux États-Unis et en Afrique du Sud » (2009, n.p. ; je souligne).

Elle ajoute toutefois :

« *The other story* était moins une demande d'inclusion en tant que telle qu'une révélation du manque inhérent à une structure institutionnelle qui doit sa cohérence à des pratiques d'exclusion¹ » (*ibid.*)

Ce passage est révélateur en ce qu'il présente, une nouvelle fois, le féminisme comme un « héritage ». Reste que la multiplicité des identités qui fleurissent à l'époque – féministes, post-coloniales et/ou lesbiennes – est également « rejetée » par cette nouvelle configuration d'intérêts qui pose *The other story* en exemple d'un nouveau contemporain global, alors même que de toute évidence ces tendances apparues antérieurement avaient déjà transformé les politiques de la représentation au Royaume-Uni.

Fisher observe très justement que « la tache aveugle de l'exposition vient de ce que la critique en place a contextualisé l'œuvre des artistes en fonction de

1. Voir aussi les archives en ligne de l'exposition de Rasheed Araeen sur le site d'Asia Art Archive : <<https://tinyurl.com/qo7oltj>> (consulté le 14 mai 2020).

l'ethnicité et non du critère primordial – quoique eurocentrique – du modernisme» (*ibid.*). Nous avons les mêmes problèmes aujourd'hui. L'identité physique homme ou femme, l'orientation sexuelle, le pays d'origine – et non pas l'identité sociale ou politique de l'artiste, ou le cadre de travail qui est le sien – servent toujours de points de référence pour construire une lecture des œuvres à partir d'éléments biographiques. Ce faisant, la critique d'art réitère et valide les pires stéréotypes et les mesures purement symboliques. Le genre est trop fréquemment vu aujourd'hui comme un « plus » insignifiant, quand il n'est pas traduit seulement en « préférence sexuelle » ou nécessité absolue d'affirmer une position LGBTQI+ (même si cela n'a aucun rapport avec les œuvres abordées et relève uniquement de la sexualité de l'artiste). Tandis que les arguments féministes sont marginalisés, l'art produit après 1989 est toujours au centre d'un conflit sur la représentation et la légitimité de toute une palette de « sujets », eu égard à l'inclusion/exclusion de certains types de personnes et de subjectivités. L'inversion de la hiérarchie et la diversité, c'est « bien » ; le manque de diversité ou une diversité limitée à une catégorie particulière (« les femmes », notamment) c'est « mal ».

Comme le souligne Alana Jelinek dans *This is not art* (2013), l'amalgame ou le raccourci qui réduit les années 1980 à une bataille autour des politiques de l'identité masque en outre les différences entre pratiques ouvertement politiques et pratiques ouvertement commerciales. Dans le marché de l'art, on pourrait citer quantité d'exemples de pratiques à visée commerciale dont la charge féministe est proche de zéro, mais qui sont associées à des « artistes puissantes », tenues pour « féministes » au vu de leur réussite financière.

De façon assez ironique, cette idée est aussi avancée par Kobena Mercer dans sa contribution à *Third Text Reader*, un ouvrage d'où sont soigneusement écartés les essais sur les artistes féministes précédemment publiés dans la revue *Third Text* d'Araeen. Soutenir que la génération YBA (Young British Artists) est née lors de l'exposition *Freeze* (présentée en 1988 dans un entrepôt désaffecté de la London Port Authority, dans le quartier des Docks) avant de passer obligatoirement par

Sensation (organisée en 1997 par Saatchi à la Royal Academy de Londres), c'est, nous dit Mercer (2002 : 116), participer à la perpétuation de ce mythe. Pourtant la subsomption d'artistes de la YBA qui, à l'instar de Tracey Emin ou de Sarah Lucas, questionnent le « genre » et sa représentation, en vient souvent à être confondue avec le féminisme des années 1990 en Grande-Bretagne, leur galerie, le White Cube, devenant la référence suprême de la production artistique du pays après 1989. Cette mythologisation rejette dans l'ombre quantité d'artistes féministes actives en Grande-Bretagne dans les années 1990, dont, pour en citer quelques-unes : Rose Finn-Kelcey, Karen Knorr, Chila Kumari Burman, Rose Garrard, Roshini Kempadoo, Susan Hiller ou Mary Evans. Leurs œuvres pourraient réfuter le mythe si la critique s'y intéressait davantage.

Dans le débat publié dans *Artforum* en 2003 et déjà cité plus haut, Martha Rosler soutient qu'en réalité, la célébration de ces expositions d'envergure offre « à l'élite modernisante une boussole pour comprendre des "faits" culturels et sociaux qui ébranlent ses certitudes. Les expositions internationales servent à collectionner et traduire à grande échelle les subjectivités de la phase la plus récente de la mondialisation » (Griffin, 2003 : 161). La politique en tant que telle et les œuvres d'art à message politique sont délibérément écartées du tableau – et les féministes devraient se garder de renforcer cette tendance en reprenant ces modèles pour préciser leurs intentions. Si de l'avis général l'admission de quelques artistes travaillant hors du circuit euro-américain dominant est le principal effet du « contemporain global » (dans le même rapport que les *Magiciens de la terre*, avec 50 % d'artistes non-occidentaux), Rosler souligne que même une fois assouplis les « critères d'inclusion fondés sur l'identité et la géopolitique [...], le monde de l'art reste massivement tributaire du marché, et les artistes qui n'ont pas de clientèle (et donc pas de notoriété) dans le "centre" géopolitique – ou pas de réseau de soutien curatorial dans les pays de la "périphérie" – ne seront pas inclus-es » (*ibid.*). L'absence de réseau de soutien est éminemment problématique pour de nombreuses plasticiennes.

L'histoire de l'art – et l'histoire de l'art féministe lorsqu'elle se centre sur telle ou telle artiste – vient souvent conforter cette notion de subjectivités « privilégiées » parce qu'elle méconnaît ce que Lotte Philipsen appelle la dimension interdiscursive du marché de l'art, qui produit des artistes transformé·es en « sujets d'intérêt » sur la scène internationale et se focalise sur les lectures intradiscursives des signes/motifs présents dans l'œuvre (Baggesgaard & Philipsen, 2013). Ces lectures renvoient ensuite plus largement aux discours politiques/esthétiques tenus en dehors du monde de l'art et qui troublent aujourd'hui « notre conscience ».

Inaugurée en 2012, avant la crise ukrainienne, *L'Arsenale*¹ de Kiev peut rétrospectivement faire figure de modèle hautement progressiste en termes de diversité, puisque le choix d'artistes opéré par David Elliott rassemblait vingt-neuf femmes et trente-six hommes de différentes nationalités. Cette sélection de près de 45 % de femmes renforce l'idée selon laquelle les grands événements internationaux d'art contemporain organisés sous « conditions réformistes » peuvent aujourd'hui apparaître comme une « nouvelle normalité » (mais uniquement sur un axe orienté d'ouest en est, sans aucune artiste du Sud global ou d'Afrique). Cette contribution inhabituellement importante de tant d'artistes femmes est pourtant passée « inaperçue », car cela n'intéresse pas la critique². Leur présence en nombre n'a jamais été rattachée, par le biais d'aucune œuvre, à une prise de position ou une thématique féministe.

1. Nom de la biennale d'art contemporain de Kiev, qui ne connut qu'une seule édition, en 2012, et fut par la suite annulée en raison de la guerre dite du Donbass et de la grave crise économique et politique qui frappe l'Ukraine (*NdE*).

2. Voir HARRIS, 2012 : « La première biennale internationale de Kiev se distingue par deux choses : la qualité des vidéos présentées et une série d'œuvres intelligentes et originales réalisées par une sélection d'artistes ukrainiens (vingt-deux au total). » Parmi les neuf artistes cités dans l'article, aucune femme ne figure à titre individuel. La seule nommée mentionnée l'est au sein d'un couple : Ilya et Amelia Kabakov.

Comme le dit Jelinek :

«les artistes à qui on prête un bagage politique parce qu'ils ou elles viennent d'Amérique latine, de Chine ou de Russie servent fréquemment à "satisfaire les stéréotypes occidentaux" d'Altérité/Exotisme, alors même que le politique n'est pas d'abord ce qui caractérise leur travail, parfois très cynique, en réalité, ou opportuniste» (2013: 57).

Nous devons réfléchir avec un esprit plus critique à nos procédures de légitimation, à la manière dont nous défendons les artistes et les œuvres qui selon nous méritent d'être étudiées, et à ce que nous faisons lorsque nous en excluons d'autres qui nous paraissent moins intéressantes. Et par « nous », j'entends toutes celles et ceux pour qui écrire et lire l'histoire de l'art et la critique est un choix moral, éthique et politique. Malgré deux décennies de post-socialisme et d'élargissement des horizons, nous en sommes toujours au modèle « Occident » d'un côté et le « reste » de l'autre.

Il est désormais possible, et c'est d'ailleurs assez facile, de construire un modèle post-années 1990 des pratiques artistiques féministes des BRIC (Brésil, Russie, Inde, Chine), ou même des MINT (Mexique, Indonésie, Nigéria, Turquie). Si Internet a simplifié les échanges, ils n'en sont pas forcément devenus plus subtils. C'est pourquoi je m'efforce depuis maintenant dix-huit ans, en publiant et en reconsidérant les échanges entre artistes femmes, autrices, et idées formulées dans différentes régions du globe, de favoriser et d'encourager les débats sur le féminisme en dehors du seul cadre national (ou d'une dynamique exclusivement anglo-américaine). Il y a beaucoup d'informations sur les artistes femmes apparues dans différentes contrées du monde ; il « nous » revient de les examiner, étudier, critiquer, et *n.paradoxa* y a très largement contribué.

L'argument qui présente le féminisme comme un basculement d'une génération ou d'une vague à une autre est un autre aspect du problème, d'autant que

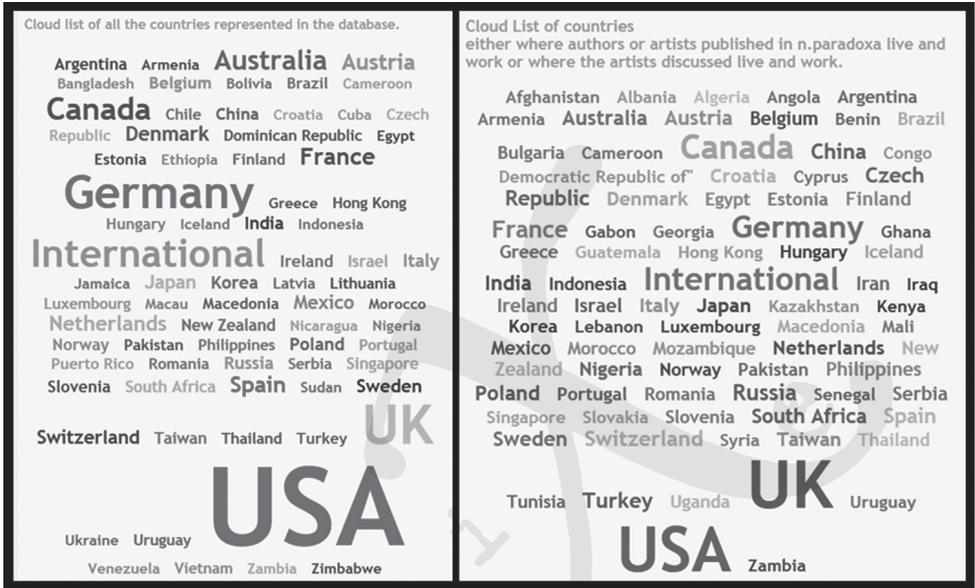


Fig. 2. Capture d'écran de la page du site de *ktpress*, montrant sous la forme de constellations graphiques les pays d'où proviennent les livres et les références présentes dans la base de données et dans les articles de *n.paradoxa* [<http://www.ktpress.co.uk>].

les années 1990 reproduisent une coupure générationnelle entre les artistes de la deuxième et de la troisième vague. La périodisation du féminisme, par lui proclamée, en première, deuxième et troisième vagues, nourrit l'illusion que 1989 a signé sa fin : 1) le féminisme contre le modernisme, 2) un féminisme au sein du post-modernisme, et 3) l'époque contemporaine sans féminisme ni post-féminisme. Tout ensemble corrélant des généalogies et des stratégies concurrentes pour le féminisme et l'art produits à différentes périodes ou moments est discrédité. Il faut par conséquent annuler la fermeture réductrice sur les années 1980 et rouvrir la question des deux faces du postmodernisme entre 1979 et 1994 – sans la limiter à un « retour à la peinture et à la sculpture » et à une alternative

« anti-esthétique » – tout en revoyant complètement, pour les examiner autrement, les combinaisons race, sexe, classe dans l'art. Le contemporain se définit contre le moderne, et le fait qu'il se soit clos sur le postmodernisme pose la question de savoir si une reconceptualisation post-1989 ne valorisera pas uniquement l'art contemporain en lien avec la modernité. Cette vision étroite est curieusement accentuée par deux modèles utilisés pour écrire l'histoire de l'art féministe.

Dans le premier, l'art féministe, perçu comme une catégorie, un genre ou une manière de faire de l'art, a pour corollaire un mouvement artistique (avec des dates et une chronologie) constitué d'expositions, d'artistes, de publications, d'œuvres; ce mouvement le relie au modernisme et le place résolument à l'avant-garde. Dans le second, une lecture de l'art contemporain « inspirée par le féminisme » le pense : a) en tant que mouvement politique, b) en lien avec la théorie féministe, c) comme une politique de représentation. Ce modèle-ci vient à l'appui de la vision de Terry Smith, pour qui l'art contemporain est exploration de la « contemporanéité ». Les deux tendances ici à l'œuvre sont bien distinctes : la première prend des modèles politiques féministes réformistes (ajoutez des femmes et mélangez!), mais elle ne déstabilise pas les classifications dominantes de l'histoire de l'art, tandis que la seconde, qui intègre des courants socialistes, culturalistes, féministes radicaux et anarchistes, s'attache à réécrire les histoires de l'art (et à remettre notamment en cause leur amnésie et leur apathie politique en rouvrant des questions polémiques « closes »).

Dans deux expositions de 2007, *WACK!* (MOCA, Los Angeles) et *Global feminisms* (Brooklyn Museum, New York), la périodisation qui couvrait la période des années 1960 à nos jours éclipsait la génération 2.5 des années 1980, souligne Mira Schor (2009 : 47). L'exposition *Global feminisms* faisait l'apologie d'un féminisme mondial post-féministe, mais compte tenu de la place accordée aux œuvres créées au cours des vingt dernières années et de l'exclusion des artistes nées avant 1960 elle s'inscrit parfaitement dans le modèle post-1989. L'équipe en charge du catalogue a cru bon d'ajouter une grille d'analyse élargie aux cinq

continents afin de classer les artistes dans des textes qui dissocient les relations, influences ou comparaisons apparentes dans l'espace de l'exposition, mais invisibles dans le catalogue. Par ailleurs, bien que *WACK!* ait été saluée et même célébrée aux États-Unis pour avoir offert à une certaine histoire de l'art féministe l'opportunité d'entrer dans les sacro-saints musées d'art moderne et contemporain, elle s'est attirée des critiques internationales à cause de l'importance accordée aux États-Unis au détriment de féminismes contemporains d'autres parties du monde, et parce qu'elle banalisait une narration nationaliste avec ses 50 % d'« autres » non-étasuniennes. Elle a ainsi entretenu l'illusion que la première vague d'art féministe aux États-Unis, surgie entre 1968 et 1982, est la seule qui compte. Tout le reste en est forcément une version de seconde main – même si, à en croire l'histoire des trajectoires des femmes, l'après 1968 était déjà une deuxième vague (post-suffrage).

Au début des années 1990, le contraste entre la décennie qui s'ouvrait et les années 1970 fut fréquemment pensé en termes de modèle générationnel ou international, mais il n'est pas inutile de rappeler que dès la fin des années 1980 de nombreuses artistes femmes associées à la montée en puissance du mouvement artistique féministe des années 1970 ont pour la première fois réalisé des projets d'envergure – dont le *Crystal quilt* (1985-1987) de Suzanne Lacy, *Fresh kills Staten Island project* (débuté en 1989) de Mierle Laderman Ukeles ou les projections lumineuses de Jenny Holzer dans les années 1990. Très peu d'entre elles, à l'époque, retenaient l'attention des milieux autorisés.

Quasi en réaction à cet état de fait, de très jeunes artistes contemporaines ont élaboré une contre-offensive post-féministe féroce dans des œuvres qui parodient le féminisme ; voire se réclament d'un « para-féminisme¹ » et d'une pornographie de

1. Forgé par Amelia Jones, le terme para-féminisme a été réinterprété par Laura CASTAGNINI (2015) dans son article « Performing feminism “badly”: Hotham Street Ladies and Brown Council ».

Liberal feminism	Material feminism	Feminist cosmopolitan multi-culturalism	Queer post-colonial feminism
Any woman artist as persistently "recovered" "marginalised" figure. Focus on non-Western artists – no comparison made in market or context	Woman artist as nomadic/migrant subject/worker with focus on sex/race/class in women's work – and/or precarious labour	Attention to individual as woman artist marked by complexity/hybridity/personal histories in decolonisation/recolonisation	Often transnational/transgenerational comparison prioritised between women artists
Fetishisation of "Otherness" in terms of different ethnicity, sexuality, race of artist and subjects compared to that of writer	Focus on subjects of work: sex-trafficking and violence against women particularly in war and position of women's migrant labour in global markets	Prioritising non-conventional non-representational modes of art practices – often ephemeral and site-specific works	Focus on "marginal" public works and performances by artists confronting sexist, racist, exilic and diasporic experiences and politics in/outside Europe
Search for "difference" in presentation of model of "resistance" to traditional femininities	Focus on transnational dimension to exploitation in globalisation in local/global dynamic	Cognisant/critical of new internationalism/global contemporary formations but adding gendered dimension to debate	Explores tensions in post-colonial diaspora mainly within Europe for absence about women artists
Avoidance/neutralisation of global politics and cultural politics	Left critique of capitalist Economy – after Negri and Hardt's <i>Empire</i>	Identity politics translated to new readings of subjectivity/sensibility of the art works produced	Raises questions around Lesbian/Queer subjectivities
Engagement with historical and political debates – background for reading artist's subjectivity not the artist's politics or politics of reception	Polyglot – differential reception in different sites Problem of translation considered	Politics of recognition/misrecognitions explored in cultural readings	Art market economy critiqued as a system but typically left outside readings offered – only potential in works explored

Fig. 3. Schéma récapitulatif de quatre angles d'approche différents adoptés dans les textes portant sur le féminisme et l'art contemporain (dans les années 2010).

la libération sexuelle pour dénoncer l'exploitation du corps féminin hyper-sexualisé; ou qui multiplie les messages queers/homosexuels/lesbiens à l'encontre de cette « normalité », comme s'ils pouvaient servir d'antidote. À l'inverse, l'échec est total quand il s'agit de saisir la profondeur des questionnements autour d'une « altérité » tout à la fois postcoloniale, politique ET féministe, telle qu'elle apparaît à l'évidence chez des artistes aussi différentes que Lida Abdul ou Sanja Iveković dans leur approche de la violence et de la guerre.

En revenant à l'ensemble captivant des concepts retenus par Anne Ring Petersen, je voudrais dire que l'état de fait dont il a été question plus haut a introduit dans la production des textes féministes quatre déclinaisons possibles : « réformiste », « matérialiste », « cosmopolite » et « queer ». Le schéma (fig. 3) qui représente chacune de ces approches en caractérisant leur objectif est une tentative pour exposer les arguments qui les différencient. Chaque catégorie a été constituée à partir d'auteurs et d'autrices bien réelles, et ces tendances se retrouvent dans un certain nombre des quelque cinq cents articles et plus que j'ai publiés dans *n.paradoxa* depuis 2000. Le schéma ne restitue pas dans sa totalité le champ couvert par la théorie féministe, ni même la complexité des enjeux du dernier quart de siècle. Malgré tout, je suis convaincue que l'idée provocante du « féminisme sans frontières » de Chandra Talpade Mohanty (2003) devrait susciter un engagement mutuel des féminismes et guider ce que nous pouvons écrire, à propos d'un « contemporain féministe mondial » qu'il faut encore faire exister en histoire de l'art, ainsi que dans la théorie ou la critique d'art.

Du féminisme aux pensées du décentrage dans le milieu architectural américain : la Génération 1988

Stéphanie DADOUR

Aux États-Unis, à la fin des années 1980, de jeunes architectes¹ introduisent dans le domaine de l'architecture de nouvelles notions définissant les minorités et empruntées aux *identity politics*² : le genre, la sexualité et la race. Leur production est principalement composée de projets non construits : des recueils d'articles, des revues, des expositions et des plateformes de discussion et de débat. Ce qui rassemble ces auteurs et autrices et leurs écrits, c'est à la fois un besoin

1. Beatriz Colomina, Mark Wigley, Joel Sanders, Mark Robbins, Patricia Morton, Jennifer Bloomer pour n'en citer que quelques-un·es.

2. La question de l'identité telle que développée en Amérique du Nord convoque une approche *théorique* et non pas sociologique comme dans le contexte français. Il s'agit principalement d'un écart idéologique, revers d'une même médaille, qui en France renvoie à une société nationale, républicaine, aux valeurs considérées comme universelles, alors que dans le cas nord-américain il s'agit d'une société dite multiculturelle, nourrie de *pluralisme culturel*, au sens donné par Horace Kallen (1995), et qui se matérialise dès la fin des années 1960 dans la mouvance de la National Conference for New Politics qui s'est tenue à Chicago en 1967. Les États-Unis et le Canada sont dès lors marqués par un tournant idéologique appelé les *identity politics*, les politiques identitaires. Ce tournant renvoie à des arguments politiques qui mettent l'accent sur l'appartenance et l'identification des individus à des groupes d'intérêts sociaux définis selon des aspects de l'identité comme la race, la classe sociale, la religion, le sexe, l'orientation sexuelle ou la culture. Cf. KALLEN, 1995.

de reconnaissance et la volonté de prendre en compte et d'écouter les éléments considérés comme « minoritaires » par la culture américaine.

Par la critique de la normalisation et de l'hégémonie de « l'homme-blanc-hétérosexuel-de-la-classe-moyenne », ces architectes cherchent à bouleverser et à décentrer¹ les perspectives, à remettre en question leurs propres références qui apparaissent *a priori* universelles et canoniques. La « question de l'hégémonie » et la « construction du sujet », pour reprendre les mots de Beatriz Colomina (2000 : 19), sont au cœur de ce qui les intéresse. Ce texte revient sur les facteurs qu'elles et ils ont privilégiés pour renouveler le champ architectural, en présentant leurs apports mais aussi les limites et les apories de leurs productions. Dans la filiation des lectures féministes de l'architecture², il s'agit d'interroger la contribution de ces pensées du décentrage dans le champ architectural des années 1980-1990.

Une question générationnelle : les théoricien·nes de l'architecture

La fin des années 1980 fut un moment opportun pour adopter une position critique vis-à-vis de l'architecture ou, pour reprendre les mots de Mark Wigley,

1. Le professeur de littérature générale et comparée Alexis Nouss (2001 : 494) différencie la notion de décentrement, pratique moderne définie comme « éloignement du centre, non aboli, pour enrichir, augmenter, corriger, authentifier un point de vue, c'est-à-dire une vision à partir d'un point central », et la notion de décentrage, méthode postmoderne consistant en « une perpétuelle motion, un nomadisme spéculatif, interprétatif ou créatif, le parcours infini le long des lignes de fuite ou des rhizomes chers à Deleuze », ce en quoi « le postmodernisme est proprement une méthode, une voie ».

2. Autour de figures comme Doris Cole ou Susanna Torre. Rappelons que l'exposition *Women in American architecture* que cette dernière présente en 1977 au Brooklyn Museum (après quoi elle fera le tour des États-Unis) introduit auprès du grand public américain les recherches liant la question du genre à l'architecture.

pour engager «une autocritique de l'architecture, une sorte de psychanalyse de la discipline et des répressions qu'elle a provoquées¹». C'est un contexte où foisonnent les théories (*French Theory, Critical Theory*, etc.), car la constitution des universités étasuniennes encourage la transdisciplinarité *via* leurs départements de *Studies*. La posture intellectuelle de ces architectes les pousse à s'approprier des théories provenant de disciplines diverses afin de redéfinir l'architecture, plutôt qu'à s'intéresser aux objets légitimés de l'architecture comme la conception, le programme, les modes de construction, les usages. Dans la mouvance inter et transdisciplinaire de cette période, ces jeunes architectes qui se disent dès lors *théoricien·nes* revendiquent une pratique culturaliste et critique de l'architecture. À la différence des théoricien·nes de l'architecture qui élaborent et formulent des savoirs à partir desquels le projet architectural est pensé et conçu, elles et ils s'intéressent moins à la conception du projet qu'à ses représentations, l'objectif étant de déconstruire les fondements de leur discipline. Comme l'explique Irit Rogoff (2003, n.p.), il s'agit de remettre en question ce qui est pris pour acquis et légitimé : «Un théoricien est celui qui a été déconstruit par la théorie. [...] Afin d'introduire des questions et des incertitudes là où autrefois il y avait un certain consensus apparent sur ce que l'on en fait et sur la manière dont on l'approche².»

En effet, en choisissant de travailler sur les représentations, elles et ils ont alors pour ambition de donner de la profession une définition plus ouverte, moins ancrée dans le bâti, élargie à différentes ramifications possibles (pédagogie, édition, commissariat d'exposition, etc.). Ce faisant, elles et ils s'intéressent à une pluralité de narrations et d'écritures historiques, pour finalement les déconstruire et exposer les rapports de pouvoir intrinsèques à la discipline.

Leur collectif se forme à une époque qui voit aussi l'essor des mouvements anti-Reagan, le développement des politiques, des arts et des théories pour la

1. Entretien avec Mark Wigley, 14 avril 2011.

2. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'autrice.

reconnaissance des identités sexuelles et des droits civiques (qui puisent leurs ressources dans les années 1960), la réécriture de l'histoire en regard du post-colonialisme et de la mondialisation. En architecture, Denise Scott Brown et Diana Agrest publient à la fin des années 1980 des articles féministes rédigés dans les années 1970¹ : le contexte est plus favorable, alors qu'une décennie plus tôt les réactions hostiles qui auraient pu entraver leur carrière et les activités de leur agence d'architecture les avaient freinées. Par ailleurs, nombre des architectes théoricien·nes sont engagées dans un activisme sociopolitique proche de ces revendications, tel Joel Sanders, qui milite au sein d'Act Up New York.

Dans cette conjoncture, trois événements survenus dans le milieu architectural marquent les débuts de cette entreprise de décentrage et, ainsi, l'apparition et la mise en place d'un réseau propice à la constitution d'une génération. D'une part, deux publications du groupe *Re Visions*² issu de l'Institute for Architecture & Urban Studies (IAUS)³ sont éditées par des membres du groupe qui cherchent justement

1. «Room at the top? Sexism and the star system in architecture», rédigé par Denise SCOTT BROWN en 1975 n'est publié qu'en 1989. «Architecture from without: Body, logic and sex» rédigé par Diana AGREST en 1971 sera publié près de quinze ans plus tard.

2. De 1981 à 1982, les architectes Deborah Berke, Walter Chatham, Alan Colquhoun, Peëra Goldman, Denis Hector, Christian Hubert, Michel Kagan, Beyhan Karahan, Mary McLeod, Joan Ockman, Alan Plattus, Michael Schwarting, Bernard Tschumi et Lauretta Vincirarelli se rencontrent à l'IAUS autour de discussions liées à l'architecture et à la politique, dans le but d'organiser une série de débats publics, intitulés *Re Visions*, sur le postmodernisme, les philosophies de la pédagogie architecturale et la mise en place d'un concours à Manhattan. De ces rencontres émerge le constat (voire la confirmation) de la dépolitisation du milieu architectural nord-américain, d'où l'intérêt porté aux écrits publiés en Europe, particulièrement en Italie, par de *jeunes post-marxistes* comme Manfredo Tafuri. Au même moment, un groupe de jeunes universitaires fondent et participent de près à la revue *Assemblage*, créée en 1986 dans le sillage du groupe *Re Visions* et de la fin de la revue *Oppositions*.

3. L'IAUS est un *think tank* (non académique) fondé en 1967 à New York, à la tête duquel règne Peter Eisenman et auquel participe une *néo-avant-garde* new-yorkaise.

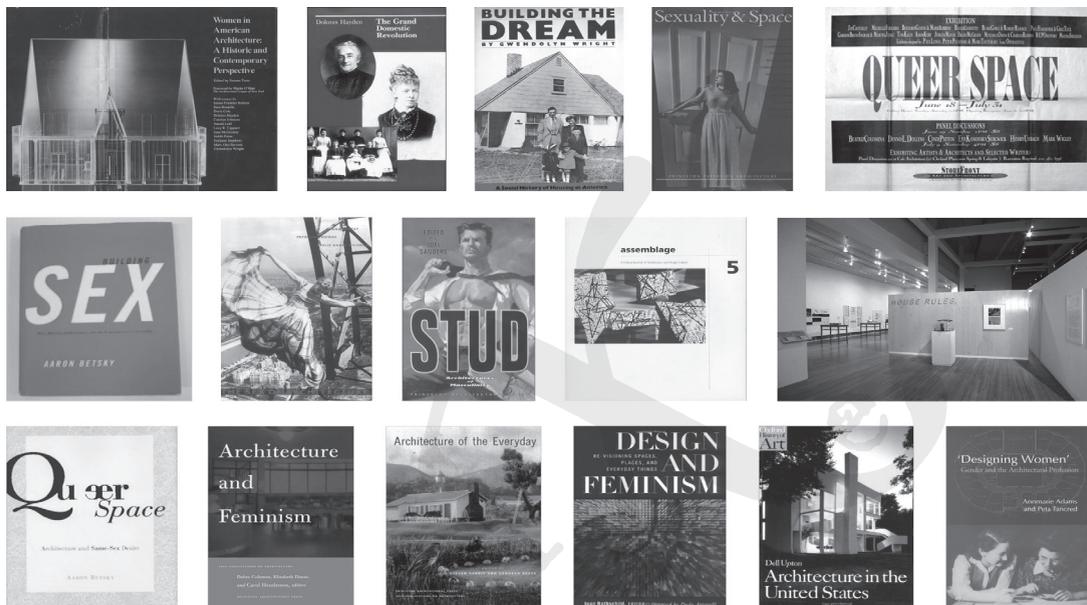


Fig. 1. Dans la lignée des actions féministes des années 1970 et des livres à valeur plutôt socio-historique de Dolores Hayden et Gwendolyn Wright, nombre de recueils d'articles issus de rencontres, colloques, conférences académiques ou expositions publiés dans les années 1980-1990¹ traitent du genre, de la sexualité et de la race.

à se démarquer de ce milieu, jugé élitiste et patriarcal et qui domine la scène architecturale depuis la fin des années 1960. De l'autre, deux symposiums rassemblent de jeunes architectes dont l'ambition est de se distinguer des générations précédentes. Le premier a lieu en 1988 à Chicago. Organisé par John Whiteman

1. Parmi les plus importants: BURDETT, KIPNIS & WHITEMAN (dir.), 1992; AGREST, 1996; HUGHES, 1996 (colloque en 1995); SANDERS, 1996 (à partir de rencontres tenues dès 1994 à Princeton); COLEMAN, DANZE & HENDERSON, 1997 (à partir du *Yale Journal of Architecture and Feminism*); HARRIS & BERKE, 1997.

et Jeffrey Kipnis¹, il est important en raison de la participation d'intervenant·es d'autres disciplines – dont Ann Bergren, formée en littérature classique, et Catherine Ingraham, spécialiste de littérature comparée, qui seront par la suite très impliquées dans l'introduction et le développement des pensées du décentrage en architecture. Il se démarque aussi par sa ligne éditoriale qui cherche à différencier les problématiques proprement architecturales d'autres questions plus culturelles, extrinsèques à la discipline et donc en quelque sorte « hors sujet », notamment celles liées au genre. L'autre symposium, intitulé *Sexuality and space*, se déroule en 1990 à l'École d'architecture de l'université de Princeton sous la direction de Beatriz Colomina. Pour cette dernière, il ne s'agit pas de rejeter la culture de la discipline et de la contrer, mais de remettre en question son caractère dominateur, en puisant à l'intérieur même de ses normes des potentialités de renouvellement et de multiplication du discours. Ces architectes, qui font un pas de côté en se revendiquant théoricien·es, placent les discours et les représentations au centre de la réflexion.

Prenant son essor avec l'exposition *Deconstructivist architecture* (MoMA, 1988), leur production théorique rompt avec celle de la génération précédente (dominante), sans pour autant faire sécession : elle ne s'intéresse pas à la déconstruction formelle mais à la déconstruction identitaire².

Pour les protagonistes de cette nouvelle génération, que je propose de nommer Génération 1988, il s'agit avant tout de prendre position à partir d'institutions reconnues et légitimées (universités, maisons d'édition, etc.). En plus du groupe constitué autour de la revue *Assemblage* (avec Deborah Berke, Aaron Betsky, Jennifer Bloomer, Beatriz Colomina, Rosalyn Deutsche, Diller & Scofidio,

1. Les actes de la conférence sont publiés dans un ouvrage intitulé *Strategies in architectural thinking*. Voir BURDETT, KIPNIS & WHITEMAN (dir.), 1992.

2. Ici, le mot déconstruction est à saisir à mi-chemin entre sa signification en philosophie (les écrits poststructuralistes de la *French Theory*) et l'appropriation effectuée en architecture, qui renvoie à une position critique.

Deborah Fausch, Steven Harris, K. Michael Hays, Catherine Ingraham, Mary McLeod, Joan Ockman, Mark Robbins, Joel Sanders, Henry Urbach et Mark Wigley), la Génération 1988 inclut aussi des universitaires dont les compétences vont de histoire de l'architecture aux sciences humaines et sociales en passant par les études culturelles : ainsi de Sherry Ahrentzen, Patricia Morton, Alice Friedman, Adèle Santos, Elizabeth Cromley, Annmarie Adams. D'autres, qui comme Mabel O. Wilson s'inscrivent dans la même lignée, actualisent aujourd'hui ces pratiques culturelles de l'architecture en (re)politisant l'écriture de l'histoire avec l'apport des théories postcoloniales. Dédaigneuse du pouvoir détenu et recyclé par la génération précédente, la Génération 1988 impose paradoxalement sa production culturelle et symbolique, à la fois dans la filiation et contre la domination de ses aînées de la Génération 68, en particulier certains membres de l'IAUS.

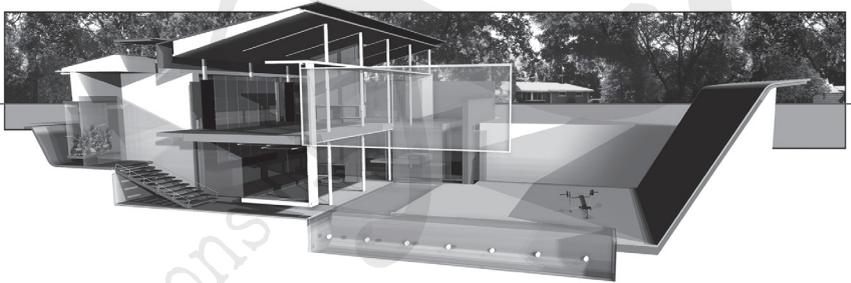
La construction de représentations identitaires en architecture

Les écrits, les projets et les expositions produites qui voient le jour entre 1988 et 1998 permettent d'identifier quatre niveaux de lecture, analysés, débattus, et remis en question, qui tous considèrent l'architecture comme un espace normé dont les discours et les réalisations impactent la vie sociale, notamment ses représentations. Les interventions des architectes théoricien·nes mobilisent les représentations identitaires pour déconstruire et reconstruire les schèmes à l'œuvre dans le champ de leur discipline. Les quatre niveaux en question se recoupent et sont complémentaires, mais ils peuvent être définis séparément ainsi :

1. *Les représentations identitaires des usagers* correspondent à une catégorie issue de réalités sociales qui ont progressivement remis en cause la famille nucléaire, hétérosexuelle, de la classe moyenne, prise comme catégorie universelle à une période historique où la structure des ménages devenait de plus en plus instable et

diversifiée. Les approches binaires femme/homme et féminin/masculin se diversifient et croisent de nombreux autres critères, notamment la sexualité et la race.

2. *Les représentations identitaires de l'architecte*, une fois identifiées, permettent de débattre des inégalités reconduites par la littérature, la pratique, et la pédagogie de la discipline architecturale. L'histoire de l'architecture telle qu'elle s'est jusqu'alors transmise est ainsi déconstruite au profit d'histoires plurielles. Ces critiques formulées à partir des concepts de patriarcat, de capitalisme, d'hétérosexisme et de racisme mettent en lumière les conventions et les rapports de pouvoir légitimés par l'histoire. Il s'agit surtout de repenser les limites des



*Fig. 2. Avec la Bachelor House, Joel Sanders présente une maison édifée sur les fondations d'un rambler¹ de 1950 dans la banlieue de Minneapolis. Sanders s'intéresse aux modes de vie des habitants, rarement représentés dans le contexte suburbain. Rejetant les a priori qui président à la conception de ce type de logement – généralement voué à la famille nucléaire –, il puise dans les restructurations des ménages contemporains pour formuler un projet adressé à un jeune célibataire. À côté des réflexions féministes de l'époque, Sanders introduit dans ses projets d'architecture et dans ses écrits (le sous-titre de son ouvrage *Stud est Architectures of masculinity*) une lecture qu'il qualifie de « masculiniste » afin, dit-il, de libérer l'homme de son rôle patriarcal et de déconstruire cette catégorie monolithique. © Joel Sanders.*

1. Le *rambler*, ou *ranch* américain, est une maison individuelle dont le style architectural, apparu aux États-Unis au début des années 1920, a connu une vogue croissante entre 1940 et 1970, en raison du *baby boom*. Facilement reconnaissable à ses volumes de plain pied tout en longueur, le *rambler* comprend systématiquement un garage intégré à l'habitation.

représentations identitaires transmises à l'architecte puis reproduites; notamment, dans ce contexte, l'invisibilité des femmes et des Africain·es-Américain·es.

3. Dans le prolongement de cette catégorie, *De nouvelles architectures: la prise en compte des architectures dites mineures* explore les limites de notions «étrangères» à l'architecture dite savante, par opposition à l'architecture dite mineure, notamment ce qui a trait au non-canonique, au populaire, au vernaculaire, au quotidien, aux intérieurs et aux espaces domestiques. D'autant que ces architectures «mineures» sont le plus souvent produites par des architectes aux identités marginalisées ou par des populations négligées par l'histoire de la discipline.

4. Enfin la catégorie *Constructions identitaires et dispositifs spatiaux* rassemble des projets d'architecture dans lesquels la conception des bâtiments adopte des approches d'autres disciplines (*Cultural Studies*, anthropologie, psychanalyse, philosophie, etc.). La dichotomie privé/public, présente à la fois dans les discours féministes et dans les critiques du modèle suburbain, est à la base de ces lectures.

Regard critique sur la théorie dans l'institution architecturale nord-américaine

L'usage des notions empruntées aux *identity politics* dans le milieu architectural soulève toutefois de nombreuses questions. L'isolement et l'autonomie de l'enclave universitaire nord-américaine, ainsi que les projections carriéristes de celles et ceux qui y travaillent, ne sont pas sans conséquences. D'une part, la validité scientifique de la démarche de ces scientifiques est questionnable, tout comme le conformisme dont elles et ils font preuve vis-à-vis des intentions moralistes et de l'institutionnalisation des principes en question. D'autre part, leur éloignement du terrain et de la pratique architecturale isole l'architecture de ses enjeux politiques et sociaux pour la confiner à l'expérience textuelle. Enfin, la rigidité des catégories identitaires pose plus de questions qu'elle ne permet de proposer des projets.

Dans le milieu architectural des années 1980-1990, des glissements s'opèrent selon des parallèles binaires – homme/femme, hétérosexuel/homosexuel, Blanc/Noir, architecte/décorateur, élite/populaire – qui, donnant aux sujets le même poids de par leur relation de subordination, semblent aller dans le sens d'une homogénéisation et d'un lissage des catégories. La construction dichotomique dominant/dominé limite les grilles de lecture et les réduit à des oppositions terme à terme, aveugles aux mouvements sociaux dans la durée et aux analyses de systèmes de valeurs. Dans cette appropriation des pensées du décentrage, toutes les « minorités », toutes les situations et toutes les durées se retrouvent concentrées dans les mêmes catégories, dans les mêmes ouvrages, dans les mêmes expositions.

Par ailleurs, le fait que ces relations asymétriques soient énoncées à partir du lieu de domination de l'Institution (principalement l'Université et les maisons d'édition universitaires), rend ce discours d'autant plus illégitime pour les « minorités » qu'il contredit le programme initial du courant des *Cultural Studies* (Van Damme, 2004-2005 : 49). Dans le champ architectural, les pensées du décentrage apparaissent davantage comme un espace d'innovations discursives, d'approches dans l'air du temps. Pour Mary McLeod (1996), pourtant féministe active au sein de la Génération 1988, la théorie architecturale alimente, notamment par le biais des institutions, la machine médiatique servant la description de l'architecture¹. Cette critique s'applique en effet à certains travaux, qui, loin d'entreprendre un travail de terrain et d'archives, s'en tiennent à des analyses discursives et symboliques, notamment à travers la gentrification et l'ethnisation de questions sociales.

1. Elle critique la néo-avant-garde dont se revendiquent aussi bien les soixante-huitards que les quatre-vingt huitards, c'est-à-dire les architectes et les critiques de l'*establishment*, ceux qui demeurent affiliés aux publications *Assemblage* et *ANY*, et aux universités de Princeton, Columbia, SCI-Arc (Los Angeles) et AA (Architectural Association School of Architecture, Londres). Cf. McLEOD, 1996.

Contrairement aux études de Dolores Hayden, Gwendolyn Wright et Annmarie Adams, qui s'intéressent à l'historicité (sur la longue durée) et aux conditions de production des rapports de subordination situés au croisement entre histoire sociale et architecture, les écrits de Diana Agrest, de Jennifer Bloomer ou de Beatriz Colomina, par exemple, réifient le discours hégémonique en présentant les normes et les conventions de l'architecture comme un corpus de représentations stables dans le temps, autonomes et politiquement orientées. Plusieurs des membres de la Génération 1988 estiment en effet que le texte et les représentations étudiées sont des produits du champ architectural qui dissimulent un sens dont il faut rendre compte. En *théoricien·nes* de l'architecture, elles et ils entendent fabriquer une théorie philosophique de l'architecture au sens deleuzien¹. Ainsi, la formation de catégories identitaires est surtout due à la (dé)construction des représentations, en tant que constitution d'une critique de la vie sociale et politique. Dans ce contexte, l'objet de théorisation ne se rapporte plus, comme le veut la tradition, au bagage culturel et disciplinaire dans lequel les architectes puisent pour penser et concevoir le projet, il s'articule autour des représentations du projet (photographies et textes, plutôt que les esquisses préparatoires traditionnellement utilisées en architecture comme le plan, la coupe ou la maquette), qui elles-mêmes inspirent de nouvelles grilles de lecture et d'analyse. Ce qui importe,

1. Selon Deleuze, une théorie de l'architecture porterait non pas « sur » l'architecture, mais sur les concepts qu'elle suscite : « Car la théorie aussi, c'est quelque chose qui se fait, non moins que son objet. Pour beaucoup de gens, la philosophie est quelque chose qui ne "se fait" pas, mais préexiste toute faite dans un ciel préfabriqué. Pourtant la théorie philosophique est elle-même une pratique, autant que son objet. Elle n'est pas plus abstraite que son objet. C'est une pratique des concepts, et il faut la juger en fonction des autres pratiques avec lesquelles elle interfère. Une théorie du cinéma n'est pas "sur" le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite, et qui sont eux-mêmes en rapport avec d'autres concepts correspondant à d'autres pratiques, la pratique des concepts en général n'ayant aucun privilège sur les autres, pas plus qu'un objet n'en a sur les autres » (1985 : 365-366).

c'est la prise en compte de la représentation du bâtiment, pas la projection de cette représentation. Dans cette optique, comme l'explique K. Michael Hays, l'un des fondateurs de la revue *Assemblage*, l'architecture et le contexte socio-historique sont tous deux des représentations et de ce fait des artefacts culturels¹. Ailleurs, Hays (1984) précise que la critique architecturale ne se limite pas aux contextes social, idéologique, économique, biographique et technologique, et qu'elle correspond à une production intellectuelle autonome, capable de faire progresser la connaissance de l'architecture même.

Pour faire face à la diversité du culturalisme et à la multiplicité de situations spécifiques qui en découlent, cette génération de *théoricien·nes* de l'architecture suppose l'existence d'un modèle universel et intemporel opposé à un *autre*, qui est tout ce qui ne constitue pas ce modèle en soi. Chacune des catégories, genre, sexualité et race², est abstraite, elle n'interroge pas nécessairement la temporalité, ne s'inquiète pas de sa pertinence opératoire sur le terrain. Cet amalgame renvoie aux sources et corpus mobilisés. En effet, plusieurs de ces théoricien·nes ont fétichisé le texte en tant que document d'archive : les enquêtes de terrain et la consultation des archives sont délaissées au profit de l'étude critique approfondie de textes canoniques, ceux surtout qui s'occupent d'interpréter les représentations. Le texte et les dessins deviennent objet architectural.

Le danger de cette appropriation du discours tient à son incapacité à trouver un écho dans la pratique. Ainsi, alors que l'exposition *House rules* était l'occasion de repenser la maison américaine suburbaine et de proposer un projet d'architecture,

1. « [...] c'est que le contexte sociohistorique de la production architecturale [...] tout comme les objets produits sont tous deux des textes (ou des constructions si tu n'aimes pas le mot textes), au sens où nous ne pouvons pas les approcher séparément et directement, comme des entités distinctes en soi, mais seulement à travers leur différenciation et transmutation » (HAYS, 1996 : 8).

2. Très peu présente dans ces discours, la notion de classe se réduit, dans la théorie architecturale, à une prise en compte des rapports coloniaux.

la plupart des travaux présentés s'apparentent à des installations artistiques, qui certes portent un regard critique mais sont très loin de proposer une stratégie architecturale ou un projet de bâti. La fonctionnalité de l'architecture, du bâti, ainsi que les processus propres à la pratique ne sont pas au cœur des projets que ces architectes encadrent, d'où l'hermétisme des formes. Si le contexte universitaire et le carriérisme américain favorisent la prolifération de la théorie dans une démarche interdisciplinaire, la traduction de ces pratiques discursives en objet architectural, autrement dit dans la conception et la construction de bâtiments, paraît impossible.

La reconnaissance de cette rhétorique par le milieu académique démontre les limites de cette entreprise, incapable de s'implanter dans le milieu professionnel et dans la réalité du terrain. Déconstruites par les théoricien·nes de manière monolithique, les catégories, parce qu'elles sont déterminées à l'avance, conduisent à des analyses qui définissent les relations les corrélant les unes aux autres à partir des normes et des canons existants, en les réinventant, voire en les universalisant à nouveau.

The End

Enfin, cette période *théorique*, tant par ses sujets novateurs que par ses apories, a certainement participé à remettre en question la discipline et sa pratique. Si la Génération 1968 est reconnue dans le milieu architectural, la Génération 1988 semble moins clairement identifiée¹, sans que cela condamne à l'échec une entreprise qui n'entend pas représenter un « courant » ou un « mouvement » architectural, mais se veut porteuse d'une critique adressée aux fondements mêmes de la discipline et de sa définition.

1. Cf. DADOUR, 2013.

En 2000, le quarante et unième numéro d'*Assemblage* a marqué la fin de la publication de la revue, le temps de dresser un bilan de l'état du champ disciplinaire sur la côte Est américaine. Au Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture de l'université de Columbia, alors sous la direction de Joan Ockman, a été organisé un *workshop* sur la scission entre théorie et pratique architecturale. Ce fut l'occasion de revenir, pour la remettre en question, sur cette rupture apparue dans les années 1960, qui a en effet transformé la théorie architecturale en une discipline indépendante des techniques et des pratiques proprement architecturales. Ayant pour ambition de poser un regard politiquement et socioculturellement critique sur l'écriture de l'histoire, les discours, les représentations et la production en architecture, la théorie architecturale est en perte de vitesse au tournant du XXI^e siècle.

Les concepts de genre, sexualité et race introduits par les théoricien·nes féministes des années 1980-1990, participent du fossé qui s'est ainsi creusé entre théorie et pratique dans le milieu architectural. Malgré la diffusion relativement importante de leurs écrits et bien qu'elles et ils aient contribué à ouvrir le champ architectural à l'interdisciplinarité, force est de constater que leur travail réduit l'architecture à une pratique textuelle et que la Génération 1988 a elle-même pris ses distances avec ces catégories. Il paraît pourtant nécessaire aujourd'hui de les revisiter, de les décloisonner, afin de développer des stratégies réellement capables d'intégrer, dans des situations concrètes, des perspectives remettant en question les normes et les représentations collectives telles qu'elles ont été construites en architecture. Ce qui réclame de développer une compréhension fine des relations de pouvoir, des critères socioéconomiques, des mécanismes de domination et des conséquences du système néo-libéral. Alors sans doute il deviendrait possible de décrire la complexité des situations étudiées, en mobilisant les notions liées au genre, à la sexualité et à la race comme des ressources du projet architectural.

Du document aux entretiens.

Transmission, mémoire et historiographie des performances féministes des années 1970

Clélia BARBUT

Introduction

La réflexion présentée dans cet article s'appuie sur des entretiens effectués à Los Angeles en mars 2014 auprès d'artistes utilisant la performance. Ces entretiens s'inscrivent dans la continuité d'un travail de recherche au sujet des performances artistiques pendant les années 1970 croisant les approches de la sociologie du travail artistique et de l'histoire de l'art contemporain (Barbut, 2014). Il s'agit ici de questionner les enjeux de la narration orale pour l'histoire de la performance, sur le plan méthodologique et aussi à travers les contenus qu'elle véhicule.

Les trois artistes interrogées, Cheri Gaulke (née en 1954), Suzanne Siegel (née en 1939) et Barbara T. Smith (née en 1931), font partie de la scène artistique de la Californie du Sud, plus spécifiquement de celle de Los Angeles, et ont toutes entretenu un rapport privilégié avec la performance pendant les décennies 1970 et 1980. Elles partagent aussi à cette période une distance critique vis-à-vis des institutions traditionnelles, une proximité avec les lieux alternatifs et l'espace public, le fait de revendiquer le corps comme un territoire propre et, enfin et surtout, un engagement féministe activiste. C'est en particulier parce qu'elles rendent compte de l'histoire commune de la performance et du mouvement féministe que leurs témoignages m'intéressent ici. En croisant leurs récits et des supports d'archives

documentaires¹, je poserai les questions suivantes : quelle trajectoire peut-on tracer des archives imprimées aux archives orales au sujet de la performance ? Quelles différences pour l'historien·ne entre un face-à-face avec les traces documentaires, et un face-à-face avec les artistes ? Dans quelle mesure les subjectivités féministes inventées au cours de cette période charnière se fabriquent-elles dans cet échange, entre images historiques et témoignages contemporains ?

Ces questionnements s'inscrivent dans un champ de recherches actuel au sujet de la mémoire et de l'historiographie de l'art de la performance, qui concerne les historien·nes, mais aussi les professionnel·les des mondes de l'art (archivistes, commissaires, conservateurs et conservatrices)². Certains travaux commencent à souligner qu'écrire une histoire de la performance à partir de ses récits oraux contemporains est un défi pertinent :

« L'exercice de l'entretien s'avère être une forme d'autant plus précieuse de documentation sur l'œuvre, qu'il est aussi une forme de documentation autour de l'œuvre : la rencontre, le moment vécu, l'échange autour et en dehors des questions elles-mêmes, le contexte, la façon de répondre, ou non, aux questions, ont parfois autant à révéler sur l'œuvre que les mots prononcés. De la recherche à l'écriture, l'entretien, sa mise en place et sa diffusion s'imposent comme une entreprise dont la rhétorique même interroge la place de la parole dans la transmission d'un contenu et d'une esthétique, ouvrant tout un champ de réflexion sur les outils méthodologiques propres à l'historien et au curateur » (Brit & Meats, 2014).

1. Pour la plupart issues des collections du Long Beach Museum, disponibles au Getty Research Institute, dans lesquelles on trouve les archives vidéo du Woman's Building dont une centaine de vidéos qui documentent des séances de travail, de cours, des entretiens, des vernissages, des conférences, et des performances.

2. Voir par exemple BÉNICHOU, 2015.

J'essaierai de montrer qu'il y a un lien entre les déontologies construites dans les milieux féministes dans les années 1970, les types de subjectivités que la performance est venue y dessiner, et ces défis méthodologiques contemporains posés par l'entretien.

Une déontologie féministe du travail créateur

«Le lien au travail est un aspect primordial exploré par la performance féministe. Coïncidant avec les modalités de la pensée critique qui se développent au sein du contexte politique marqué par une réappropriation du matérialisme, la notion de travail, telle qu'elle est énoncée au tournant des années 1970, s'allie avec les théories féministes et crée une lecture à la fois duelle et complémentaire des tâches domestiques qui incombent aux femmes et à partir desquelles elles s'extraitent en les transformant en une forme d'expression» (Zabunyan, 2015 : 33-34).

Comme le souligne Elvan Zabunyan, les milieux féministes des années 1970, et tout particulièrement ceux de la Californie du Sud, ont fabriqué une véritable déontologie artistique : un rapport au travail radical, incarné, alternatif. Cette déontologie s'est construite, entre autres, dans le cadre du Feminist Art Program¹, un programme d'enseignement artistique créé en 1970, logé au sein du

1. Le premier Feminist Art Program, créé en 1970 par Judy Chicago à Fresno, California State College, se déplace au California Institute of the Arts en 1971, où Judy Chicago est rejointe par Miriam Shapiro. En 1973, le programme s'autonomise et s'implante durablement, jusqu'au début des années 1990, dans le Woman's Building du quartier de Pasadena (Los Angeles). Le bâtiment regroupe alors des ateliers de pratique avec du matériel, des modules pédagogiques, studios et workshops (le plus important étant le Feminist Studio Workshop, fondé en 1973 par Sheila Levrant de Bretteville, Judy Chicago et Arlene Raven) ainsi qu'un espace d'exposition, la galerie Womanspace, dont dépend aussi une



Fig. 1. Poster réalisé par Linda Norlen pour Working together (1979, California State University, Los Angeles). © Feminist Art Workers.

Woman's Building à Los Angeles, et qui a vocation à former des artistes femmes, non seulement sur les plans technique et théorique, mais aussi professionnel (avec des cours d'écriture critique, de didactique, d'administration)¹. En outre, l'accent

revue dont le premier numéro paraît en 1973. Voir WILDING, 1977: 13.

1. L'accent mis sur la professionnalisation distingue cette initiative d'autres projets qui ont vu le jour à la même époque à New York, par exemple le Women's Interart Center, créé en 1970, plus orienté vers les expositions.

est mis sur les démarches collectives. La collaboration est revendiquée comme une forme de critique vis-à-vis des gratifications individuelles, dénoncées comme des tropes d'un « star-system¹ » capitaliste et marchand.

Une vidéo d'archive tournée dans le Woman's Building en 1976 documente une séance de cours menée par les artistes Leslie Labowitz et Suzanne Lacy. Celles-ci s'interrogent, avec les étudiantes, sur le travail de la critique d'art et les possibilités ouvertes par une forme de « critique affective » :

« Comment s'emparer de cette notion de critique et l'utiliser dans un groupe ? La critique est une part essentielle du travail de la communauté féministe. Mais il y a certaines conditions préalables pour que la critique affective fonctionne : la plus importante, la confiance ; l'autre, la volonté d'être ouverte (vulnérable) et d'écouter ce que les autres ont à dire ; puis la troisième, la construction d'un cadre compréhensible » (Labowitz & Lacy, 1976 ; toutes les traductions sont les miennes).

Pour Suzanne Lacy, qui a la parole ici, c'est à travers le groupe que la « critique affective » doit être pensée et pratiquée, autour des valeurs de confiance, d'ouverture, de vulnérabilité. Cette dynamique d'interactions et d'échanges axée sur les émotions et sur le partage est au cœur de la déontologie qui se développe alors dans ces communautés. Les expérimentations de ces artistes touchent aux modalités de l'enseignement, de l'apprentissage et du jugement, ainsi qu'à celles de la création des œuvres. Dans ce contexte, la performance n'est pas mobilisée seulement comme un simple médium, mais plus comme un *habitus* à travers lequel les artistes s'approprient la création artistique.

1. « Le star-system – la focalisation sur l'artiste et sa carrière –, qui est un produit dérivé de l'orientation vers la vente développée dans le système collectionneur-critique, a remplacé l'intérêt pour les individus et les écoles qui prévalait dans la peinture académique » (ISKIN, 1973 : 9).

Des « déclarations de soi » : performance et subjectivité

La performance tient une place centrale dans ces projets d'enseignement féministes : plusieurs programmes spécialisés en performance sont développés dans le cadre du Feminist Art Program, des collectifs se créent (tels Mother Art, Feminist Art Workers, Sisters of Survival), et de nombreuses performances collaboratives sont produites. Dans un article publié en 1980, Cheri Gaulke explique l'enthousiasme pour cette pratique nouvelle :

« La performance est une déclaration de soi – qui l'on est – une danse chamanistique dans laquelle nous nous inventons à travers d'autres formes de conscience, et nous nous souvenons d'autres visions de nous-mêmes. En performance nous avons trouvé une forme d'art jeune, en dehors des traditions de la peinture et de la sculpture. En dehors des traditions gouvernées par les hommes. [...] À travers le processus du *consciousness-raising*¹, on découvrait le contenu de la démarche de chacune des artistes ; souvent, explorer nos expériences personnelles était douloureux. La performance est un moyen d'exposer le matériau cru, de le transformer, et de se soigner » (1980 : 156).

La performance est donc un moyen de se situer « en dehors des traditions gouvernées par les hommes », et une forme d'auto-affirmation : l'artiste s'y définit en même temps qu'elle crée. La présence, le corps et le genre des artistes qui la pratiquent, simultanément affirmés, sortent les œuvres du champ de l'histoire de l'art officielle. Le témoignage de Cheri Gaulke souligne aussi l'importance des sessions de *consciousness-raising*, lors desquelles

1. Le *consciousness-raising* est une technique issue du militantisme politique féministe qui consiste en des sessions de partage d'expériences, au sein desquelles les participantes, assises en cercle, prennent la parole à tour de rôle. Voir par exemple ALLEN, 1970.

la prise de parole déroule un récit personnel, souvent intime, tandis que l'écoute collective articule l'adresse de cette parole vers les autres. Le sujet qui s'affirme dans ce processus de «danse chamanistique» montre ses expériences et ses blessures (et le corps est un «matériau cru»), mais il est aussi en transformation, traversé par sa propre mise en récit. Dans cette configuration,



Fig. 2. Feminist Art Workers, Characters, photographies/série de performances, Los Angeles, 1979. © Feminist Art Workers.

la subjectivité est à la merci des regards et des gestes des autres, en même temps qu'elle suit un mouvement d'*empowerment*¹ et de mise en puissance :

« La performance est un acte d'*empowerment* et un exercice dans le pouvoir. Elle demande une réponse historique, et veut une place historique » (Raven, 1986 : 25).

Nous voyons ainsi qu'en mobilisant la performance comme une pratique libératoire, il ne s'agit pas de se couper de toute historicité mais, au contraire, d'inventer d'autres « formes de conscience » qui permettront de se réapproprier une mémoire et un passé. La performance suppose donc cette opération narrative définie par un enchevêtrement des temps (mêlant les souvenirs et les projections), ainsi qu'un enchevêtrement du réel et de la fiction (mobilisant à la fois l'expérience vécue et une expérience imaginaire de la subjectivité – « nous nous inventons »). Une telle complexité est essentielle ; elle concerne non seulement l'engagement des acteurs et actrices présentes au moment de l'événement, mais elle peut être utile aussi pour penser la mémoire et l'historiographie de ces œuvres.

Une mémoire des effacements : redonner chair aux corps perdus

« Nos démarches ne sont pas enseignées. Je me souviens avoir appris il y a quelques années que la performance était désormais inscrite dans les programmes, mais n'y sont discutés que les hommes blancs. On y enseigne Paul McCarthy, Chris Burden, tous ces gens qui étaient nos contemporains, nos amis. Une fois encore, ce sont les œuvres des hommes qui deviennent canoniques². »

1. Littéralement émancipation, *empowerment* désigne un mouvement de prise de liberté et de pouvoir. Souvent employé dans les contextes militants, il est aussi parfois utilisé pour définir la performance, comme ici par Arlene Raven.

2. Entretien personnel avec Cheri Gaulke, février 2014.

Parmi les nombreuses artistes impliquées dans des démarches artistiques féministes à cette époque, rares sont celles qui bénéficient aujourd'hui d'une reconnaissance importante. Elles déplorent souvent en entretien, comme Cheri Gaulke ici, la disparition progressive de leurs œuvres du champ de l'art contemporain. Amelia Jones relève ce phénomène de disparition des pratiques performatives politiquement engagées de cette période, en Californie du Sud, en les qualifiant de « corps perdus » :

« Les “corps perdus” que j'étudie n'ont pas reçu tout le crédit historique qui leur est dû, et pourtant ils étaient tout sauf invisibles à l'époque, au sein de leur communauté et parfois au-delà. [...] À travers ces “corps perdus” il s'agit [...] de mettre l'accent sur l'effacement de certaines pratiques de tout un ensemble d'histoires dominantes, et, ce qui n'est pas une coïncidence, sur le fait que la plupart de ces pratiques maintenaient les corps à l'écart du domaine de la culture légitime et les activaient comme un moyen de politiser l'art » (2012b : 115).

La visibilité que ces œuvres possèdent aujourd'hui ne reflète donc pas leur présence historique, puisqu'elles ont fait l'objet de ce phénomène d'« effacement » institutionnel. L'engagement politique des artistes, le choix de travailler en dehors des circuits marchands, sont des facteurs qui ont contribué à leur exclusion progressive de l'histoire dominante. Dans ce contexte, celles qui veulent que leur travail soit reconnu doivent développer des stratégies dont l'entretien fait partie. Les contenus des entretiens effectués montrent en effet que le dialogue avec l'historien·ne et son enregistrement sont des techniques d'écriture qui peuvent être consciemment investies par les artistes pour pallier leur oubli institutionnel.

L'entretien est pour les artistes une manière de redonner chair à ces « corps perdus » : leurs propres corps et ceux de leurs œuvres. Il leur permet ainsi de performer une lecture subjective et actualisée de leur production, et révèle aussi un rapport à l'histoire contrasté et changeant.

Relire/réécrire les œuvres

L'entretien est d'abord un lieu où montrer les œuvres et les raconter. Pendant les discussions, de longs temps sont consacrés à leur description, souvent appuyée sur des documents. Parfois approximatives et évasives, parfois précises et détaillées, ces descriptions ne remplacent pas les œuvres et ont un statut différent des *reenactements* et des reprises d'œuvres : ce sont des récits de l'œuvre, sur l'œuvre, et autour de l'œuvre.

. À CONTRE-COURANT DES DÉTOURNEMENTS DE L'HISTOIRE

Feed me est une performance réalisée par Barbara T. Smith en 1973, au MOCA (Museum of Conceptual Art) de San Francisco. L'artiste a passé une nuit dans les toilettes du musée qu'elle avait aménagées en espace confortable, avec un lit, de la nourriture, de l'encens, de la marijuana. Les membres du public étaient invités à entrer dans la pièce, un·e par un·e, avec pour consigne d'y donner du plaisir à l'artiste. L'aménagement du lieu était conçu pour saper les prérogatives masculines sur le plaisir sensuel et sexuel, et pour faire advenir ses propres préférences et ses propres choix. À l'intérieur, l'artiste avait dessiné une zone où le contrôle institutionnel des regards était suspendu et où elle était la seule à fixer les règles : une chambre intime, accessible, mais dont l'accès était contrôlé. Cette performance met en œuvre un dispositif de subjectivation par la réappropriation, par l'artiste, de ses désirs et de ses plaisirs. Au cours de l'entretien, elle a insisté pour que nous regardions ensemble le DVD documentant ses premières performances entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1980. Dans la vidéo, qui est un montage des rares photographies prises au cours de l'action, Barbara T. Smith commente la performance en voix *off* :

« Les gens pensaient que j'étais là pour faire l'amour avec tous les hommes qui entraient. À la différence de l'odalisque, je n'étais pas là pour faire plaisir aux

hommes, mais pour les confronter à leurs attentes de pouvoir. C'est moi qui décidais quelle nourriture je souhaitais et qui affirmais une autorité féminine. Chacun à leur tour dans la chambre, ils devaient deviner quoi faire. Certains m'ont offert du vin, d'autres un massage. Un ou deux proposa de faire l'amour. Si cela me convenait j'acceptais. Cela a duré toute la nuit» (Smith & Johnson, 2002).

Suite au visionnage de cette séquence du DVD consacrée à *Feed me*, Barbara T. Smith me demande : « Est-ce que c'est cela que tu sais de cette œuvre ? » Pour elle, la version de l'œuvre présentée dans la vidéo doit être restaurée, parce qu'elle a fait l'objet de malentendus et de mésinterprétations : « Tout le monde la comprend de travers, et cela me met en colère. C'est une pièce importante, elle devrait être comprise correctement¹. » Or plutôt que de garder le souvenir d'une féminité « autoritaire », l'histoire a transformé sa performance en un énième récit d'une féminité aliénée et offerte en objet sexuel, ce qu'évoque la référence à l'odalisque².

L'artiste utilise donc explicitement l'entretien, avec la vidéo, pour restituer une « vérité » historique de l'œuvre, une vérité reconstruite après coup qui est celle de son intention. Aux prises avec l'ambiguïté de sa démarche, elle lutte à contre-courant de l'histoire qui a effacé le pouvoir subversif – et féministe – de son action. L'entretien participe ainsi d'une stratégie d'écriture ou de réécriture, et de réinvention de l'œuvre.

1. Entretien personnel avec Barbara T. Smith, février 2014.

2. Barbara T. Smith précise ailleurs : « J'étais passive dans la mesure où ce qui m'intéressait, c'était de découvrir ce qui se passerait sans provocation. Il est facile pour moi d'être directe ou provocatrice, et souvent cela me cause des ennuis. Et je ne découvre rien. Dans cette pièce je me sentais intérieurement très forte, parce que j'y étais préparée. Il est clair que la situation de l'odalisque est typiquement "féminine" au sens où elle n'implique pas d'autre choix que d'accepter ou de décliner une proposition » (ROTH, 2005 : 26).

. RÉCITS DES DISCRIMINATIONS

Laundry works est une série de performances réalisées dans le courant de l'année 1977 par Mother Art (1973-1986), un collectif formé au sein du Woman's Building à l'initiative des quelques participantes du programme qui avaient des enfants¹. Il est principalement composé de femmes qui n'ont pas fait carrière dans le milieu artistique et n'y ont rencontré que de très peu de reconnaissance ; la majorité de leurs actions se sont déroulées dans l'espace public et elles s'adressaient au champ social et politique. Le collectif se mobilisait surtout autour de la thématique de la maternité, et plus généralement du travail domestique, invisible, non rémunéré.



Fig. 3. *Mother Art*, *Laundry works*, série de performances, Los Angeles, 1977.

© *Mother Art*.

1. Collectif créé en 1973 auquel ont participé Jan Cook, Gloria Hajduk, Velene Campbell, Deborah Krall, Christine Kruse, Suzanne Siegel, Helen Million et Laura Silagi. Les activités de *Mother Art* s'arrêtent en 1986.

Laundry works s'est déroulée dans les laveries de plusieurs quartiers de Los Angeles (Venice, Hollywood, Silver Lake, Echo Park). Le collectif investissait la laverie en y suspendant des dessins, des photographies, des tissus imprimés à des fils à linge, et entamait la discussion avec les clientes qui s'y trouvaient. Chaque intervention était calée sur un temps de lavage-rinçage des machines.

Suzanne Siegel, avec qui je me suis entretenue, se remémore l'ambiance conviviale de ces actions, et les interactions des artistes avec les ménagères présentes et leurs enfants. Elle explique que cette œuvre a été financée par une bourse du California Arts Council, précisément au moment où une loi de limitation des impôts fonciers, la *Proposition 13*¹, était en discussion; l'artiste se rappelle avec mécontentement que certains commentateurs médiatiques citaient *Laundry works* comme un exemple de gaspillage de l'argent public :

« Dans un effort pour introduire la culture dans le cadre de vie des femmes au foyer, nous avons reçu une bourse de 700 dollars. Après *Laundry works* nous avons été accusées de gaspiller l'argent public ! Un reporter du *LA Times* a dénoncé ces financements stupides. Quel moyen absurde de dépenser de l'argent ! Nous avons fait une performance pour nettoyer la mairie de Los Angeles, nous étions révoltées². »

Les *Laundry works* visent à faire la lumière sur le travail domestique tout en le poétisant. L'outrage est d'autant plus grand qu'il provient de la sphère médiatique et politique, et que c'est précisément l'ancrage social de la démarche qui est

1. La *Proposition 13* est un amendement à la Constitution de Californie voté en 1978, limitant les impôts fonciers et réduisant les recettes publiques. Suite à son adoption, les subventions de l'État ont drastiquement diminué, notamment dans le domaine de la culture. Le California Arts Council a ainsi vu ses financements contestés et réduits.

2. Entretien personnel avec Susan Siegel, février 2014.

tourné en dérision. Cet épisode constitue une part importante du récit de l'œuvre énoncé en entretien.

Dans ces deux exemples, les artistes restituent chacune à leur manière, au-delà des histoires des œuvres, des éléments issus de leurs contextes de réception, ainsi que les ressentis graduellement associés à cette réception : l'humiliation subie par Mother Art suite aux railleries, l'ambiance conviviale des actions, la colère de Barbara T. Smith à propos de l'interprétation de *Feed me*. En intégrant les matériaux diffus et discrets des affects et des anecdotes, l'échange oral rend tangibles les mécanismes qui, petit à petit, détournent le sens des œuvres ou les récuse. Le récit ramène l'œuvre à la vie en reprenant le déroulement originel et en détaillant des étapes de sa trajectoire jusqu'alors occultées.

Vers une historiographie de la conscience historique

L'un des enjeux de ces entretiens est aussi d'éclairer le rapport des artistes aux archives et à la mémoire. Suivre les différentes phases d'historicisation des œuvres (temps réel, documentation, archivage, exposition, récit) permet de questionner la construction progressive de la conscience historique des performeurs et performeuses des années 1970. Ce rapport à l'histoire s'est considérablement transformé au fil des ans. En accueillant les souvenirs des artistes, avec leurs hésitations, leurs erreurs et leurs corrections, l'entretien se situe dans une temporalité très différente de celle des documents.

. REJET DES DOCUMENTS : L'INDIFFÉRENCE DU RÉEL

Toutes les artistes interrogées expriment leur croyance en l'immédiateté des actions, en l'ici et maintenant de l'événement. La performance met à l'œuvre un certain « réel » (du temps, du corps) qui n'est pas réductible ou reproductible. Cheri Gaulke déclare ainsi :

«Ce que j'aimais dans la performance, c'est que ce n'était pas du théâtre. Bien sûr, aujourd'hui mon analyse est un peu plus subtile, mais à l'époque le théâtre, pour moi, c'était des acteurs prenant place dans une pièce qui n'était pas la leur, récitant des lignes qui n'étaient pas les leurs. C'était une fausse réalité. Tandis que la performance était réelle¹.»

Ce positionnement consiste à essentialiser les conditions de l'œuvre et à valoriser son authenticité charnelle et temporelle. Qualifié par certaines historiennes d'«ontologique» (Benichou, 2010 : 47), il est assez caractéristique de la première génération des performeurs et performeuses, et implique un rejet de la trace documentaire, soupçonnée incapable de restituer la tension liée à l'imprévisibilité des performances.

Cheri Gaulke poursuit :

«Et l'autre chose que j'aimais en performance, c'était son aspect rituel : je pensais que si je filmais ou si j'enregistrais mes performances, elles perdraient leur magie. Comme les membres des Premières Nations qui ne voulaient pas être photographiés parce que la photographie volerait leur âme... Je ressentais quelque chose comme ça. C'était un choix. La plupart d'entre nous pensions ainsi. Très peu filmaient leurs performances, nous ne le voulions pas².»

Au-delà du rejet documentaire et de ses effets, les performeuses témoignent aussi de leur absence de considération pour le futur et la survie de l'œuvre. À plusieurs reprises elles disent avoir douté que cela puisse intéresser un jour quelconque. Cheri Gaulke raconte que la collection de vidéos du *Woman's Building* a failli être déposée à la décharge :

1. Entretien personnel avec Cheri Gaulke, février 2014.

2. *Ibid.*

« Nous ne pensions pas que ces trucs étaient importants à l'époque. Qui pourrait bien vouloir regarder une cassette vidéo nous montrant en train de parler assises en cercle ? Nous pensions que l'expérience directe était importante mais que l'enregistrement serait plat, n'aurait pas l'esprit, pas la tension. Parce qu'il y avait beaucoup de tension. On ne savait jamais ce qui allait se passer, il pouvait se passer n'importe quoi ! Est-ce que quelqu'un va surgir, tomber du plafond ? Être blessé ? On n'en savait jamais rien ! Combien de temps cela durerait, une minute, trois heures ? On n'en avait aucune idée¹ ! »

Ce refus de l'enregistrement documentaire pour son incapacité à transmettre le vivant de l'expérience va de pair avec une indifférence quant à la transmission des performances. Au début des années 1970, quand ces artistes se lancent dans la performance, leur conscience historique est tournée vers le présent, saisie par une « tension » incompatible avec la reproduction. Cependant, elles soulignent aussi que l'absence de documentation est progressivement devenue un frein à leur visibilité et à leur reconnaissance.

Barbara T. Smith se dit par exemple très soulagée que certaines des rares spectateurs et spectatrices présentes lors de ses actions aient eu le réflexe de prendre des photographies, quand bien même cela lui était indifférent :

« Si vous étiez là, vous l'aviez vue [la performance]. Mais vous étiez aussi le seul à l'avoir vue. [...] Au début, je pensais, si vous n'étiez pas là [pour y assister] eh bien vous l'avez ratée. Pour *Nude frieze* [performance réalisée en 1972] un photographe amateur m'avait suppliée de prendre des photos. J'ai accepté... et aujourd'hui j'en suis tellement contente² ! »

1. *Ibid.*

2. Entretien personnel avec Barbara T. Smith, février 2014.

À l'occasion de l'exposition *Doin' it in public: Feminism and art at the Woman's Building* (2011)¹, Cheri Gaulke, Barbara T. Smith et le collectif Mother Art – entre autres – ont été invitées à exposer les traces de leurs performances et à réaliser des installations restituant leurs expériences artistiques des décennies 1970 et 1980. Cette exposition fut l'occasion de « déterrer » leurs archives, de les classer, de les organiser et de les publier. Certaines, en particulier dans les collectifs, n'y avaient pas touché depuis leur production historique. Le « réveil » institutionnel contemporain vis-à-vis de ces archives a donc lieu dans un temps très différent de celui des actions.

. STORYTELLING: UN RÉVEIL ?

Pour les autrices de ces performances, ce réveil participe d'une prise de conscience tardive de l'intérêt qu'il y a à assurer la survie de leurs pratiques. Il est intéressant de relever que la projection, c'est-à-dire une forme de conscience tournée vers le futur, est arrivée bien après que ces artistes ont commencé à réaliser des performances. Et ce malgré le rôle joué par la transmission dans la construction des actions : *via* le *consciousness-raising* et la « critique affective », le partage des expériences est au cœur du processus de création qui définit la performance. Cependant, cette transmission n'est alors envisagée que dans son immédiateté, soit dans le temps de conception et de réalisation des performances. Dès lors, l'entretien constitue un prolongement très efficace, car la narration peut dans une certaine mesure remédier à la visibilité hachurée des performances dans l'histoire de l'art.

Le sujet du *storytelling* est fréquemment mentionné dans les entretiens. C'est un mode de transmission dont les artistes disent n'avoir pris conscience que très

1. Exposition organisée par Meg Linton et Sue Maberry au Otis College of Arts and Design, du 1^{er} octobre 2011 au 28 janvier 2012, dans le cadre du programme *Pacific Standard Time: Art in L.A. 1945-1980*, initié par la Getty Foundation.

récemment, mais auquel elles accordent une grande valeur. Barbara T. Smith précise ainsi : « *Le storytelling* est arrivé bien plus tard [que la conscience de la photographie]. Aujourd'hui, je l'estime plus que tout. Transmettre l'intention auprès d'un nombre de plus en plus grand de personnes, afin que la pièce ne s'arrête jamais¹. » *Le storytelling* apparaît comme une alternative à l'enregistrement pour assurer la survie de l'œuvre, mais c'est en outre une alternative préférable car il permet de restaurer l'intention de l'artiste. Ce que Cheri Gaulke exprime de la façon suivante :

« Et par rapport à la question de la documentation, je pense que la narration orale est très importante. Nous avons des histoires tellement belles à raconter, parce que nous avons vécu cette époque, et c'est cela qui la maintient en vie. Il faut prendre le temps d'écouter l'histoire². »

L'évolution du rapport de ces artistes à la transmission découvre une histoire aux facettes multiples et changeantes, qui est aussi celle de l'hybridation progressive des supports mémoriels. Le document donne de la visibilité à l'œuvre, mais il la fige, lui arrime une image ou un texte : il accompagne des gestes de classement, d'archivage, d'exposition. Tandis que l'entretien travaille la dicibilité de l'œuvre, en l'informant par le biais d'une forme de narration étirée et malléable : il accompagne plutôt des gestes d'invention, d'imagination et de réappropriation. L'oralité implique une vivacité, une tangibilité, une performativité qui n'apparaissent pas, ou alors autrement, dans les documents. Les hésitations au sujet des dates, des lieux, les réécritures du déroulement des œuvres laissent une place à l'approximation, au leurre, à la correction. Les témoignages oraux apportent donc

1. Entretien personnel avec Barbara T. Smith, février 2014.

2. Entretien personnel avec Cheri Gaulke, février 2014.

un matériau d'analyse plus subjectif, plus affectif, et plus interactif. Ils resserrent le propos à l'échelle individuelle et se centrent sur des points de vue et des itinéraires situés.

Conclusion

Cette réflexion au sujet de l'entretien peut se conclure sur deux idées. D'une part, plus que tout autre peut-être ce type de source incite l'historien·ne à se positionner comme passeur ou passeuse (Boulouch & Zabunyan, 2010: 23), entre traces du passé et témoignages contemporains. En effet, les entretiens ancrent l'enquête dans un échange et sont directement pris dans un dispositif de transmission, dans lequel la subjectivité des deux parties est en jeu. D'autre part, l'insistance des artistes sur les affects liés aux œuvres convient tout particulièrement à ces formes de consciences féministes ouvertes, vulnérables et incarnées, créées dans les performances des années 1970.

Pour rendre justice à la sérialité et à la complexité de l'historiographie de la performance, il est nécessaire de considérer l'entremêlement des éléments qui sous-tendent l'histoire des œuvres. « Prendre le temps d'écouter l'histoire¹ », c'est donc aussi prendre le temps de se laisser happer par ce mélange savant et changeant qu'est la performance, mélange de corps et de texte, de réel et de fiction, de souvenirs, et de projection; mélange dans lequel les subjectivités féministes se sont inventées et s'écrivent au présent.

1. Entretien personnel avec Cheri Gaulke, février 2014.

Stratégies et pratiques féministes en art actuel, un continuum de l'œuvre à la galerie : la Centrale Galerie Powerhouse

Virginie JOURDAIN

La Centrale Galerie Powerhouse de Montréal est l'un des seuls centres féministes en art contemporain d'Amérique du Nord, et c'est certainement le seul espace bilingue (français/anglais) à se consacrer à la diffusion de cette production artistique en dialogue avec les féminismes et les enjeux queers. Les questions d'inclusivité et la lutte contre les oppressions ont leur place, non seulement dans la programmation artistique du centre, mais aussi dans la gestion des ressources humaines et des comités animés par les membres de La Centrale. De par le contexte de sa création, il y a quarante ans, et grâce à son mandat, La Centrale apparaît comme un modèle atypique. Sa spécificité tient à sa double vocation, de galerie communautaire d'artistes féministes et de lieu artistique autogéré.

La Centrale a pour double objectif de diffuser des pratiques d'artistes féministes et de constituer une communauté d'artistes soudée par des pratiques collectives d'autogestion et d'expérimentation. Elle se distingue par sa programmation artistique et par son engagement auprès des artistes. Son mandat se présente explicitement comme une alternative aux valeurs hégémoniques et compétitives du monde de l'art, promues par une histoire de l'art sexiste, autoritaire et excluante. Cet article s'attache à présenter cet espace unique, en retraçant d'abord la chronologie de sa structure depuis sa création, puis en examinant

certains des enjeux de son fonctionnement, comme son organisation féministe, son autogestion et sa politique de médiation.

Historique

La création de La Centrale en 1973 coïncide avec l'émergence de la deuxième vague du féminisme. Depuis, suivant l'évolution d'enjeux à la fois artistiques et politiques, elle a connu de nombreux virages et bouleversements. La Centrale a su réévaluer son mandat pour répondre aux besoins de la communauté de ses membres, tout en acquérant une reconnaissance dans les sphères artistiques et militantes. Si son existence témoigne de l'essor des théories et des pratiques artistiques en dialogue avec les enjeux féministes et queers, on constate qu'à l'origine les fondatrices de La Centrale (alors appelée Powerhouse Gallery¹) n'utilisent pas le féminisme comme outil d'identification. Leur attention se porte plutôt sur la nécessité de s'associer entre femmes artistes. L'idée est de créer un espace d'expérimentation collective communautaire, un atelier de production, de diffusion et de conscientisation de la situation des femmes artistes.

Comme l'énonce Sandra Lee Bartky dans *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression* (1990), la prise de conscience des femmes n'est pas seulement un facteur causal de l'émergence du mouvement féministe en tant que tel, c'est aussi une partie importante de son programme politique. Les huit femmes² qui sont à l'initiative de La Centrale souhaitent donc offrir

1. À partir de 1977, la Charte de la langue française fait du français la langue officielle du Québec et impose à toutes les entreprises, y compris les PME de moins de cinquante salariées, un certain nombre d'obligations d'ordre linguistique, en particulier la francisation de leur nom. La « Powerhouse Gallery » devient alors « La Centrale Galerie Powerhouse ».

2. Elizabeth Bertoldi, Leslie Busch, Isobel Dowler-Gow, Margaret Griffin, Clara Gutshe, Billie-Joe Mericle, Stansje Plantenga et Pat Walsh. Au cours des huit premiers mois, la

un lieu alternatif aux valeurs patriarcales du monde de l'art, sous la forme d'un espace non plus uniquement d'exposition, mais aussi de réflexion et d'expression collective par et pour les femmes artistes. À l'époque, l'idée est d'abord de valoriser les femmes artistes, de les encourager à développer leur pratique et à prendre le contrôle de leurs carrières. Hébergée à l'origine dans un appartement, La Centrale est un lieu d'exposition, de production et de conscientisation. Les artistes impliquées prennent également des mesures concrètes pour répondre à des besoins cruciaux – par exemple, le partage de la garde des enfants, et jusqu'à une banque d'entraide avec la mise en commun de ressources financières destinées



Rencontre à La Centrale Galerie Powerhouse, années 1978-79 © Kay Aubanel.

galerie a fonctionné grâce à l'appui des membres, des artistes exposantes et de femmes qui soutenaient ses activités. La toute première exposition a eu lieu du 20 mai au 21 juin 1973. Ce n'est qu'un an plus tard, le 24 mai 1974, que la galerie fut intégrée au lieu sous le nom de Galerie et Atelier la Centrale Électrique/Powerhouse Gallery & Studio (voir la page « Historique et mandat » sur le site internet de La Centrale : <<https://tinyurl.com/swrbrg9>> [lien consulté le 18 mai 2020]).

à la production des œuvres. La Centrale devient un lieu communautaire visant à mutualiser les savoirs et les moyens, qu'ils soient techniques ou financiers. Elle se définit donc à partir d'une communauté d'artistes portées par des principes de solidarité, de partage et de transmission, à la base de la confiance en soi et de l'émancipation. À ce refus des valeurs qui régissent le marché de l'art, s'ajoute une nouvelle manière de travailler et de se former professionnellement en tant qu'artiste et travailleuse culturelle.

Dans cet esprit, la création d'espaces « autogérés par les femmes » est l'une des solutions retenues pour pallier collectivement leur sous-représentation dans les institutions hégémoniques. Bien que les débats et les désaccords aient toujours existé à La Centrale, ses archives témoignent d'une volonté constante de résoudre les problèmes en communiquant de façon non arbitraire et antiautoritaire. C'est sur ces bases expérimentales que les fondatrices de La Centrale réussissent le tour de force de fédérer une communauté artistique unique, offrant ainsi des fondations solides à leur structure, qui sera incorporée quelques années plus tard au Conseil des arts et subventionné à trois échelons, municipal (Montréal), régional (Québec) et national (Canada) en tant que centre d'artistes autogéré. Du fait même de sa création et en apportant la preuve qu'elle est indispensable, La Centrale devient le symbole d'une faille dans le système des arts.

La revendication d'une identité collective – « nous, femmes artistes » – est en soi un projet politique propre au contexte des années 1970. De nombreux témoignages d'artistes passés par La Centrale attestent le rôle qu'elle a joué dans la construction de nouveaux discours, la redéfinition individuelle et collective des postures de ces femmes et l'essor de leurs carrières.

. LE VIRAGE POLITIQUE DES ANNÉES 1980

La communauté artistique travaille dans un Montréal bilingue, où les échanges entre les deux cultures francophone et anglophone sont parfois convulsifs. Si l'approche politique féministe reste assez peu revendiquée durant la première

décennie de La Centrale, la génération née après la Révolution tranquille¹ va changer la donne. Dans les années 1980, la forte présence de francophones et de féministes radicales au sein de La Centrale l’amène à redéfinir son mandat en le politisant pour s’associer aux luttes des femmes, au Canada et ailleurs. Et alors que dans un premier temps les hommes participaient aux activités, les adhérentes et les travailleuses artistes optent désormais pour une non-mixité stratégique.

En revanche, la prise en compte de l’intersectionnalité des discriminations, dénoncée aux États-Unis dès les années 1970, n’intégrera les discours féministes au Québec, et donc à La Centrale, que bien plus tard, au début des années 2000². La question des représentations des artistes racisé·es et « altérisé·es », par exemple, échappe longtemps à l’attention des membres de La Centrale. Parallèlement, en 1976, les animatrices de la galerie fondent le Powerhouse Performance Space (PPS), lieu unique qui associe les trois pratiques de l’art action, de la performance et de la prise de parole au sein de la communauté artistique montréalaise. Toutes auront désormais une place de choix dans la programmation artistique du centre, qu’il s’agisse d’événements présentés en galerie ou hors les murs, d’actions spontanées dans la rue ou de résidences performatives. La multiplication des expositions collectives permet de mettre en perspective les vécus et les expériences de plusieurs artistes québécoises ; c’est le cas, notamment, avec *Le langage des fibres/ Fibres artists of Quebec* au printemps 1977. L’année suivante, en 1978, la première

1. Mathieu Pigeon définit ainsi cette période sur le site du Musée McCord : « L’expression “Révolution tranquille” désigne une période charnière de l’histoire du Québec, pendant laquelle la société se transforme profondément et les valeurs d’une grande partie de la population sont bouleversées. À l’origine, le terme s’applique à la période 1960 à 1966, soit les six années au pouvoir du Parti libéral du Québec de Jean Lesage (1912-1980). On peut toutefois considérer que la Révolution tranquille s’étend jusqu’aux débuts des années 1970 [...] » s.d., (article en ligne : <<https://tinyurl.com/ydh4yxqa>> [lien consulté le 19 mai 2020]).

2. Voir à ce propos BOURQUE & MAILLÉ, 2015 ; PAGÉ & PIRES, 2015 ; HAMROUNI & MAILLÉ, 2015.

exposition explicitement féministe, intitulée *Self-portraits*, s'ouvre à la galerie. Dans les années 1980, des artistes étrangères participent à la programmation dans un contexte politique international très tendu. Les politiques réactionnaires de Reagan aux États-Unis et de Thatcher outre-Atlantique, ou, dans un autre registre, l'affirmation des luttes LGBT¹ et le contexte effroyable de la pandémie du Sida, alimentent l'agenda politique des artistes et militantes féministes. Dès lors, une rupture irréversible s'amorce avec les thématiques universalisantes des rôles social, familial, sexuel, économique des femmes artistes investies dans la programmation de La Centrale.

. LES ANNÉES 1990 ET 2000: DIVERSIFICATION DES ENJEUX ET DES STRATÉGIES

Dans la dernière décennie du xx^e siècle, les théories postcoloniales et queers trouvent un écho à La Centrale. Elles résonnent dans les œuvres et les discours, portées par la notion d'identités plurielles et par la mise en avant des expériences personnelles et des différentes formes d'oppression vécues. Les grands récits sont remis en question, les revendications identitaires mettent à mal l'universalisme blanc hétérosexuel. L'intégration de nouveaux savoirs et de sensibilités qui dénoncent simultanément le racisme, l'ethnocentrisme, le colonialisme, l'hétérosexisme et le capitalisme ébranle les intérêts et les pratiques des artistes prenant part à la vie du centre.

Ces préoccupations, auparavant marginalisées, trouvent progressivement à s'exprimer dans la programmation. Cela se concrétise en 2008 avec deux manifestations pensées pour fêter le premier anniversaire du nouveau mandat: l'exposition monographique de G. B. Jones, *Là-bas*, et l'exposition collective *Gender alarm*, marquée par la présence d'artistes queers et lesbiennes². Un an

1. Les rapports sexuels entre personnes du même sexe sont décriminalisés au Canada depuis 1969, et le Québec a interdit les discriminations en raison de l'orientation sexuelle en 1977 par une loi qui est la première du genre en Amérique du Nord.

2. *GENDER ALARM! Nouveaux féminismes en art actuel* a fait se succéder du 17 au

auparavant, en effet, à la suite de journées d'étude, il avait été décidé d'élargir les missions de La Centrale à l'apport des théories du genre, de la critique post-coloniale et du transféminisme, afin de l'ouvrir à une diversité culturelle en lien avec les enjeux décoloniaux et intergénérationnels. Il s'agit en somme de prendre en compte les acquis des théories féministes queers et postcoloniales, sans plus parler du vécu « féminin » de façon générique. La Centrale n'est dès lors plus un centre d'artistes femmes, mais un centre féministe inclusif aux perspectives intersectionnelles.

La Centrale, un centre d'artistes aux défis spécifiques

Les « centres d'artistes autogérés », ou CAA, apparaissent au Canada dans les années 1960, à la faveur d'un mouvement de revendication des artistes pour la création de structures autogérées, adaptées à leurs pratiques artistiques et en phase avec leurs besoins. À but non lucratif, ils encouragent l'expérimentation et ne sont pas soumis aux impératifs du marché.

À l'instar de la plupart de ces établissements, plus encore peut-être car elle doit constamment s'adapter au renouvellement des approches discursives en art féministe, La Centrale diversifie ses stratégies pour conserver sa raison d'être de productrice d'« art actuel », selon l'expression utilisée au Québec. Les critères

28 septembre 2008 plusieurs événements conçus par La Centrale Galerie Powerhouse pour célébrer le premier anniversaire de son nouveau mandat : une exposition collective, une projection de films et de vidéos, une table ronde sur l'abandon de la non-mixité par des collectifs et institutions féministes au profit de stratégies plus inclusives (*cf.* le site de La Centrale : <<https://tinyurl.com/w2sf2hm>> [consulté le 19 mai 2020]). Un mois plus tôt, du 8 août au 7 septembre 2008, l'exposition monographique *Là-bas* de l'artiste, réalisatrice et musicienne G. B. Jones avait exploré « les histoires cachées, ainsi que les sujets et moments oubliés, ostracisés ou ignorés » (<<https://tinyurl.com/tlfbak>> [consulté le 19 mai 2020]).

d'évaluation des centres d'artistes, à la clé des subventions accordées aux trois niveaux de décision (municipal, régional, national), entraînent depuis quelques années une certaine homogénéisation de ces structures, qui dépendent financièrement des politiques culturelles en place et de l'enveloppe budgétaire qui leur est allouée. L'institutionnalisation qui s'ensuit favorise une nouvelle concurrence entre les centres d'artistes, de plus en plus nombreux alors que l'argent public se raréfie. À cet égard, il est important de mentionner que les centres rémunèrent les artistes en fonction de grilles communes définies par le CARFAC¹. Les artistes qui leur sont associées ont la possibilité de partir régulièrement pour développer leurs propres projets (résidences, expositions, temps de recherche et de création). Ces centres gérés « par et pour les artistes » sont une spécificité du contexte canadien qui n'a pas d'équivalent ailleurs.

Or, depuis une vingtaine d'années, il s'avère que les artistes, ainsi que les coordinateurs et coordinatrices des centres et le personnel des Conseils des arts sortent des mêmes universités, ce qui renforce la tendance à l'homogénéisation et à l'institutionnalisation (Le Coguiec, 2013). Par voie de conséquence, les propositions artistiques retenues par les comités de sélection sont de plus en plus similaires, et souvent en parfaite adéquation avec le langage académique. Ce phénomène influence la démarche des artistes, qui doivent répondre aux exigences

1. Le Canadian Artists' Representation/Front des Artistes canadiens (CARFAC) est l'organisme national chargé de représenter les artistes en arts visuels. Fondé par des artistes en 1968, il est géré par un conseil d'administration élu par ses membres. « Nous croyons que les artistes, comme les professionnels d'autres domaines, doivent être rémunérés pour leur travail et recevoir une part équitable des profits générés par ce travail. En tant que voix des artistes canadiens à l'échelle nationale, CARFAC défend les droits économiques et juridiques des artistes et apprend au public à traiter de façon juste avec eux. Ce faisant, CARFAC favorise un climat socioéconomique propice à la production d'art visuel, à la recherche et à la formation du public » (page « À propos » du site internet du CARFAC : <<https://tinyurl.com/thwwwnh>> [consultée le 18 mai 2020]).

des formulaires de demande de bourses et de financement de projets. Cette subordination de la pratique artistique à des valeurs culturelles hégémoniques empêche l'émergence de pratiques et de discours dissidents. Et dans la mesure où l'autogestion des centres n'est pas clairement étayée sur des principes politiques et éthiques, les artistes qui y sont investies manquent de prises qui leur permettraient de conserver leur autonomie et leur liberté.

Dans ce contexte, la grande force de La Centrale tient au positionnement féministe inscrit dans son mandat, qui dicte son agenda politique et lui donne un rôle et une place à part. Cette spécificité, elle la doit aussi à la rigueur éthique qui préside à la programmation et au mode de fonctionnement. Les choix des comités artistiques doivent répondre aux exigences du mandat en matière de visibilité des femmes et des artistes altérisé-es, afin d'assurer la diversité des formes et des discours proposés. Cette singularité qui pourrait être une contrainte pour le centre se révèle, dans les faits, un atout essentiel.

Le comité de programmation, majoritairement composé d'artistes, en charge des orientations artistiques de La Centrale s'appuie sur plusieurs critères pour opérer ses choix : représentation intergénérationnelle, bilingue, locale ou internationale, pratiques sous-représentées et/ou reflétant un engagement politique et social, approches ou productions artistiques en dialogue avec le mandat du centre. La sélection des artistes se fait par vote en comité, suite à l'appel à projets annuel. Et l'organisation des expositions laisse toujours une large place à la prise de parole des artistes, *via* des présentations, des tables rondes, des ateliers ou des actions éducatives.

. MÉDIATION CULTURELLE ET FABRIQUE DES SAVOIRS

La politique de médiation de La Centrale se veut elle aussi pragmatique et innovante. En effet, c'est aux artistes qu'il revient de concevoir les outils et les ateliers d'action éducative à partir de leur propre pratique et de leurs intérêts artistiques et militants. Les interactions avec le public passent par des présentations

d'artistes, des entretiens audio ou vidéo, des communiqués bilingues voire trilingues, et des projets menés en concertation avec des groupes sociaux (femmes, populations marginalisées, collectifs militants) et des publics scolaires. La communication ciblée autour des expositions, la rédaction de textes critiques et l'association avec des universitaires sont ici des priorités. Ces stratégies d'ouverture et d'échange qui rendent La Centrale à la fois présente et accessible visent à attirer de nouveaux publics et à continuer d'assurer la formation professionnelle des artistes qui l'ont rejointe.

Si sa vocation première reste la diffusion de l'art contemporain, elle s'efforce également de combler autant que faire se peut les failles de la fabrique du savoir en histoire de l'art. La Centrale prend en quelque sorte en charge la production de ressources et de réflexions en lien avec sa programmation, sans attendre les contributions des historien·nes et des critiques. En 2014, elle a ainsi invité ses membres à s'approprier son histoire en leur ouvrant ses archives, avec un projet expérimental et non académique autour des notions de canon, d'anti-canon et de matrimoine, ou de références historiques et culturelles féministes (Burisch *et al.*, 2015). La réactivation des archives artistiques ou administratives est en soi un axe de travail qui à son tour stimule la production de nouvelles œuvres.

. GESTION ORGANISATIONNELLE FÉMINISTE ET NON HIÉRARCHIQUE

La Centrale fonctionne sur des bases non hiérarchiques, mises en place en 2008 grâce à l'élaboration d'un outil de gestion interne créé par les membres du conseil d'administration et les salariées en poste cette année-là. Cela permet une souplesse et une horizontalité dans l'organisation des activités de cette structure où toutes les décisions se prennent par consensus entre les adhérent·es, le personnel et le conseil d'administration.

Chacune des quatre salariées est coordonnatrice, responsable de tâches spécifiques et de missions bien déterminées. Toutes siègent aux comités, mais sans

les diriger puisque les rapports de pouvoir sont contraires aux valeurs défendues par La Centrale. Leur mission consiste à coordonner un ou plusieurs comités constitués d'artistes associées : programmation, performance, financement, actions éducatives. Le conseil d'administration, composé de six personnes, est garant du fonctionnement global et des décisions prises par consensus sur les orientations des missions. Les adhérentes, qui sont régulièrement consultées sur les projets envisagés, peuvent présenter leur travail lors d'expositions, d'événements spéciaux, de soirées performances ou de programmes de mentorat. Une attention particulière est portée aux archives, systématiquement répertoriées et classées pour être facilement accessibles aux chercheurs et chercheuses. Les contrats signés avec les artistes font désormais mention du genre choisi pour respecter l'autodétermination. Il est aussi proposé, si besoin, un soutien pour la garde d'enfants durant le temps de montage et de démontage des expositions.

La Centrale se veut inclusive, c'est-à-dire qu'elle est ouverte à toute personne sensible à son mandat féministe, sans distinction de sexe ni de genre. Tout le monde peut y adhérer, et les outils de communication comme les bulletins publiés par les membres privilégient stratégiquement les formes grammaticales au féminin. La volonté de non-hiérarchie qui structure les activités et la gestion des ressources humaines se retrouve dans les rapports du centre avec les artistes. Les cachets versés sont équitables, et tous les projets sont archivés et conservés avec le même soin. Le Prix Powerhouse, remis chaque année par La Centrale à une artiste de la région de Montréal en milieu de carrière, souligne, dans ce même esprit d'équité, la nécessité de soutenir les femmes à toutes les étapes de leur carrière, sachant qu'il leur est plus difficile de s'accomplir dans la durée pour des raisons systémiques, d'ordre familial et économique (pensons par exemple aux artistes mères de jeunes enfants, qui doivent cumuler les tâches domestiques non rémunérées, leur travail à l'atelier et un emploi alimentaire). Le mentorat développé par La Centrale favorise en outre les rencontres et les échanges entre artistes et chercheurs/chercheuses, et procure à toustes (artistes, universitaires,

salarié·es du secteur culturel) des outils et des ressources utiles sur le plan professionnel. Enfin, et ce n'est pas le moins important, en sus de défendre les artistes en butte à la censure La Centrale est aussi une force de mobilisation et de soutien politique¹.

L'importance actuelle du projet

«On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître.» Cette célèbre phrase d'Audre Lorde, prononcée en 1979, s'applique aussi parfaitement à la dynamique du dialogue entre art et féminismes, et plus globalement aux pratiques artistiques socialement engagées.

Tout projet dit féministe doit garder une distance critique tant vis-à-vis des institutions qui permettent sa mise en œuvre que du contexte dans lequel il émerge, tout en prenant en compte l'intersectionnalité des enjeux. Plusieurs questions soulevées au sein de La Centrale s'adressent en priorité aux organismes culturels et aux diverses institutions artistiques. La féminisation du milieu culturel et des écoles d'art est-elle vraiment le fruit du hasard? Quels mécanismes opèrent pour légitimer, ou non, le travail des artistes? Qui dirige les institutions et comment s'y répartit le travail visible et invisible? Comment ne pas remettre en cause les hiérarchies et les rapports de force qui régissent les institutions artistiques, où le travail gratuit est monnaie courante et où les femmes sont sous-représentées? La globalisation du monde de l'art ne pose-t-elle pas des questions éthiques, au vu des pratiques coloniales et capitalistes qui s'y déploient?

1. La Centrale et ses adhérent·es se sont ainsi mobilisé·es durant la grève étudiante de 2012 au Québec, qui a duré plusieurs mois, et ont publiquement pris position contre les mesures d'austérité du gouvernement Couillard, élu en avril 2014.

Les problèmes inhérents au travail gratuit (des artistes jusqu'aux stagiaires) et aux conditions de précarité de nos professions sont trop cruciaux pour être passés sous silence. Le *care* – cette attitude envers soi-même et les autres qui s'apparente à la bienveillance ou à la sollicitude – indique à cet égard une ligne de conduite à suivre, au même titre que l'accès libre et gratuit à la culture et à l'éducation.

La Centrale propose des outils pragmatiques pour repenser et transformer notre relation au travail artistique. Pour interroger à nouveaux frais, non seulement les sujets « légitimes » de l'art, mais aussi notre manière de faire de l'art et de le diffuser, grâce aux techniques, savoir-faire, métiers ou connaissances que nous mobilisons pour cela. La Centrale est un espace nécessaire, parce que loin de s'occuper d'édicter de nouveaux dogmes elle raccorde les pratiques des plasticien·nes d'aujourd'hui à une grille d'analyse féministe attentive aux différentes formes d'oppression et de privilège. Elle accueille une pluralité de perspectives, dessinées par les enjeux et les objectifs féministes qui sous-tendent les démarches, les vies et les prises de parole des artistes.

Si La Centrale a fait le choix de se définir féministe dans son mandat, c'est aussi en opposition à cet autre choix qui consiste à perpétuer les hiérarchies et les discriminations, la compétition, la précarité du travail artistique et le cloisonnement des processus de légitimation. Ce choix-là, foncièrement politique et tout sauf neutre, appelle une réponse radicale.

deuxième partie

ENCORPORATIONS/SAVOIRS

Éditions i

La délivrance des sibylles

Anne CREISSELS

(Conférence-performance, durée: environ 20 minutes)

Face au public, derrière le bureau, suivant le dispositif habituel de la conférence. Voix off provenant d'un dictaphone à cassettes et play-back. Diaporama en boucle avec représentations de sibylles et images de performeuses-conférencières. Gestes de réflexion, de lecture, d'autorité, de transmission. Manipulations de feuilles. Modulations de la hauteur de la voix sur le dictaphone. Texte enregistré partiellement tronqué. Changement de cassette. Fabrication et empilement de rouleaux de papier. Délivrance du savoir par le souffle. Texte de la voix off chuchoté. Feuilles semées. Vocalisations couvrant en partie l'enregistrement.

(Le texte qui suit est celui de la voix off.)

Un discours qui nous parlerait plus qu'on ne le comprendrait: n'est-ce pas ce que vise cette forme, relativement présente dans l'art contemporain, qu'est la conférence-performance? Cette manière d'articuler le savoir et le performatif, de mettre au jour la corporéité d'un énoncé théorique et de mettre en scène l'inconscient du langage, mène à questionner de nombreuses oppositions comme celle, tenace, entre corps et esprit. La transmission du savoir, loin de la transparence, y apparaît dans toute sa matérialité, liée au corps et à un dispositif d'énonciation. À travers cette forme critique de performance langagière, c'est la ritualisation de la parole savante qui se trouve mise en jeu. Ne pourrait-on voir, dans cette incorporation et cette altération du pur esprit, une résurgence de la figure de l'oracle, ce corps vecteur, traversé par de l'indicible et censé délivrer un savoir?

Qu'en est-il de la place et du statut du corps, en particulier féminin, dans l'acte de langage et vis-à-vis du savoir ?

*Performer le savoir*¹

Performance et savoir : ces deux termes désignent *a priori* des domaines étrangers l'un à l'autre et, mis côte à côte, ne sont pas sans réveiller cette vieille opposition entre corps et esprit avec, d'une part, l'action, le geste et, de l'autre, la réflexion, la théorie. Leur association ne permettrait-elle pas justement d'ébrécher cette polarisation si structurante et de pointer les enjeux relatifs à l'énonciation du savoir, la corporéité à l'œuvre dans sa transmission ? Ce pourrait être une façon de mettre en lumière la manière dont la performance et le savoir, le corps et le langage, s'altèrent réciproquement. Au contact d'un corps soumis à des changements d'états, le savoir oralisé apparaîtrait dans toute sa matérialité et sa force d'agir.

Performance et savoir ont en commun d'être des espaces symboliques d'énonciation, d'affirmation, d'instauration. Une pratique les réunit : celle de la mise en scène voire de la ritualisation de la parole². Lieu privilégié de transmission du savoir, la conférence s'avère en effet être, sous son apparente transparence académique ou sociale, un exercice relevant de la performance, avec son protocole et ses accessoires.

Dans cette perspective, la conférence-performance, dont Jean-Philippe Antoine (2009) a souligné la récurrence dans le champ contemporain, ainsi que les enjeux, mérite un intérêt particulier³. Articulant et déconstruisant dans le

1. Je reprends ici des éléments d'un précédent article : « Performer le savoir : instaurer l'altérité » (CREISSELS, 2014).

2. On pense principalement à la poésie sonore.

3. Ce texte qui accompagnait la programmation du Nouveau Festival a été repris pour

même temps un prétendu savoir, cette forme apparaît foncièrement critique ; elle mène en outre à concevoir assez littéralement le langage comme matériau, le savoir comme matière à travailler. S'y trouve souligné ce qui ne peut qu'affleurer (et aspire à l'invisibilité) dans une conférence : le dispositif et la corporéité. Face au contenu d'une conférence-performance, surgissent des interrogations concernant la légitimité de la parole, son statut, son pouvoir.

Utiliser la théorie ou le savoir comme matériau artistique renvoie à tout un champ d'expérimentations mettant au centre le langage et ses modalités d'énonciation, mais aussi une dimension réflexive de l'art, qu'il s'agisse de Dada, de Fluxus, d'Art and Language, de certaines performances ou encore de poésie sonore. La forme de la conférence-performance manifeste très clairement cette filiation et cette articulation entre savoir et performance qui est aussi un brouillage voulu des frontières entre les domaines. Ne relevant d'aucun champ en particulier et articulant du texte, elle s'avère être un objet propice à la remise en question de certaines oppositions.

Par sa singularité, cette forme hybride invite à poser autrement des questions massives : Comment le savoir se transmet-il ? Sait-on ce que l'on transmet (concept, affect, idéologie...) ? Quel savoir ? Les liens entre des champs *a priori* distincts se tissent, obligeant à revoir certaines catégories, comme art et

l'ouvrage *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance* dirigé par Vangelis ATHANASSOPOULOS (2018). Par ailleurs, les 14 et 15 février 2013, s'est tenu un colloque intitulé « Paperboard, Les conférences d'artistes : entre fiction théorique et geste artistique », organisé par Laurence Corbel et Christophe Viart à l'université de Rennes 2 avec le Musée de la Danse et le Frac Bretagne, en partenariat avec l'EESAB-site de Rennes ; suivi d'un autre, les 8, 9 et 10 mars 2017, intitulé « La conférence comme performance » organisé par Bénédicte Boisson, Nathalie Boulouch, Laurence Corbel et Anne Creissels à l'université de Rennes 2, en collaboration avec l'université de Lille et le Musée de la Danse (actes à paraître dans la revue *déméter* du Centre d'étude des arts contemporains de Lille).



Anne Creissels, La délivrance des sibylles, conférence-performance présentée à l'École supérieure d'art et de design de Valenciennes le 22 mars 2016.

connaissance¹. Spectateurs d'une conférence-performance, sommes-nous face à une mise en scène artistique ou impliqués dans un rituel social de transmission ?

Ces questions en soulèvent d'autres : Qu'est-ce que le savoir fait au corps ? Qu'est-ce que le corps fait au savoir ? Le savoir a-t-il un corps ? Peut-il s'incorporer ? Incorporer le savoir, incorporer la théorie, ne serait-ce pas en altérer

1. L'articulation entre art contemporain et connaissance a notamment été abordée par Guillaume Désanges, commissaire d'exposition, adepte lui-même de la conférence-performance, en particulier à travers un cycle d'expositions présentées entre 2009 et 2011 au Plateau/Frac Île-de-France, intitulé *Érudition concrète*.

l'autorité et modifier les conditions de sa réception? Et, de fait, une conférence-performance nous parle certainement plus qu'on ne la comprend. Rituel du savoir et rituel artistique se fondent : la ritualisation de la parole savante devient un espace critique de déplacement des identités.

Révéler ainsi la ritualisation dont la parole fait l'objet mène à interroger les modalités d'énonciation du langage et du savoir. Et considérer le langage et le savoir comme matières revient à souligner leurs capacités transformatrices.

Forme critique de performance langagière, contre-performance verbale, la conférence-performance installe confusion et doutes, investit les failles, provoque des collisions. Elle procède à un démontage du savoir, du langage, relevant d'un *savoir-montage* tel que Georges Didi-Huberman a pu le définir à propos de l'approche warburgienne de l'histoire de l'art¹. Dans cette perspective, performer le savoir serait donc une manière de mettre en mouvement le savoir, obligeant à une prise en compte non seulement du champ disciplinaire investi, mais encore des dimensions anthropologiques, philosophiques ou/et psychanalytiques présidant à son énonciation.

L'altérité du performatif

Dans cette configuration, propre à la conférence-performance, le discours devient acte et fait directement écho aux actes de langage (quand dire c'est faire), au performatif défini par John L. Austin, philosophe anglais, dans sa conférence de 1955 «How to do things with words». Au-delà de l'énoncé performatif, cette

1. «Inventer un *savoir-montage*, c'était donc renoncer à des matrices d'intelligibilité, briser de séculaires garde-fous. C'était créer, avec ce mouvement, avec cette nouvelle "allure" du savoir, une possibilité de vertige. [...] L'excès warburgien – l'exigence si forte, si fondée, d'une anthropologie du visuel – porterait donc en lui cette possibilité vertigineuse du "montage des attractions", possibilité dangereuse autant que féconde» (DIDI-HUBERMAN, 1998 : 12-14).

théorie manifeste le lien inextricable du langage au corps, aux dimensions sociales et psychiques. Le caractère neutre et objectif du langage se trouve ébranlé, l'efficacité de l'acte de langage dépendant en effet d'un contexte et du statut du locuteur.

Et que fait le corps au langage, sinon d'emblée le sexuer ? Un corps parle et ce corps a un sexe ; cette parole a un sexe. Le langage (du savoir) aurait-il un sexe ? Dans *Les mots et les femmes*, Marina Yaguello révèle cette dimension sexuée du langage. Par ailleurs, de Luce Irigaray à Hélène Cixous en passant par Catherine Clément et Julia Kristeva, l'idée d'une parole des femmes, non soumise à la logique masculine du langage, s'est particulièrement exprimée, soulignant en creux la non-neutralité (sexuée) du langage et son articulation au savoir et au pouvoir¹.

Shoshana Felman (1980), en rapprochant la théorie du performatif d'Austin de la théorie lacanienne, pointe, avec pour fil conducteur la figure de Don Juan, la manière dont le langage est traversé par l'inconscient et le désir. Elle s'intéresse à ce qui se joue entre connaissance et jouissance. Il y a, selon elle, un donjuanisme du langage, une altérité qui relève du performatif, d'un scandale, d'une promesse qu'on ne peut tenir. L'acte de langage s'y trouve révélé dans toute sa puissance mais aussi dans son altérité fondamentale (du fait de son lien au désir).

Pour Jacques Lacan, l'autre du langage, l'au-delà du langage, l'inconscient du langage est du côté du féminin. La position d'ignorance de la femme (qui n'est pas, ou pas-toute), est aussi une position d'exclusion (du langage) qui permet une critique du savoir même et l'accès à la jouissance, à l'existence². Cette association du féminin au sacré est toutefois ambiguë, comme l'association de la femme à la vérité dont Jacques Derrida (1978) a montré, à propos de Friedrich Nietzsche,

1. Voir IRIGARAY, 1977 ; CIXOUS, 1986 ; CLÉMENT & KRISTEVA, 1998.

2. « Il y a une jouissance à elle, à cette *elle* qui n'existe pas et ne signifie rien. Il y a une jouissance à elle dont peut-être elle-même ne sait rien, sinon qu'elle l'éprouve – ça elle le sait. [...] Cette jouissance qu'on éprouve et dont on ne sait rien, n'est-ce pas ce qui nous met sur la voie de l'ex-sistence ? Et pourquoi ne pas interpréter une face de l'Autre, la face Dieu, comme supportée par la jouissance féminine ? » (LACAN, 1975 : 95-98).

combien elle pouvait relever de ce qu'il nomme le phallogocentrisme et justifier l'exclusion de la femme du langage, du discours dominant, de l'histoire.

Le savoir et le langage n'ont-ils pas sans cesse à être déterritorialisés (Deleuze & Guattari, 1980) ? Et la performance ne constituerait-elle pas le lieu privilégié de cette opération de déplacement ? Dans *Le pouvoir des mots*, Judith Butler souligne la possibilité de renversement des mots, dans leur énoncé performatif. Traversé, saisi, touché, blessé par le langage, le corps manifeste aussi, à travers la parole, la possibilité d'un *empowerment*. L'incorporation des mots apparaît ainsi comme un moyen d'agir, une façon d'inscrire une altérité.

Délivrer la parole du carcan du corps, du carcan du langage, du carcan des attendus d'articulation, de logique (qui fondent l'autorité) pour une parole subjective, non soumise à la loi des assignations sexuées, des discours réducteurs, des hiérarchisations, trouver la voix des corps, la voie des corps : cette problématique, au cœur de la performance, constitue également un enjeu théorique et méthodologique. En faisant l'hypothèse d'un rapport intuitif, corporel, performatif au savoir, que met-on en critique et que produit-on ?

Une performance oraculaire, lieu d'une possible incorporation, d'une possible altération, d'une subjectivation, ne recèlerait-elle pas, sous le mythe de la parole d'un au-delà qu'elle semble véhiculer, quelque savoir crypté, quelque vérité indicible propre à déstabiliser les plus profondes constructions du réel ?

Interprètes de l'indicible : la délivrance des sibylles

Sans doute faut-il rappeler combien la performance a participé de l'affirmation d'une subjectivité féminine¹. Son essor, à la fin des années 1960, en lien avec

1. Je reprends ici des éléments développés dans un précédent article : « Le corps du mythe : performances du génie créateur » (CREISSELS, 2013).



Anne Creissels, La délivrance des sibylles, conférence-performance présentée à l'École supérieure d'art et de design de Valenciennes le 22 mars 2016.

divers mouvements de contestation sociale, est contemporain de l'arrivée sur la scène artistique d'un nombre croissant d'artistes femmes. Dans ce contexte, le corps, et singulièrement le corps féminin, devient le lieu d'un débat, et un enjeu majeur¹. Les pratiques performatives, moins marquées par une histoire de l'art phallogcentrée que la peinture ou la sculpture, sont alors, comme la vidéo, particulièrement investies.

1. Sur ce point, voir en particulier l'essai d'Amelia JONES (2005) : « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale ».

La performance, si elle met le corps au centre de la pratique artistique, constitue un acte politique, une prise de parole, et une critique des représentations du corps, en particulier dans son lien avec le féminisme : elle est porteuse d'un discours sur le corps. Il y a donc d'emblée, avec la performance féminine, un rapport au savoir et à l'histoire, une dimension critique qui s'affirme. L'expérience par le corps, qui définit la performance, ne tient pas à sa seule présence physique car, plus fondamentalement, elle met au centre la place du corps, au sens politique, de l'artiste comme du spectateur. Cette insistance sur le corps et ses enjeux idéologiques ne va pas sans une réévaluation de la corporéité à l'œuvre dans l'art, comme de l'économie des corps sexués dans la création¹.

Quand l'artiste se met en scène dans la performance, et *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'artistes femmes, le statut du créateur est interrogé dans son lien (sans doute constitutif) au mythe. Figure intermédiaire, transmetteur ou/et catalyseur, le performeur tient une place particulière, proche du prêtre, du chaman ou encore du martyr. Le corps est censé délivrer un message, faire éprouver, transmettre des affects : impact des corps sur les corps et passage d'un corps individuel à un corps collectif. Pratique cathartique relevant du rite, la performance affirme son lien au mythe d'une façon singulière, souvent dans le même temps iconoclaste et iconophile. La performance est ainsi inextricablement liée aux représentations du corps. Aussi peut-on bien souvent y voir des réminiscences de figures

1. Il s'agit en particulier, pour des artistes femmes, de se réapproprier leur corps qui, dans une tradition de l'art très largement masculine, se trouve réifié. Car si les femmes sont quasiment absentes en tant qu'artistes de l'histoire de l'art, comme le montre exemplairement Linda Nochlin dans son célèbre essai de 1970, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », le corps féminin est le grand sujet de la peinture, objet d'un désir conçu *a priori* uniquement comme masculin. Elle montre que ce que l'on a tendance à prendre pour naturel (le prétendu manque de génie des femmes) est le résultat d'une entreprise culturelle visant à exclure les femmes des domaines liés au pouvoir dont l'art fait partie ; que, plus largement, l'art, comme la société, est traversé par des rapports de domination.

archétypales, figures mythologiques de la métamorphose, de l'hybridité, icônes porteuses d'un message collectif.

Dans ce corps vecteur, traversé par de l'indicible, dépositaire de l'inconscient à l'œuvre dans le savoir, tel qu'il apparaît de manière privilégiée dans le dispositif de la conférence-performance, ne pourrait-on voir une résurgence de figures oraculaires? Ces corps de femmes conférant et performant le savoir ne réactivent-ils pas le pouvoir des antiques sibylles¹?

Performer le savoir: ne serait-ce pas une façon d'accueillir l'altérité, de rendre son corps, comme aussi celui de la Pythie, ouvert à l'esprit (Sissa, 1987)? Allier ainsi les régimes *a priori* opposés du savoir et de la révélation peut sembler paradoxal, voire dangereux. C'est cependant le moyen de sortir d'une définition étroite de l'un comme de l'autre et de réexaminer les enjeux de l'énonciation du savoir. Une façon, en tout cas, de réhabiliter cette dimension d'inspiration, mise à l'écart par une philosophie voulue rationnelle – et ce au risque d'un savoir desséché, comme le montre Marianne Massin dans *La pensée vive*.

L'oracle, désignant tout à la fois le message et la personne délivrant ce message (comme si le corps était le message ou inversement), donne littéralement corps au savoir et manifeste une dimension inconsciente. Secoué, traversé, habité, investi d'une fonction, le corps de l'oracle est inspiré et inspirant, interprète dans le même temps d'une extériorité et d'une intériorité, dépositaire d'un savoir indicible. Savoir soufflé et savoir soufflant: n'y aurait-il pas un enjeu particulier pour les femmes dans ce passage possible d'une interprétation passive à une interprétation active? L'interprétation, l'inspiration, *a priori* restreintes dans une tradition du corps objet, de la femme médium, ne pourraient-elles devenir des outils d'affirmation en tant que sujet? Si la mise à l'écart de l'inspiration est aussi une mise à l'écart du féminin, qu'est-ce que sa mise en jeu réveille? Quels liens se tissent entre geste de délivrance du savoir et geste de délivrance du corps?

1. Sur la sibylle, voir BOUQUET & MORZADÉC (dir.), 2004; et GALLEY, 2010.

La parole des sibylles relève de l'inconscient, d'un au-delà du langage, et transmet un savoir. À travers cette ritualisation du savoir, c'est le pouvoir de l'imaginaire, de la parole sur les actes, l'importance du psychisme et l'efficacité symbolique qui sont révélées. Mettre en scène le savoir, le jouer, le ritualiser, l'incorporer, revient à questionner la place de l'oralité et de la corporéité dans la transmission (l'acquisition) d'un savoir. C'est aussi poser la question du lien entre transmission du savoir et transmission du mythe, entre mythe, récit et vérité. La parole de l'oracle doit-elle être rangée du côté du mythe? Quel crédit accorder alors à une telle parole? L'idée d'un discours parlant aux affects plus qu'à l'intellect n'est certes pas sans évoquer le fonctionnement sur le modèle de l'art des totalitarismes (Michaud, 1996). Et les mythologies de Barthes nous ont par ailleurs appris à nous méfier du mythe, véhicule privilégié de l'idéologie dominante¹. Mais au-delà du danger possible, la transmission du mythe ne pourrait-elle relever d'un geste de délivrance, d'insoumission, de résistance? Jean-Pierre Vernant observe que les récits mythiques permettent, sous couvert de fable, d'exprimer ce qui, dans le langage courant, serait difficilement exprimable². Cette possible dimension critique est également mise en évidence par Marcel Detienne, qui

1. Dans *Mythologies*, Roland BARTHES (1957) définit le mythe comme ce qui transforme l'histoire en nature et le sens en forme. Le mythe opère selon lui un déplacement qui est une réduction. Véhicule privilégié de l'idéologie dominante, il permet de rendre immuable et universel le contingent. C'est, selon Barthes, une parole dépolitisée, voire dépolitisante, qui sert l'opresseur. Le mythe est partout, apte à épouser les moindres détails de la vie quotidienne afin de mieux instituer la norme en vérité absolue.

2. « Faute de sérieux, ils ne pèsent pas socialement, ils ne tirent pas, sur ce plan, à conséquence. Ils offrent ainsi l'occasion d'exprimer ce qui formulé en d'autres langues, plus officielles, serait indécent, incongru, scandaleux, sacrilège. Revisités en textes ou en images, les mythes se prêtent à de nouvelles métamorphoses; ils forment un des terrains privilégiés pour exercer son style, son métier, son talent, pour donner forme à des expériences proprement esthétiques ou pour remettre en cause, sans trop en avoir l'air, les idées les plus communément reçues » (VERNANT, 1996 : 42).

souligne que le mythe, par son étymologie et son histoire, est une « parole de subversion¹. » Il rappelle également le lien indéfectible entre mythe et parole².

Délivreuses de mythes, interprètes de l'indicible, ces figures d'oratrices, telles qu'elles apparaissent dans la conférence-performance, sont porteuses d'un savoir sibyllin, d'une parole sibylline. Mais le savoir n'est-il pas par essence sibyllin, à celle ou celui qui ne se l'est pas approprié ? Et ne l'est-il pas davantage encore lorsqu'il prétend à une universalité et à une objectivité absolue, à une neutralité ? Lorsqu'il apparaît comme la chasse gardée de certains en excluant d'autres ? Empêchant l'interprétation, obligeant à la soumission, que délivre-t-il ? Et qui peut-il bien délivrer ? À cette approche du savoir prétendant à La vérité, ne pourrait-on confronter une approche plus interprétative, plus psychanalytique, plus subjective, plus artistique ? Et ne serait-ce pas là le moyen de s'approcher d'une vérité ? Car c'est peut-être bien ce que nous enseignent ces conférencières inspirées : que la parole du savoir nécessite, paradoxalement, pour qui veut s'en saisir, une écoute flottante ; que le savoir suppose certes la connaissance mais réside aussi dans la libre association ; que ce n'est qu'en s'ouvrant à l'interprétation que le corps et l'esprit peuvent comprendre l'Histoire ; que la ritualisation du savoir est une des conditions de sa transmission.

Je vous remercie.

1. DÉTIENNE (1998 : 87-122) montre comment le terme « mythe » est apparu au VI^e siècle avant J.-C. à l'occasion de la révolte du peuple de Samos contre son tyran, pour désigner cette insurrection.

2. « Et le mot *mythe*, depuis l'épopée jusqu'au milieu du V^e siècle, fait partie du vocabulaire de la parole. [...] Dans ce registre, comme d'ailleurs dans plusieurs autres, *mûthos* est et restera un synonyme de *lógos*, tout au long du VI^e siècle et même dans la première moitié du V^e siècle » (*ibid.* : 93).

Manifestes féministes pornographiques.

Expressions textuelles et artistiques

de penseuses-praticiennes¹

Muriel ANDRIN

Introduction: repenser les manifestes

Les paramètres et les contextes de catalogue sont souvent significatifs. Dans son livre *100 artists' manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (2011), Alex Danchev ne répertorie que trois manifestes artistiques écrits par des femmes – ceux de Valentine de Saint-Point, Mina Loy et Mierle Laderman Ukeles. Parmi eux, aucun ne touche de près ou de loin à la sexualité ou à la pornographie. La même année, et sur les mêmes bases, le périodique féministe *n.paradoxa* (*International Feminist Art Journal*) offre quant à lui une liste largement plus conséquente de trente-cinq manifestes. Cette différence frappante tient sans nul doute à la perspective prônée par chacune des études. Il va sans dire que celle de *n.paradoxa* est conditionnée par l'engagement féministe du périodique, ainsi

1. Cet article partage de nombreuses considérations avec une autre publication («Entre écriture et cinécriture – Expressions textuelles, performatives et filmiques des manifestes féministes»), rédigée suite à la journée d'étude «Devenirs du manifeste – entre discipline(s) et indiscipline», organisée en juin 2014 à l'Université Libre de Bruxelles par Camille Bloomfield (université de Paris 3), Laurence Brogniez (Université Libre de Bruxelles) et Audrey Ziane (université d'Aix-Marseille), et qui a donné lieu à *Manart*, la base de données sur les manifestes artistiques et littéraires au xx^e siècle.

que par sa connaissance de la deuxième vague du féminisme et des changements sociaux et politiques qui en résultent. Dans ce contexte, apparaissent en effet un nombre impressionnant de documents sur la nécessité de revendiquer des droits en tant que femme au sein d'une société patriarcale. Parmi eux, les manifestes artistiques (signés par Yvonne Rainer, VALIE EXPORT, Jenny Holzer, ORLAN...) s'imposent progressivement, avec des positions souvent radicales visant à changer les valeurs et les normes existantes. Pourtant, même dans la liste de *n.paradoxa* c'est en vain que l'on en chercherait un qui traite de la sexualité et de la pornographie. Pour en dénicher, il faut en réalité s'intéresser à des pratiques « étendues » du manifeste autres que celles de l'imprimé.

Au-delà de la réappropriation de la pornographie par des artistes femmes, l'autre objectif de cet article est donc d'ouvrir la définition du manifeste à des pratiques qui sortent de ses origines textuelles ou qui les prolongent de différentes manières. Comme le souligne Michelle Moravec (2013), les chercheurs et chercheuses s'en tiennent parfois à une définition limitée du genre que représente le manifeste, ce qui restreint forcément le champ des études. Pour élargir la perspective, Janet Lyon (1999) affirme qu'il faut étendre le corpus en tenant compte de plusieurs indicateurs : ton oratoire, voix déclarative et passionnée, grande clarté rhétorique et fureur explicite, autant de caractéristiques qui en effet dépassent les critères habituellement retenus pour définir les manifestes textuels.

Ce que les manifestes théoriques et pratiques partagent, c'est donc la position critique, souvent enflammée, de celles et ceux qui les rédigent. Nul ne l'ignore, le manifeste est avant tout l'expression d'un point de vue critique sur le pouvoir et la connaissance. Pour Galia Yanoshevsky :

« Le manifeste peut être vu comme un discours programmatique du pouvoir parce qu'il aspire à changer la réalité avec des mots ; le manifeste est un discours où la connaissance est affirmée plutôt que développée parce qu'utilisée par une

personne qui l'émet comme un outil révolutionnaire représentant sa découverte de la connaissance» (2009 : 261 ; ma traduction).

Car finalement, et peut-être avant tout, « *to manifesto is to perform* », comme le déclare Alex Danchev (2011 : xxi)¹. Bien qu'il fasse ici référence aux artistes futuristes, sa formule s'applique sans aucun doute également aux démarches artistiques féministes, et certainement à celles en lien avec la pratique pornographique.

Discours programmatique, politique et symbolique d'un positionnement féministe, le manifeste dont il est ici question s'inscrit à la fois dans la rhétorique classique du manifeste artistique et dans une contre-culture. Mais loin d'être uniquement textuelle, cette contre-culture inspire également des manifestes visuels – témoins d'une *pensée en mouvement*. Le lien entre les manifestes écrits et les productions artistiques est à la fois significativement fort et fluctuant, voire parfois aléatoire ; le choix du médium, la forme artistique donnée à ces extensions visuelles du manifeste ne sont pas prédéterminées et sont souvent multiples, ce qui casse la relation attendue entre le texte et l'œuvre. De plus, il existe autant de propositions artistiques, marquées par leur subjectivité, que de manifestes féministes pornographiques. Ce double engagement fait des artistes des « penseuses-praticiennes », puisque, comme le précise à nouveau Danchev, « faire des manifestes engage le penseur-praticien ; et dans cette sphère, le penseur-praticien n'est en aucun cas une contradiction dans les termes. L'art et la pensée ne sont pas, après tout, incompatibles » (*ibid.* : xxxvi).

Contrairement à certains manifestes qui affichent d'emblée une forme artistique dans leur graphisme ou leur mise en page, le manifeste féministe pornographique trouve donc son expression artistique naturelle dans des pratiques libres

1. Les futuristes sont ainsi considérés par Danchev comme des artistes par excellence performeurs et performeuses.

ou anti-institutionnelles, voire des « médias d'action directe » qui fonctionnent sans les contraintes des arts dits majeurs, notamment sur les plans matériel et financier, et endossent le caractère spontané, direct, passionné des manifestes écrits. Les manifestes visuels témoignent de cette volonté de créer un nouveau langage, de nouvelles formes, loin de toute pratique artistique institutionnalisée ; nous constaterons ainsi que les féministes privilégient les performances, les installations, la vidéo, le numérique – voire des supports et/ou des procédés encore indéterminés ou non identifiés « artistiques », accessibles et non formatés par un langage patriarcal, beaucoup plus légers aussi en termes de production. Ce sont ces liens, ces doubles (ou multiples) pratiques, que nous voudrions examiner ici, en étant pleinement consciente de l'impossibilité de couvrir l'intégralité des exemples, tant ils sont nombreux et diversifiés.

Naissance d'une nouvelle ère : les manifestes pornographiques

. CONTEXTE D'APPARITION

Certains manifestes proposés à partir des années 1980 affichent au cœur de leur démarche (textuelle et visuelle) des préoccupations liées à la sexualité, mais aussi, plus précisément, à la pornographie. Choisir de s'attarder sur ces exemples de façon spécifique c'est tenter de rendre, délibérément, la radicalité de ces productions, sachant que la pornographie a été et est toujours le site d'antagonismes qui divisent les mouvements féministes depuis les années 1970. Cela permet en outre d'examiner la difficulté qu'il peut y avoir à associer une position théorique, exprimée dans une forme textuelle, à des représentations d'ordre visuel, des formes de ciné-manifestes ou de ciné-tracts. Les autrices de manifestes pornographiques féministes doivent en effet impérativement s'affranchir des codes du genre ou les réinventer, car :

« [il] a inventé une dramaturgie, une gestuelle, une chorégraphie embryonnaire, uniquement déterminée par la nécessité de faire voir ce qui, longtemps, avait été exclu, contourné, remplacé. Les sexes dressés ou ouverts, les organes emboîtés, les éjaculations doivent être immédiatement authentifiés par une visibilité *a priori* sans médiation » (Rauger, 2001 : 13).

Comme le propose Linda Williams dans son livre *Hard core: Power, pleasure and the «frenzy of the visible»*, les années 1990 sont le champ d'une «ré-vision» des productions pornographiques par les femmes (1990 : 229-230). Le terme «ré-vision» fait référence à l'interprétation d'Adrienne Rich, plus précisément à «l'acte de regarder en arrière, de voir avec un nouveau regard, d'entrer dans un texte ancien à partir d'une nouvelle direction critique¹» (*ibid.* : 35). Ces «ré-visions» du genre pornographique qui prennent en compte la spécificité du désir féminin et s'adressent en priorité à un public féminin amènent bien sûr des modifications fondamentales. Ce que Williams prenait à l'époque pour une brève phase d'expérimentation dans l'histoire de la pratique du *hard core* se révèle en réalité être une question essentielle et durable, prolongée et désormais portée par des penseuses-praticiennes. Ainsi la réalisatrice et productrice féministe suédoise Erika Lust, qui a immigré en Espagne pour y fonder sa maison de production, est également l'autrice d'un manuel sexuel à destination des femmes, *Good porn: A woman's guide*, directement lié à l'ensemble protéiforme de ses créations pornographiques. Sophie Bramly et Constance de Médina, à l'origine de la série télévisée *X femmes* diffusée en 2008 et 2009 sur Canal +², précisent également leurs intentions dans un texte engagé qui revient sur l'évolution des productions

1. Williams emprunte en effet le terme *re-vision* à l'essai d'Adrienne Rich (1972), «When we dead awaken: Writing as re-vision».

2. Série composée de courts-métrages réalisés par des artistes, actrices ou réalisatrices, dont Arielle Dombasle, Lola Doillon, Laetitia Masson, Mélanie Laurent, Tonie Marshall, Anna Mouglalis, qui présentent, chacune à sa manière, une approche de la pornographie.

pornographiques et situe cette série dans un projet multifonctionnel autour de la sexualité des femmes. Même si le texte, publié sur le site internet Second Sexe, n'est pas à proprement parler un manifeste, il fixe clairement la position féministe des autrices :

« Parce que les femmes ont droit à un cinéma pornographique qui porte dignement ce nom et qui s'adapte véritablement à leur désir, parce que l'art et le sexe forment souvent un beau couple, parce que l'esthétique ne nuit pas à l'érotique, il est temps que les *x-plicit films* lancés par Second Sexe aident à combler un vide qui perdure, tant d'années après la libération sexuelle » (Bramly & de Médina, 2009).

Malgré leur positionnement féministe évident, ces deux cas montrent que la frontière est parfois trouble entre le manifeste et l'explication commerciale. Pourtant, le manifeste revendicatif, virulent et affranchi des normes existe encore – comme en témoignent les différents exemples qui suivent.

. *POST-PORN MODERNIST MANIFESTO* (Véronica Vera, Candida Royalle, Annie Sprinkle et dix-sept autres artistes, 1989).

Prenant à contre-pied les féministes abolitionnistes, le *Post-porn modernist manifesto*, rédigé collectivement en 1989, est signé par les réalisatrices et productrices Véronica Vera et Candida Royalle, mais aussi par l'actrice pornographique et performeuse Annie Sprinkle, ainsi que par dix-sept autres artistes qui se définissent toutes comme des travailleuses du sexe¹. Rédigé en sept points, il entend fonder un mouvement artistique qui « célèbre le sexe comme une force nourissante, vitale » (Sprinkle, 1998). Les signataires y lancent l'idée qu'une attitude sexuellement positive permet de développer sa puissance et surtout de résister.

1. La seule exception à cette règle est la présence de l'artiste-performeur Frank Moore qui s'associe au mouvement pour montrer son soutien à la démarche.

Au vu du nombre de créatrices impliquées et de la diversité de leurs pratiques, il est difficile de définir avec exactitude les productions (performances, vidéos, films, etc.) qui prolongent les principes énoncés dans ce manifeste textuel, certaines préexistant d'ailleurs au projet et ne pouvant donc pas être considérées comme des extensions du texte, mais peut-être comme ses prémisses. Néanmoins, certaines initiatives méritent d'être qualifiées d'emblématiques. Après avoir formé en 1983 un groupe de soutien à la conscientisation avec d'autres stars du porno (dont, entre autres, Veronica Hart et Annie Sprinkle), Candida Royalle fonde en 1984, avec son mari, Per Sjostedt, une maison de production intitulée Femmes, et demande aux membres du Club 90 (regroupant les femmes qui travaillent dans l'industrie pornographique de l'époque) de réaliser des films. Cette initiative va modifier non seulement le rôle des femmes dans la production pornographique, mais aussi le contenu et le public ciblé (qui n'est désormais plus uniquement masculin, mais aussi féminin ou même mixte).

C'est indubitablement à la pratique artistique d'Annie Sprinkle (née Ellen Steinberg en 1954) que le manifeste doit être associé. De 1989 à 1996, Sprinkle propose en effet un spectacle intitulé *The post-porn modernist show*, constitué à la fois d'un long monologue de l'artiste, d'extraits de films, et de performances et de textes distribués au public; il explore l'histoire personnelle, l'éducation et l'évolution sexuelle d'Ellen Steinberg à travers différentes saynètes¹. Le manifeste est également à la base d'une performance de Sprinkle, la célèbre *Public cervix announcement* qu'elle présente sur scène à partir de 1990, et qu'elle introduit aussi dans le cadre de séminaires ou de workshops universitaires. Après avoir expliqué de façon didactique le fonctionnement du vagin, elle s'assied sur une chaise, insère un spéculum dans son sexe et invite les membres du public à s'approcher

1. On peut en trouver différents extraits textuels sur son site: <<https://tinyurl.com/r6oebsw>>, consulté le 18 novembre 2019. Voir aussi REES, 2013.



Fig. 1. Annie Sprinkle, Public cervix announcement, performance, 1990.

© Annie Sprinkle.

et à célébrer le corps féminin en regardant le col de son utérus à l'aide d'une lampe-torche¹.

Cette performance n'est pas la seule à prolonger les différents éléments du manifeste ; ses principes se retrouvent également dans une vidéo moins médiatisée, *The sluts and goddesses video workshop*, écrite par Sprinkle puis coréalisée et coproduite avec Maria Beatty en 1992. Cette œuvre qui fut loin de provoquer un consensus dans les milieux féministes vise à transformer un groupe de femmes « ordinaires » en salopes (*sluts*) ou en déesses (*goddesses*), afin d'émanciper leur sexualité et de leur permettre de dépasser les contraintes patriarcales qui condamnent leur épanouissement sexuel en les réduisant à un rôle essentiellement

1. Pour une description et une analyse de cette performance, voir SCHICHARIN, 2012.

reproducteur et maternel (comme le démontre Sprinkle en traçant au tableau une ligne explicite, sur laquelle la sexualité ne perdure que jusqu'à la ménopause, puis s'éteint, condamnant les femmes à une mort symbolique). Objet hybride, cette expérience vidéographique mêle plusieurs pratiques, ce que résume parfaitement Julie Lavigne: « [*The sluts and goddesses video workshop*] est tout à la fois vidéo d'art, documentaire, exercice didactique, pornographie éducative, plaidoyer pour la liberté d'expression pornographique, atelier vidéographique d'éducation sexuelle pour femmes et manifeste féministe pro-sexe¹ » (2014: 179-180), le tout sur un ton absurde, humoristique et ironique.

Le choix du support vidéo comme médium artistique est significatif et, ici, presque paradoxal. Sorte d'équivalent mécanique du stylo, utilisé pour des pratiques artistiques militantes depuis l'apparition du Sony Video Rover Portapak en 1967, il permet une liberté d'expression et une posture anti-institutionnelle définie par ce que la chercheuse Stéphanie Jeanjean (2011) nomme un geste de désobéissance et d'émancipation. Mais dans ce cas précis, il représente également l'outil par excellence de l'industrie pornographique au moment de sa réalisation. Imitant le médium qui a transformé la pornographie en phénomène de société, Sprinkle et Beatty jouent ici sur les conventions du genre, qu'elles connaissent parfaitement, pour mieux les remettre en question, ébranler l'objectivité par leur subjectivité au travers d'un processus de décentrement, d'une déconstruction interne menant à ce que Julie Lavigne voit comme un excès pornographique (ou de la *métapornographie*). Le côté indéfinissable de l'expérience se prolonge encore *via* des modes de diffusion: délibérément tenue à l'écart des circuits traditionnels du monde de l'art (musées et galeries), la vidéo est projetée dans des festivals de films et durant les performances de Sprinkle.

1. La vidéo est divisée en cinq parties: une introduction, la transformation des participantes, des exercices, puis les deux façons d'aborder la sexualité – hard/salope et intellectuelle/déesse.

Évolution des techniques et des formes : prolongements contemporains

. *PORNO MANIFESTO* (Ovidie, 2002) ET *KING KONG THÉORIE/MUTANTES* (Virginie Despentes, 2006, 2009).

Suite à ce premier exemple emblématique d'une génération qui construit un discours contestataire en s'emparant du médium qu'elle veut dénoncer, d'autres penseuses-praticiennes vont s'impliquer de façon encore plus personnelle. En effet, suivant l'exemple de Royalle et Sprinkle, plusieurs artistes femmes ont, depuis les années 1990, progressivement investi le champ des images pornographiques, avec une diversification extrême des moyens d'expression dans ce qui, aujourd'hui, est plus un paysage pornographique qu'un genre industriel catégorisé. Une jeune génération entreprend de réaliser et produire des films pornographiques tout en proposant une réelle réflexion théorique. Les évolutions technologiques lui permettent également une plus grande liberté d'action; au-delà de la vidéo, Internet, les caméras numériques et les téléphones mobiles font leur apparition.

En 2002, après avoir réalisé plusieurs films pornographiques dont *Lilith* (2001), l'actrice et réalisatrice française Ovidie signe *Porno manifesto*. Se plaçant d'emblée au centre de sa réflexion («Je suis une "travailleuse du sexe"»), elle y commente sa tentative de «faire un film qui ignore une partie des codes du cinéma pornographique européen récent» (2002: 136). Malgré son titre, le texte est pourtant loin des manifestes habituels, courts et percutants; au fil de chapitres hybrides, Ovidie s'engage dans des considérations sur la pornographie, la prostitution, intègre aussi des interviews et un chapitre rétrospectif sur les figures importantes du féminisme pro-sexe. Comme elle le précise par ailleurs, «l'ambition de ce livre n'est pas d'établir une révision totale du féminisme moderne. Mais plutôt de proposer une analyse féministe en faveur de la pornographie "visuelle"» (*ibid.*).

Dans *King Kong théorie* (un livre/manifeste d'environ cent cinquante pages), tout comme dans *Mutantes: féminisme porno punk* (un documentaire lié au texte), le ton de Virginie Despentes, plus proche de la fureur des manifestes, de leur ton

oratoire et de leurs emardées révolutionnaires, fait écho à la verve de Valerie Solanas et de son *SCUM Manifesto* (1967). « Complément audiovisuel » de *King Kong théorie*, édité en 2006, *Mutantes*, réalisé en 2009, propose une série de portraits et d'interviews détaillées d'activistes féministes et queers pro-sexe, en reprenant leurs arguments sur le plaisir et la représentation des corps par les femmes, ainsi que sur la nécessité d'affranchir la pornographie du contrôle patriarcal. Texte de référence, plaidoyer sous-tendu par la colère, rédigé sans faux-semblants dans une prose subjective, *King Kong théorie* s'ouvre sur une célèbre introduction-coup de poing à la société bien-pensante :

« J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. Et je commence par là pour que les choses soient claires. Je ne m'excuse de rien, je ne viens pas me plaindre. Je n'échangerais ma place contre aucune autre, parce qu'être Virginie Despentes me semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire » (2006 : 9).

Si son expérience, sa subjectivité et sa voix s'imposent dans le livre à propos du viol, de la prostitution et de la pornographie, dans le documentaire Despentes laisse presque toute la place à la parole d'autres actrices, chercheuses et artistes pro-sexe. Dans les deux perspectives, malgré la différence d'angle, se lit la nécessité d'accéder à une parole libre, sans filtre. Choissant la position des féministes pro-sexe qu'elle soumet au jeu de l'interview (artistes, actrices de film porno ou théoriciennes), Despentes pose un regard enthousiaste sur les origines du mouvement, l'évolution des mentalités et les pratiques contemporaines qui servent un mode pornographique. Démentant la prédiction de Williams (1999), Despentes tient à souligner tant la longévité des représentations pornographiques féministes que leur diversité. Le documentaire-essai *Mutantes* apparaît comme un prolongement réflexif du texte, et non comme une mise en pratique effective de

ses interrogations sur la pornographie. Derrière une esthétique renvoyant à une pratique documentaire relativement classique, le ton revendicatif et libertaire du manifeste écrit résonne ainsi dans les témoignages des personnes interviewées, comme dans les interventions de Despentès en voix *off*:

«La pornographie dominante nous impose des exigences toujours restrictives de ce qu'est un homme, de ce qu'est une femme, qui fait quoi à qui, sous quel angle et à combien. La représentation pornographique est une guerre. S'en emparer, c'est modifier l'imaginaire, c'est construire des identités de résistance. Une seule consigne: ne laisser intact aucun code narratif.»

Guerre ou révolution, les deux œuvres se rejoignent et se répondent, comme en miroir, entre texte et film :

«Le féminisme est une révolution, pas un réaménagement des consignes marketing, pas une vague promotion de la fellation ou de l'échangisme, il n'est pas seulement question d'améliorer les salaires d'appoint. Le féminisme est une aventure collective, pour les femmes, pour les hommes et pour les autres. Une révolution en marche. Une vision du monde, un choix. Il ne s'agit pas d'opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes mais bien de tout foutre en l'air» (2006: 144-145).

. *DIRTY DIARIES* et *DIRTY DIARIES MANIFESTO* (Mia Engberg *et al.*, 2009).

Malgré ce revirement subjectif qui joue explicitement avec la longueur des œuvres et des textes, rien n'est en réalité fixé ou acquis. Le cas du *Dirty diaries Manifesto* et du film *Dirty diaries* (2009) présente aussi un exemple d'aller et retour fluctuant qui se refuse à établir clairement l'origine ou le sens des interactions entre texte et images. Le film, composé d'une dizaine de courts-métrages proposés par des réalisatrices suédoises, trouve son ancrage théorique dans un



Fig. 2. Flasher, 2009.
© Dirty diaries.

manifeste en dix points, rédigé dès 2001, qui résume leurs conceptions politiques et artistiques. Sur la base de ce manifeste écrit, Mia Engberg, réalisatrice à l'origine du projet, signe *Selma & Sofie* (2003), première tentative pour concevoir un film pornographique de façon alternative par une équipe entièrement composée de femmes. La même année, elle réalise également un documentaire, *Bitch and butch*, qui pose la question de la nécessité d'une pornographie féministe. Comme l'explique Mia Engberg, de nombreuses féministes suédoises se sont radicalement prononcées contre cette réappropriation du cinéma pornographique ; le manifeste a donc été conçu dans le but d'établir clairement que le film prenait le contrepied de l'industrie pornographique oppressive (Andrin & Engberg, 2013). Afin d'approfondir ce questionnement d'un point de vue pratique, et créant du même

coup un nouveau manifeste visuel, en 2007 Engberg réalise *Come together*, une contribution de trois minutes au concours Mobile Movies du Festival du Film de Stockholm. Dans ce court-métrage tourné avec des téléphones portables, plusieurs femmes se filment en train de se masturber et de jouir. L'œuvre a déclenché de vives réactions, des critiques allant jusqu'à décréter que la finalité même de la pornographie – la jouissance – ne pouvait être atteinte devant l'esthétique très peu codifiée de ces femmes ordinaires, dont le sexe et l'acte masturbatoire sont rendus invisibles par la position des téléphones portables, focalisés sur les visages.

Le manifeste, rédigé, amendé et signé par l'ensemble des réalisatrices ayant participé au projet, sert finalement aussi de référent textuel pour *Dirty diaries*, même si, encore aujourd'hui, Engberg dit avoir des doutes sur l'utilité de ce manifeste. Chacune a en effet des raisons différentes de réaliser un court-métrage pornographique, mais toutes s'unissent dans l'idée qu'il s'agit d'un acte de résistance politique. Là où les modes d'expression esthétiques sont spécifiques à chaque œuvre, le manifeste couvre des thèmes plus généraux, du droit à la liberté sexuelle et de l'accomplissement du désir dans la sexualité à la destruction du capitalisme et du patriarcat, ou à la légalisation de l'avortement¹.

Subventionné par les pouvoirs publics, *Dirty diaries* expose une diversité d'approches esthétiques qui se différencient clairement des perspectives commerciales de l'industrie pornographique². Évitant les représentations stéréotypées, la

1. Les neuf premiers points du manifeste s'énoncent comme suit: 1. *Beautiful the way we are* (Belles telles que nous sommes); 2. *Fight for your right to be horny* (Défends ton droit à l'excitation); 3. *A good girl is a bad girl* (Il n'y a de bonne fille que mauvaise); 4. *Smash capitalism and patriarchy* (À bas le capitalisme et le patriarcat); 5. *As nasty as we wanna be* (Soyons aussi vicelard'es que ça nous chante); 6. *Legal and free abortion is a human right!* (L'avortement légal et gratuit est un droit humain!); 7. *Fight the real enemy/attack sexism for trying to control our sexuality* (Combats le véritable ennemi: attaque-toi au sexisme qui voudrait contrôler notre sexualité); 8. *Stay queer* (Reste queer); 9. *Use protection* (Protège-toi).
2. *Dirty diaries* rassemble treize court-métrages, dont celui d'Engberg, *Come together*.

plupart des films offrent non plus un embryon caricatural de narration mais une dimension expérimentale qui joue sur la confusion des identités et des genres, voire la captation de performance (comme dans *Flasher*, fig. 2). Certains amènent d'ailleurs à se demander si l'on est réellement face à des productions pornographiques, car il est en effet difficile, sinon impossible, de réaliser de façon effective (performative) les intentions (pour ne pas dire les utopies) du manifeste écrit.

Enfin, les modes de diffusion participent également à une réappropriation peu commune du genre pornographique. Si le manifeste est directement accessible sur le site officiel, le film n'est pas intégré aux réseaux habituels de distribution de l'industrie pornographique (DVD, téléchargements sur Internet), et il a notamment été montré en salle même si ce n'était pas l'intention première de Mia Engberg.

. *ECOSEX MANIFESTO* et *GOODBYE GAULEY MOUNTAIN: AN ECOSEXUAL LOVE STORY* (Annie Sprinkle et Elizabeth Stephens, 2011, 2013)

Les liens entre manifestes textuels et créations artistiques relèvent parfois d'une tout autre complexité. De l'avis de Linda Williams et Lynda Nead, depuis les années 1990 les pionnières comme Annie Sprinkle ont « transféré du contenu pornographique plus radical dans les lieux du Grand Art¹ », légitimant ainsi la

Les douze autres sont : *Skin* (Elin Magnusson), *Fruitcake* (Sara Kaaman & Ester Martin Bergsmark), *Night time* (Nelli & Andreas), *Dildoman* (Asa Sandzen), *Body contact* (Pella Kagerman), *Red like cherry* (Tora Martens), *On your back, women!* (Wolfe Madam), *Phone fuck* (Ingrid Ryberg), *Brown cock* (Universal Pussy), *Flasher girl on tour* (Joanna Rytel), *Authority* (Marit Ostberg), *For the liberation of men* (Jennifer Rainsford).

1. Voir WILLIAM, 1999 : 284 ; et NEAD, 1993 : 147. D'autres ont également réalisé ce « transfert », notamment Marina Abramović (avec le très ironique et hilarant *Balkan erotic epic*, mélange de performance, d'animation, de scènes de masturbation collectives dans la nature et de [faux?] récits ancestraux serbes) ou encore Sam Taylor-Wood (avec *Death Valley*, où un homme, debout au milieu d'un paysage désertique, tente d'éjaculer après des

pornographie d'un point de vue culturel. À l'instar de la vidéo-performance *The sluts and goddesses video workshop*, ce passage de la production pornographique vers l'art contemporain repose sur des processus artistiques très élaborés. Avec son sous-titre révélateur (« *Where art meets theory meets practice meets activism* » – « Où l'art rencontre la théorie rencontre la pratique rencontre l'activisme »), le projet *Sexecology*, développé par Sprinkle avec sa compagne Elizabeth Stephens (professeure à l'université de Californie à Santa Cruz), emprunte lui aussi à une multiplicité de pratiques artistiques, pour des créations multiformes et multidisciplinaires où chaque objet représente un fragment indissociable venu éclairer l'ensemble. Sprinkle et Stephens ont rédigé en 2011 un *Ecosex manifesto*, qui s'inscrit dans un ensemble artistique et académique fait de performances (photographiées et filmées), de conférences, de symposiums, d'une pièce de théâtre (*Dirty sexology: 25 ways to make love to the earth*), de textes explicatifs, d'un périodique, ainsi que d'extraits de performances organisées lors de mariages « écosexes » en différents points du globe. Elles s'engagent également dans la réalisation d'un long-métrage radical, personnel et militant, témoin de leur statut de penseuses-praticiennes, qui mêle pratique documentaire et captation de performances : *Goodbye Gauley Mountain: An ecosexual love story* (2013)¹.

Le film semble débiter comme un documentaire traditionnel; d'emblée, Stephens croise un propos écologique sur l'exploitation désastreuse de mines en Virginie, d'où elle est originaire, avec une histoire familiale soutenue par

heures, semble-t-il, de vaine masturbation); ces deux courts-métrages ont été réalisés en 2006 pour le film collectif *Destricted*.

1. *Sexecology* n'est pas le premier projet à associer les pratiques artistiques de Sprinkle et Stephens dans une perspective éducationnelle; elles s'étaient déjà engagées dès 2005 en tant que couple, dans *Love Art Laboratory* (<loveartlab.org>), avec l'intention d'explorer, susciter et célébrer l'amour à travers des créations d'art visuel, des installations, du théâtre, des interventions, des performances, des expositions, des conférences, des écrits et des initiatives activistes.



Fig. 3. Goodbye Gauley Mountain: Beth and Annie manifest, 2013.

© Jordan Freeman.

des photographies, des films amateurs, et des interviews. Et elle livre pour finir un récit profondément personnel, retraçant le parcours d'«une jeune femme queer qui grandit dans un monde d'hommes» avant de devenir une «éco-sexuelle» inspirée par l'activisme de Sprinkle, son modèle. Pourtant, en parallèle à cette narration filmique assez classique, le film s'ouvre sur une mise en garde: «Avertissement – Ce film contient de la destruction environnementale,

de l'écosexualité explicite et de l'art performatif.» S'engageant finalement de plain-pied dans un activisme essentiel au changement social, Stephens et Sprinkle se revendiquent non plus lesbiennes mais «écosexuelles», sensibles à la sensualité érotique de la nature :

«Nous avons pris la terre pour amante au lieu de la concevoir comme une mère [...]. La nature est pleine de délices sensuelles, érotiques, magnifiques.»

Assumant ouvertement leur activisme (fig. 3), elles réalisent des performances médiatisées et relayées, *via* la photographie et la vidéo, sur le site <sexology.org>, ou dont elles insèrent des extraits dans *Goodbye Gauley Mountain*, autour de mariages parodiques et d'actes ouvertement sexuels avec la terre, la mer, la lune, le ciel. Non sans humour (à l'instar des performances proposées par Annie Sprinkle, seule ou avec d'autres artistes), elles déclarent vouloir épouser les montagnes des Appalaches puisque «les gens pensent que les gays peuvent se marier à n'importe quoi – nous voulons leur donner raison», et elles tournent des plans montrant des *trees huggers* («enlaceuses» d'arbres») ou des *trees sitters* («gardiennes d'arbres»), tout en déclarant que «les queers devraient s'impliquer davantage dans l'activisme environnemental». Le film se clôt sur la captation d'un mariage, performance haute en couleurs mettant en scène une foule conquise aux allures protéiformes.

Même s'il permet de clairement croiser plusieurs perspectives et objectifs, d'ordre personnel et collectif, *Goodbye Gauley Mountain: An ecosexual love story* n'est que la partie émergée de l'impressionnant iceberg artistique et sexuel échafaudé par Sprinkle et Stephens. S'il reprend l'approche traditionnelle du manifeste textuel (discours bref et programmatique, ton immédiat, passionné, clair et insubordonné), il révèle aussi la logique singulière de deux penseuses-praticiennes qui, en incarnant leurs rôles, façonnent non plus un texte unique mais une myriade de fragments artistiques, uniques et interdépendants.

Épilogue: manifestes – une lutte et des formes sans cesse renouvelées

Au-delà de la double articulation théorico-pratique de ces manifestes, les quelques exemples cités dans ces pages montrent la difficulté pour les artistes féministes de produire des représentations pornographiques sans les accompagner d'un texte, ou plus exactement d'un raisonnement intellectuel qui met l'objet pornographique à distance. D'où l'impression que ces artistes sont toujours aux prises avec les querelles pro ou anti-sexe apparues dans les années 1970. Elles questionnent également la possibilité même d'inventer un nouveau langage pornographique qui déconstruirait les formes normatives et proposerait une alternative féministe; comme le souligne en effet Nina Hartley, «avoir une femme à la tête du projet ne garantit en aucun cas que la production sera différente» (Alexander, 2008; ma traduction).

Il serait abusif de considérer que ces créations attestent l'existence d'un «mouvement» de penseuses-praticiennes, d'autant, et Ovidie nous le rappelle, que «parler de “mouvement” c'est amoindrir la subjectivité des discours et des travaux de chaque femme» (2002: 157). En revanche, elles témoignent bel et bien de l'existence de pratiques multiples, individuelles et singulières, qui permettent «de ré-envisager l'œuvre d'art au prisme des relations entre expériences artistiques et intellectuelles, langage et représentations, texte et image¹», dans un combat toujours renouvelé, inventif, et souvent plein de bravoure.

1. Pour reprendre l'argumentaire du colloque «Subjectivités féministes, *queer* et postcoloniales en art contemporain: une histoire en mouvements» (organisé à l'université Rennes 2 du 8 au 10 avril 2015).

Lea Lublin et Nil Yalter

Deux artistes féministes traversées par les questions de race, de classe, de sexe et de canon artistique

Fabienne DUMONT

Au sein du mouvement féministe français, deux figures émergent qui donnent à entendre d'autres voix. Lea Lublin (1929-1999) et Nil Yalter (née en 1938) sont deux plasticiennes actives à partir des années 1960. Nil Yalter, d'origine turque, offre une large place aux voix des immigrées, un travail rare à ce moment-là en France. Lea Lublin, d'origine polonaise et argentine, se propose de déconstruire les attendus de la fabrique du monde de l'art en donnant la parole aux protagonistes qui en forgent les valeurs et en s'attachant à démystifier des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Elles se rencontrent à Paris en 1973, participent aux collectifs d'artistes femmes¹, aux grandes expositions européennes au sujet de l'art sociocritique ou de la vidéo² et deviennent amies : d'où l'idée de les réunir dans ce portrait croisé d'influences théoriques.

1. Elles sont actives dans le Collectif Femmes/Art (1976-1980), mais fréquentent aussi les manifestations des autres groupes de plasticiennes et le monde de l'art de manière plus large.

2. Par exemple, en commun : *Art vidéo confrontation*, Paris, ARC 2, 1974; rencontres internationales de la vidéo à Ferrare, en 1975; *Une expérience d'art socio-écologique : Neuenkirchen*, à la galerie Falazik à Neuenkirchen et à l'ARC 2 à Paris, en 1975; *Art socio-critique* au Festival de La Rochelle, en 1982.

Immigrées : la conscience de la Mestiza

Toutes les deux ont un passé d'exil, d'immigration vers la France, dans des conditions très différentes de celles des immigrées que Nil Yalter immortalise dans ses vidéos entre 1976 et 1984. De *La communauté des travailleurs turcs à Paris* (1976-1977) aux ouvriers et ouvrières de l'usine Renault de *Cadences 2 x 8...* (1984), elle s'intéresse, avec Nicole Croiset, aux personnes qui travaillent dans les usines, dont beaucoup sont immigrées. Nil Yalter, issue d'une famille d'origine turque, naît au Caire, en Égypte, où elle passe les premières années de sa vie avant d'aller en Turquie puis de partir en voyage, à la mode hippie des années 1960, et de s'installer en France en 1965. Lea Lublin est issue d'une famille juive



Fig. 1. Lea Lublin, Entretien avec Nil Yalter, vers 1976-1977. Image libre de droits.

polonaise qui a fui les pogroms au début des années 1930 pour se réfugier en Argentine, où elle a grandi, avant d'effectuer de longs séjours en France puis de s'y fixer en 1964. Le déplacement physique, géographique et culturel d'un pays à un autre marque le travail des deux artistes, influence leurs regards.

Lea Lublin et Nil Yalter sont des immigrées, dans le sens utilisé par les démographes pour désigner toute personne habitant en France et qui n'y est pas née¹. La question de l'émigration, dans le sens premier du terme, celui de quitter un pays pour vivre dans un autre, est présente dans les deux parcours des artistes. Elles opèrent des déplacements culturels liés à ces déplacements géographiques.



Nil Yalter, La femme sans tête ou la danse du ventre, 1974. Image libre de droits.

1. Un immigré peut ainsi ne pas être étranger – c'est le cas des personnes nées à l'étranger et naturalisées françaises. Et un étranger peut ne pas être immigré, s'il est né étranger sur le sol français. Voir SAYAD, 1999 et 2006 ; LE BRAS, 2010 et LEBLANC, 2010.

De leurs années de formation, elles gardent une pratique de peintre ouverte sur l'extérieur, sur les avant-gardes européennes, mais se nourrissent aussi de cultures propres à leurs lieux de vie. Cette double culture devient évidente lors de l'arrivée en France, et forme le terreau sur lequel toutes deux vont interroger le monde avec un regard critique. De cette recherche de sens vient une rupture assumée avec la pratique picturale, pour investir les installations et les œuvres multimédias, qui fournissent de meilleurs outils pour questionner l'ordre du monde, l'ordre du regard, qui est autant masculin que pétri d'idéologies. Elles-mêmes sont façonnées par toute une série d'idéologies, d'influences intellectuelles propres à une époque, qui sont analysées dans ce texte.

La Mestiza, terme forgé par Gloria Anzaldúa (2011), correspond assez bien à ce qu'ont vécu les deux artistes, traversées par un faisceau d'appartenances et de convictions, de positionnements politiques et idéologiques :

« Comme tout le monde, nous percevons la version de la réalité que notre culture nous communique. Comme celles et ceux qui ont, ou qui vivent dans plus d'une culture, nous recevons des messages multiples et souvent contradictoires. Le rapprochement de deux cadres de référence qui ont leur propre cohérence mais qui sont habituellement incompatibles, provoque un choc, une collision culturelle. [...] La nouvelle *mestiza* s'en sort en développant une tolérance pour les contradictions, une tolérance pour l'ambiguïté. [...] Elle apprend à jongler entre les cultures. [...] Cette mesure est une rupture consciente avec toutes les traditions oppressives de toutes les cultures et religions. Elle fait connaître cette rupture, elle produit des traces de la lutte. Elle réinterprète l'histoire et, avec de nouveaux symboles, elle forme de nouveaux mythes. Elle adopte des perspectives nouvelles envers celles et ceux qui ont la peau foncée, envers toutes les femmes et les queers. Elle renforce sa tolérance (et son intolérance) envers l'ambiguïté. Elle est disposée à partager, à se rendre vulnérable à des manières étrangères de voir et de penser. Elle renonce à toute notion de sécurité, à ce qui est familier. Déconstruire, construire » (*ibid.* : 75-96).

Ces réflexions de Gloria Anzaldúa sonnent comme un manifeste qu'auraient pu signer Lea Lublin et Nil Yalter.

Un art social qui démocratise la parole

Lea Lublin interroge l'écart entre l'expérience vécue et l'acquisition de savoirs, entre culture populaire et culture bourgeoise, tout en remettant en cause les certitudes tant des gens de la rue que de la culture d'élite des musées. En enregistrant, en 1974-1975, les discours au sujet de l'art d'une multitude de personnes, elle définit l'art comme une pratique sociale dont il convient d'interroger les éléments constitutifs, et notamment les discours qui l'entourent, dans toutes les classes sociales. Pour cela, elle pose des questions sur de grandes bannières, placées dans un stand à la FIAC ou sur des places publiques :



Lea Lublin, Interrogations sur l'art, Vogelmarket, Anvers, 1975. Image libre de droits.

«L'art est-il un désir? L'art est-il une sublimation? L'art est-il une jouissance? L'art est-il une connaissance? L'art est-il une illusion? L'art est-il un pouvoir? L'art est-il une névrose? L'art est-il un problème sexuel? L'art est-il un symptôme? L'art est-il une production idéologique? L'art est-il un langage spécifique? L'art est-il une mystification?» etc.

Les questions sont à la fois sérieuses et ironiques, distanciées et porteuses d'un véritable intérêt pour les réponses apportées. L'artiste interroge les personnes qui passent, professionnel·les de l'art ou non, les enregistre grâce à la vidéo qui est retransmise en direct sur un moniteur, leur permettant de se voir parler. Elle est très impliquée dans le processus, rebondissant sur les réponses, relançant la personne, accordant attention et sérieux à ce que chacun·e exprime. Lea Lublin analyse la position du spectateur et de la spectatrice et tend à les impliquer dans sa réflexion sur les représentations, à partir du constat que le droit de regard est détenu par les hommes. Elle s'applique alors à déconstruire les représentations, à démasquer les idéologies qui les sous-tendent.

Cette pratique de donner la parole à des populations qui ne l'ont pas est aussi celle de Nil Yalter qui interroge des personnes issues de l'immigration européenne de la première vague, les Portugais·es notamment, ou de la seconde vague, les Turcs et les Turques par exemple. Là aussi, ce sont les discours sur leurs expériences qui forgent une vision du monde, qui valorisent des parcours difficiles, des vies prises entre deux mondes et pétries de précarité. La narration par elles-mêmes de leurs expériences et l'inscription de ces entretiens dans un cadre personnel permet de plonger dans leurs univers, de se sentir proches de leurs environnements et de saisir les enjeux de leurs luttes.

Nil Yalter s'attache toujours à magnifier les personnes sans ôter les douleurs liées à leur vécu immigré. Ainsi, elle les laisse s'exprimer librement, ne coupe pas leur parole, les filme avec bienveillance, insère les éléments de leur quotidien dans les images.

La situation française face à l'immigration est singulière dans les années 1970-1980, en raison d'un héritage historique qui l'enracine au cœur du système économique et social, notamment après la Seconde Guerre mondiale, avec les politiques d'immigration de travailleurs et de travailleuses et de repeuplement. Le rapatriement des Françaises d'Algérie provoque aussi un nombre d'immigrant·es jamais atteint. Dans les années 1980, l'immigration européenne fait place à une immigration africaine essentiellement maghrébine, mais aussi à une très forte arrivée de personnes turques (Noiriel, 2007). Les populations choisies par Nil Yalter dans ses divers projets sont représentatives de l'immigration européenne – notamment portugaise – mais pas des populations maghrébines. Par contre, son intérêt pour les migrant·es en provenance de Turquie est en avance sur leur réelle importance en France, soulignant ainsi la forte implication de sa



Nil Yalter et Nicole Croiset, La communauté des travailleurs turcs à Paris, 1976-1977.

Image libre de droits.

propre origine dans ses choix. Le texte collectif reproduit dans le catalogue de la Biennale de Paris de 1977 résume fort bien l'engagement caractéristique du collectif de travail qui a porté ce projet face aux questions soulevées par l'immigration. Réuni à cette occasion, ce collectif est composé de quatre personnes. Nicole Croiset et Nil Yalter ont réalisé la vidéo *Travail collectif sur le milieu des travailleurs immigrés turcs à Paris*. Gaye Peter-Salom et Jack Salom ont facilité les contacts avec les communautés turques de Corbeil-Essonnes et de Goussainville. Le sens donné ici reste valable pour tout le travail de Nil Yalter portant sur les questions immigrées et de genre :

« 14 millions d'immigrés peuplent les pays industrialisés de l'Europe occidentale. [...] Nous pensons que les relations d'ordre professionnel entre immigrés et pays d'accueil constituent un sujet de réflexion qui est et devrait être traité dans des contextes socio-économiques précis, alors que les questions liées à l'insertion sociale, à la survivance des coutumes et des traditions, à la perception et l'assimilation par les immigrés de nouvelles échelles de valeurs, aux apports et influences réciproques des modes de vie différents méritent une attention toute particulière.

Aussi profondément ancrées soient-elles, les coutumes et les traditions subissent des mutations [...]. Un jour la fraternité entre immigrés et ceux qui les accueillent ne sera plus un "délit" mais un honneur pour chacun d'entre eux: les phases successives d'une meilleure connaissance, sincère et constructive des identités propres à tout être font et refont partie intégrante de cet édifice.

C'est cette motivation qui nous a fait entreprendre le travail que nous présentons»
(Groupe de 4, 1977: 140).

Le groupe s'intéresse donc aux relations de travail qui se sont établies entre les populations immigrées et leurs pays d'accueil, ainsi qu'à leur insertion

sociale, entre intégration des coutumes du pays d'accueil et survivance de celles du pays d'origine. Il espère provoquer une fraternité entre les populations par cette connaissance. Dans les années 1970 et 1980, l'immigration est essentiellement une immigration de travail, d'où ces problématiques de personnes insérées dans un contexte professionnel, souvent difficile et dévalorisé. Les vidéos se font aussi témoins des assignations de genre, qui sont traitées à l'intérieur du sujet :



Nil Yalter, vue de l'exposition La communauté des travailleurs turcs à Paris, 1976-1977, à la Biennale de Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1977.

Image libre de droits.

aux femmes le travail domestique, à la cuisine et avec les enfants, sans qu'elles connaissent exactement la vie de leur mari à l'extérieur. Lors de la Biennale de Paris en 1977, le public avait aussi à sa disposition la transcription écrite des propos des immigrées, renforçant ainsi l'importance de leurs points de vue. La valeur accordée à leur parole revalorise les savoirs personnels et s'oppose à la dépossession de la maîtrise de sa vie – une réflexion sur l'autonomie de pensée qui était alors très présente.

La question de l'immigration, qui touche de près l'artiste, rejoint ses engagements politiques et culturels communistes et les questions de société liées aux politiques de l'immigration. L'esthétique s'adapte au sujet choisi, mais ne colle pas directement aux moyens politiques, ne répond pas aux attentes des syndicats ou des partis politiques. Un autre chemin s'invente, entre art et documentaire, entre esthétique et politique, qui permet de dire et de montrer autrement la situation de ces populations.

Influence révolutionnaire

La pensée révolutionnaire de la culture est présente chez les deux artistes. Lea Lublin affirme ainsi: «Mon travail entend montrer – par le biais d'une nouvelle pratique artistique – tous les mécanismes occultés par la culture, pour rendre possible une totale conscience qui ouvrira la voie d'une vraie révolution culturelle» (*Art systems in Latin America*, 1974, n.p.)¹. Nil Yalter appartient à un réseau culturel communiste franco-turc, qui lui ouvre les portes d'associations et de syndicats et lui permet d'entrer en contact avec les personnes qu'elle interroge. Lea Lublin fréquente un cercle artistique latino-américain actif entre l'Europe et l'Amérique latine. L'historienne de l'art Isabel Plante (2014) situe avec raison Lea Lublin

1. Sauf mention contraire toutes les traductions sont de l'autrice.

parmi les artistes latino-américain·es qui vivent à Paris dans une période de très forte reconnaissance de la culture latino-américaine, marquée par le nombre de traductions littéraires publiées en France.

Alors qu'elle se trouve en Argentine dans les années 1960, Lea Lublin réalise des peintures de facture expressionniste, puis s'attache à démystifier les mythes culturels, historiques et patriarcaux avec la série *Voir clair* datant de 1965. Par exemple, *Voir clair (La Joconde aux essuie-glaces)* montre une Joconde cachée derrière un pare-brise mouillé nettoyé par les essuie-glaces ; et *Un tableau historique sous un pare-brise muni d'essuie-glaces (Recuerdo histórico bajo limpiaparabrisas)* représente le libérateur José de San Martín, héros des indépendances sud-américaines au XIX^e siècle. En France, au Salon de mai en 1966, elle choisit de présenter des révolutionnaires indépendantistes sud-américains dans *Mitos (Mythes)* : Tiradentes, Bernardo O'Higgins, Cornelio Saavedra, Manuel Belgrano, José de San Martín, José Martí, Domingo Faustino Sarmiento, Che Guevara et Fidel Castro. Elle interroge la manière de voir, les canons à l'œuvre et les stéréotypes qui guident le regard que nous portons sur le monde, sur ses héros et sur les œuvres d'art.

Dans ses liens à la scène latino-américaine, un personnage est important : Nicolás Guillén, avec lequel elle a vécu une grande histoire. Nicolás Guillén (1902-1989) était un poète cubain engagé auprès du parti communiste et qui prônait le négriisme. Leur histoire daterait de 1958-1959, lors du séjour du poète à Buenos Aires, après le refus de Cuba de l'autoriser à revenir, et avant qu'il ne soit réadmis¹. Par son intermédiaire, elle rencontre l'engagement politique et elle suit la révolution de Che Guevara (1928-1967). Cette influence, peu connue, semble décisive. Les poèmes de Nicolás Guillén parlent de métissage, de respect de l'autre, du refus de l'injustice, de l'impérialisme et de la colonisation. Il nommait sa poésie le "négriisme", dénonçait les pratiques racistes et revendiquait une

1. Il évoque Lea Lublin dans « Dos sonetos a un jamón » (GUILLÉN, 2000 : 43).

spécificité culturelle noire et métisse. Il était lui-même métis, un Cubain aux origines africaines et européennes.

Dans une conférence donnée à l'université du Mirail à Toulouse, Anne Vigne Pacheco (2013), spécialiste de littérature sud-américaine, évoque la poésie de Nicolás Guillén. À la suite de Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire, il se réfère à la négritude. Pour Aimé Césaire, ce mot désigne le rejet, le refus de l'assimilation culturelle. Nicolás Guillén réfléchit à une transposition du jazz, des structures musicales dans la poésie et devient le poète-son de la culture cubaine. Il est aussi correspondant pour des journaux et documente la guerre d'Espagne, puis il revalorise l'apport culturel africain et s'oppose à la ségrégation raciale. Il utilise le rythme musical afro-cubain pour structurer son écriture, déplaçant le champ musical vers la poésie. Il raconte la vie du peuple cubain par le biais de ce mélange culturel négro-africain et cubain. Dans un ouvrage publié en 1970, *De la négritude au négritisme*, l'écrivain camerounais Jean-Marie Abanda Ndengue affirme que le négritisme a succédé à la négritude, qu'il en est le mouvement vivant. Le folklore cubain hérité d'Afrique est devenu porteur d'une culture revivifiée à partir des années 1930. La fréquentation de Nicolás Guillén a certainement permis à Lea Lublin de connaître ces théories postcoloniales bien avant leur réactualisation. Dans les années qui suivent, elle abandonne le médium pictural pour traiter des questions sociales de manière plus franche et l'art devient alors un vecteur de transformation pour elle. En premier lieu, il s'agit de mettre en question et de démystifier les notions culturelles. Elle veut approfondir la manière dont on regarde un tableau et dont il nous façonne. De retour en Argentine entre 1969 et 1972, elle se rend pour un court séjour au Chili en 1971, alors que le pays est dirigé par Salvador Allende, afin de réaliser au Musée des beaux-arts de Santiago du Chili un projet intitulé *Cultura: dentro y fuera del museo*. Lea Lublin y interroge les structures économiques qui régissent le monde de l'art.

Dehors, des images de la télévision diffusées en permanence sur de grands écrans reprennent des événements chiliens des trois derniers mois et des faits

historiques marquants de l'histoire chilienne. Un autre espace permet de réaliser des dessins ou graffitis, qui sont filmés et retransmis sur des moniteurs situés dans le musée. À l'intérieur, l'artiste projette des œuvres picturales connues sur des écrans mobiles, que le public traverse pour accéder à des panneaux qui l'informent sur les grandes découvertes artistiques et scientifiques. Elle expose la situation sociale de l'art et de la culture au travers de tableaux, diagrammes, graphiques et écrans, qui évoquent les recherches en psychanalyse, linguistique, physique, mathématiques, sociologie. Elle organise des tables rondes avec des sociologues, des économistes, des intellectuel·les et des artistes. Lea Lublin attire l'attention sur deux espaces de savoir, le musée et le média télévisuel, celui de l'art et celui de la politique ou des événements sociaux. Le réel et la représentation du réel se confrontent, la culture et la politique ont un rôle à jouer dans la transformation du monde. Ce travail s'inscrit dans la lignée des pénétrables de Jesús-Rafael Soto ou du GRAV, qui entendent faire participer le public aux œuvres.

Après ce séjour en Argentine, entrecoupé par le voyage au Chili, Lea Lublin rentre en France et réfléchit à une nouvelle version, qui donne lieu à *Dedans et dehors le musée*, un projet parisien privilégiant l'énonciation du discours. Les entretiens réalisés avec des membres du groupe Tel Quel (Philippe Sollers, Marcelin Pleyne) et avec le galeriste Yvon Lambert sont diffusés dans des casques audio mis à disposition au sein de l'exposition organisée en 1974 dans la galerie de ce dernier. Lea Lublin leur pose des questions féministes au sujet de la libido et de la psychanalyse. Le terme « culture » est analysé dans son malaise, mis en critique. Pour Lea Lublin, il s'agit de montrer les signes artistiques comme des symptômes d'un système répressif, d'interroger l'art en tant que pratique théorique. L'écoute des enregistrements sonores permet de plonger au cœur de ces débats, du vocabulaire particulier à l'époque, de toute une réflexion des trois protagonistes et de l'artiste.

En novembre 1974, à l'ARC 2, lors d'*Art vidéo confrontation*, puis en février 1975 à la FIAC, elle questionne des professionnel·les et le public au sujet de l'art,



*Lea Lublin, Discours sur l'art – Archéologie du vécu.
 Capture d'écran montrant l'économiste Celso Furtado à la FIAC en 1974.
 Image libre de droits.*

réflexions qu'elle compile dans deux bandes vidéo d'une heure chacune, intitulées *Discours sur l'art – Archéologie du vécu*. Les personnes interrogées se voient en direct sur les moniteurs et donc réagissent et ajustent leurs postures. Grâce à la numérisation récente des bandes¹, on les découvre qui répondent à des questions

1. En 2011, j'ai procédé à l'inventaire des bandes audio et vidéo de Lea Lublin conservées dans son atelier, en vue d'en proposer la numérisation et la constitution d'un fonds Lea Lublin à la Bibliothèque nationale de France. L'inventaire a consisté en la réalisation de fiches, qui indiquaient toutes les mentions portées sur les boîtes et les bandes, leurs dates et qui ont été remises à la BnF avec un argumentaire, pour faciliter le transfert en format numérique. Cette opération de numérisation a redonné accès à ces œuvres et en a renouvelé la vision, car les bandes étaient illisibles depuis plus de vingt ans.

telles que : l'art est-il un désir, une illusion, une connaissance, une mystification, un concept, etc. ? Ces questions sont inscrites sur de grandes banderoles que Lea Lublin promène aussi dans les espaces urbains. Elle cherche à extraire l'art de son contexte muséal pour le mettre en contact avec la population qui ne fréquente pas les musées, avec la vie quotidienne. Elle propose ces expériences en France, en Italie, en Allemagne, en Belgique ou en Angleterre¹. Ces propositions conceptuelles rejoignent les questionnements sur l'art comme communication, l'art critique ou sociocritique².

Psychanalyse et ethnographie

Deux autres influences théoriques façonnent les deux artistes : la psychanalyse pour Lea Lublin et l'ethnographie pour Nil Yalter. Cette dernière s'intéresse aux croyances des peuples, aux mythes qu'ils forgent pour appréhender le monde et aux normes qui régissent ces récits mythologiques. Lea Lublin s'attache quant à elle à la psychanalyse, aux intérêts inconscients qui gouvernent les actes humains et aux discours qui en sont les symptômes.

Nil Yalter glane auprès de l'ethnologue Bernard Dupaigne des rudiments ethnographiques lors de séjours en Turquie ou de journées passées dans les banlieues parisiennes. Plus tard, ses lectures orienteront ses projets : livres d'ethnologie sur les nomades d'Anatolie ou les croyances autour de la naissance, ou encore sur les mythes finnois du Kalevala, liés à la mer, quand elle réalise *Les métiers de la mer*, en 1982, avec Nicole Croiset. Elle s'appuie sur des ouvrages qu'elle interprète

1. Au sujet de ces vidéos, voir en ligne la conférence « Bandes de femmes » (DUMONT, 2015), donnée le 13 avril 2015 au Centre Pompidou dans le cadre des séances « Vidéo et après » : <<https://tinyurl.com/svq7qxo>>, visionnée le 2 septembre 2020.

2. Voir SEARLE, 1969. Les bandes de questions sur l'art sont montrées dans plusieurs festivals de vidéo en 1975.

et relaye par le biais d'une transposition plastique. Elle appartient très certainement au tournant ethnographique théorisé par Hal Foster dans son article « L'artiste en ethnographe » (1996), qui le situe dans les années 1990, même si l'on sait bien que les grands découpages théoriques ont des précurseurs ou des précurseuses.

Quant à Lea Lublin, elle transmet le regard particulier qu'elle porte sur les tableaux de grands maîtres, avec sa relecture des enjeux qui s'y cachent. Elle ouvre d'autres interprétations et dénoue les fils de la genèse des œuvres tout en faisant le constat de la vision très masculine des peintres. Lorsqu'elle interroge un public libre, dont la parole n'est pas bridée par les conventions culturelles, et, parfois, complètement éloigné de l'art, sur la définition et le rôle de l'art, elle joue encore sur les significations multiples qu'il revêt et sème le doute sur les certitudes que chacune nourrit sur le sujet.

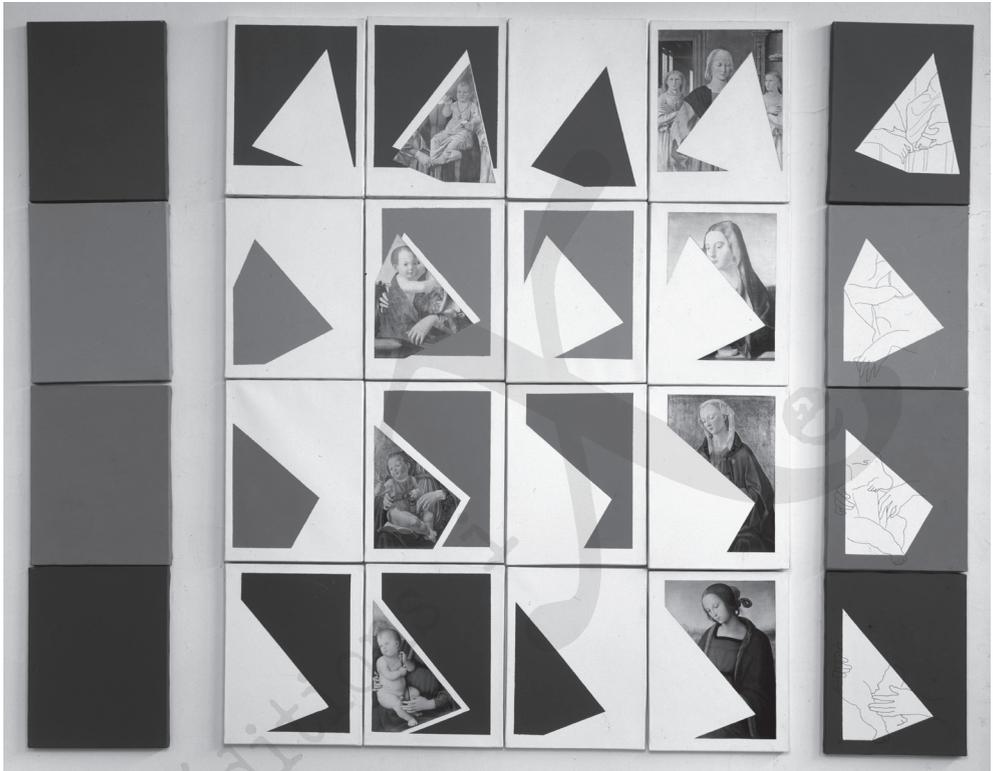
L'histoire familiale de Lea Lublin explique aussi son parcours. Ses parents quittent la Pologne en 1930, alors que la crise de 1929 laisse les populations appauvries et exsangues et que les pogroms sont récurrents dans l'Est européen. Ils fuient donc une persécution religieuse lorsqu'ils partent en Argentine, terre d'accueil pour de nombreuses personnes juives, où se développe bientôt une florissante école psychanalytique. L'influence et la prégnance de la psychanalyse dans le travail de Lea Lublin proviennent vraisemblablement de ce contexte particulier. Les années 1950 et 1960 sont des années de grande instabilité politique et démocratique en Argentine, où se succèdent les dictatures militaires. Lea Lublin devient française en 1964, après de longs séjours en France au début des années 1950. Elle a beaucoup d'amies psychanalystes à Paris et sa bibliothèque contient des ouvrages de psychanalyse, notamment des livres de Jacques Lacan. Son approche artistique est nourrie par ses lectures et ses connaissances.

En 1979, elle réalise *Le milieu du tableau. Espace perceptif et désirs interdits d'Artemisia G.* Inspirées de *Judith décapitant Holopherne* d'Artemisia Gentileschi

(tableau peint en 1620), les quatre toiles qui composent cette œuvre montrent une image traumatique cachée, celle du viol de l'artiste italienne. Pour l'artiste, les images reflètent les désirs des personnes et leur analyse dévoile les non-dits, ainsi que le constate le texte qui accompagne en prédelle les tableaux dessinés : « Scène de dédoublement. L'art de la peinture n'est fait que de redoublements et de tromperies. »

Elle poursuit ce travail de déconstruction, en 1983, par l'analyse des représentations des enfants-dieux dans les nativités peintes par des artistes connus (*Le désir de Le Pérugin*; *Le désir de Mantegna*; *Le désir de Dürer*). Lea Lublin fait apparaître des scènes de séduction dans cette iconographie religieuse, qui raconte en fait des histoires de sexe, de jouissance et de désir. Pour cela, elle prélève certains détails des peintures et les réassemble dans un nouveau tableau, mettant en lumière ces associations. Elle utilise une méthode analytique pour faire parler des parties de la représentation, comme en écho aux écrits de Leo Steinberg parus en langue anglaise en 1983 et traduits sous le titre, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* (1987). Il n'est pas certain que Lea Lublin ait lu cet ouvrage, mais sa curiosité rend cette hypothèse plausible. Sa pratique fait resurgir des images d'expériences psycho-sexuelles oubliées, refoulées, mettant à nu les pulsions inconscientes qui travaillent le corps du peintre, comme le démontre l'exposition *Le strip-tease de l'enfant-dieu*, qui eut lieu en 1983 à la galerie Yvon Lambert.

De même, elle est proche des idées développées par Laura Mulvey, théoricienne britannique du cinéma qui, dans « Visual pleasure and narrative cinema » (1975), s'intéresse au plaisir visuel que procurent les films et affirme que le regard masculin actif détient le pouvoir sur un objet féminin passif. Ce texte a beaucoup compté dans les années 1980, même si les critiques reçues ont ensuite permis à Laura Mulvey de complexifier les enjeux, notamment en intégrant les expériences homosexuelles et bisexuelles, et de penser ainsi des positions plus variables, les personnes pouvant adopter, selon leur sexualité, une attitude de mimétisme par



Lea Lublin, De la nature du modèle de l'art, 1983. Image libre de droits.

rapport à l'un ou l'autre sexe¹. Elle fait apparaître la structure «voyeuse» du regard à laquelle est lié le plaisir hétérosexuel. Son analyse psychanalytique du désir par le biais du regard masculin au cinéma est importante. Lea Lublin l'a peut-être lue, et elle en a certainement pris connaissance lors de ses participations aux festivals de vidéos à Londres et par la circulation des idées *via* les discussions entre

1. Cf. «Afterthoughts on "Visual pleasure and narrative cinema"…» (MULVEY, 1989: 29-37).

artistes. Ses « discours sur l'art » et ses « interrogations sur l'art » sont, à mon avis, des interventions féministes déjouant les idéologies et les valeurs dominantes qui imprègnent les représentations et reproduisent l'oppression des femmes.

À l'instar du travail de l'artiste américaine Mary Kelly, Lea Lublin distancie le public de l'image et de sa séduction en s'intéressant aux structurations des langages plastiques et verbaux. Dans *Post-partum document* (1973-1979), Mary Kelly travaille avec les théories freudienne et lacanienne pour comprendre le processus de formation de l'identité comme une idéologie. Elle tente de montrer la construction sociale d'un sujet par le discours autobiographique et analytique, elle récuse l'idée d'un être femme essentialiste à partir de son argumentation principale, la maternité. Déjà, en 1968, Lea Lublin exposait son statut d'artiste-mère devant le public du Salon de mai avec *Mon fils*. Aux horaires d'ouverture du salon, elle prodiguait en direct dans son stand les soins quotidiens à l'enfant tout en dialoguant avec le public. La lecture des théories lacaniennes influence l'attention qu'elle prête aux discours, la manière dont elle les questionne, et les pense. Mary Kelly et Lea Lublin s'intéressent toutes deux aux discours idéologiques qui construisent les femmes comme sujets. Ainsi, Lea Lublin et Nil Yalter appartiennent aux mouvements novateurs des années 1960-1970 et s'inscrivent dans les discussions théoriques des années 1980.

Pensée féministe

Le féminisme est aussi une valeur qu'elles partagent. Lea Lublin affirme que sa pensée féministe est venue de sa vie quotidienne, et elle est présente, dès 1968, avec l'exposition de son travail de mère et d'artiste au Salon de mai. Nil Yalter s'inscrit dans ce courant en 1974, avec *La femme sans tête ou la danse du ventre*, une performance filmée qui dénonce l'excision et valorise la jouissance clitoridienne ; et elle a par ailleurs lu très tôt Simone de Beauvoir, dont les ouvrages l'ont

marquée. Lea Lublin et Nil Yalter participent ensemble aux collectifs de femmes artistes des années 1970 à Paris et cette influence infuse tous leurs travaux futurs (Dumont, 2014).

Ainsi, Nil Yalter insère des contenus peu valorisés dans l'art contemporain et dans la transmission historique, notamment la question de l'immigration. Elle utilise l'esthétique, alors non codifiée, de la vidéo et de l'art sociocritique. Lea Lublin fait de même. Elle déconstruit la vision des grands maîtres et s'attaque à toutes les constructions idéologiques liées au sexisme, à l'opposition populaire/élitiste et au canon artistique. Nil Yalter puise dans des sources ethnographiques,



*Portrait de Nil Yalter pendant le montage de Calligraphie, Grand Canal, Paris, 1992.
Image libre de droits.*

sociologiques, mythologiques et marxistes, issues des mouvements ouvriers, alors que Lea Lublin emprunte à la psychanalyse, à la linguistique et au marxisme issu des révolutions sud-américaines. Toutes deux se retrouvent dans le mouvement féministe et sont représentatives d'influences dominantes, qu'elles commencent à utiliser dès les années 1970, alors qu'elles deviennent des paradigmes de compréhension du monde dans les années 1980.

Comme le souligne bell hooks, dans son texte de 1986 intitulé « Sororité : la solidarité politique entre femmes » :

« Les femmes n'ont pas besoin d'éradiquer leurs différences pour se sentir solidaires les unes des autres. Nous n'avons pas besoin d'être toutes victimes d'une même oppression pour toutes nous battre contre l'oppression. [...] Nous pouvons être des sœurs unies par des intérêts et des croyances partagées, unies dans notre appréciation de la diversité, unies dans la lutte que nous menons pour mettre fin à l'oppression sexiste, unies dans la solidarité politique » (hooks, 2008 : 134).

troisième partie

EX/CENTRIQUES/CORPORÉITÉS

Éditions i

Construire des solidarités vestimentaires et féministes

Liza PETITEAU

Munich, 1968. Dans le cinéma d'art et d'essai *Augusta-Lichtspiele*, VALIE EXPORT arpente les couloirs de la salle de projection vêtue d'un jean ouvert au niveau des parties génitales. Confrontant qui regarde l'hypervisibilité de sa zone pubienne grâce à l'utilisation de ce « pantalon de la panique¹ », l'artiste dénonce la fétichisation érotique d'un monde de l'art « colonisé par les hommes » (Bourgeois, 2003 : 147). Entre rébellion et vulnérabilité, le jean ouvert à l'entrejambe devient le symbole de l'actionnisme féministe de l'artiste (VALIE EXPORT, 1989). À plusieurs reprises dans l'histoire de l'art, le vêtement, interface matérielle entre l'intimité du corps et le monde extérieur, met en scène le désir des artistes de *pirater* ce qui est justement à la source des discriminations liées à l'apparence.

La diversité des techniques employées par les artistes au xx^e siècle ne permet pas de dresser ici un panel exhaustif des différents accessoires utilisés dans les œuvres. Il s'agit plutôt de poser un regard singulier sur le vêtement, en le considérant comme un outil heuristique capable de révéler, par-delà les frontières, des enjeux critiques communs. Cet article propose une réflexion à la croisée des études de genre, de l'histoire de l'art et des *Fashion Studies*².

1. Expression de VALIE EXPORT, traduite en français in BOURGEOIS, 2003 : 36-37. Pour la version en anglais, voir ASKEY, 1981 : 80.

2. Voir Groupe d'intérêt scientifique APPARENCES, CORPS ET SOCIÉTÉS, 2014 : 1 ; les objectifs du groupe mettent « l'accent sur les croisements possibles entre l'histoire de la culture matérielle, l'histoire des techniques, l'histoire du corps et l'histoire du genre » ; voir

Ce dialogue pluridisciplinaire examine les lieux de tension et d'alliances possibles au sein des différentes approches que permet l'histoire de l'art (Bishop, 2015 : 94-100). La volonté est ici d'explorer la démarche engagée de Tejal Shah, qui travaille souvent en collaboration avec les milieux communautaires en défendant les droits des personnes marginalisées, comme l'atteste son implication auprès des hijras avec l'œuvre *Untitled (On violence)* datée de 2010¹. Valoriser ces « bouts de tissu du quotidien » au centre des discours actuels de l'histoire de l'art – même s'ils ne restent pour certain·es que l'apanage des bals masqués et de la luxure² –, s'affirme ici comme un positionnement nécessaire et assurément féministe.

Découdre le tissu normé de l'histoire de l'art

Même s'il n'existe absolument pas de « trait naturellement féminin dans le vêtement³ », les parures (externes et corporelles) ont longtemps servi à préserver la supériorité d'une masculinité hégémonique s'affichant sous les traits de « l'homme blanc occidental », pour reprendre les célèbres mots de Linda Nochlin (1993 : 202).

À plusieurs reprises, les vêtements, ainsi que les broderies, les dentelles ou tout autre travail d'aiguille, ont été assimilés à des insignes d'une féminisation à

aussi KAWAMURA, 2011 : 13.

1. Après avoir découvert le travail de Tejal Shah en visitant l'exposition *Global feminism: New directions in contemporary art* au Brooklyn Museum de New York en 2007, j'ai eu l'occasion de rencontrer l'artiste à Montréal lors de l'exposition *There is a spider living between us* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse en 2011.

2. Dès le Moyen Âge, le vêtement est le signe de la criminalité diabolique des êtres humains et cette conception archaïque hante depuis des siècles les images de l'art. Voir notamment FRUGONI, 2002.

3. Roland Barthes (1967) cité in BURGELIN, 1996 : 83.

outrance, et ce de façon très stéréotypée¹. À force de préjugés (Auslander, 2014: 171), les parures ont parfois été considérées à tort comme « frivoles » avant de trouver leur pleine légitimité dans les analyses des œuvres². Utilisées « systématiquement dans la construction du genre » (*ibid.*), les parures ont ainsi servi de *prétextes* pour confiner certaines créations artistiques dans les garde-robes des maisons.

Porté au XIX^e siècle par les suffragettes américaines en *freedom suit* ou avec un « permis de travestissement » par Rosa Bonheur (Bard, 2010: 112-120), le pantalon a permis à plusieurs artistes femmes de s'extirper des conventions qui construisaient jour après jour les représentations normatives de leur corps en société. Tandis qu'au début du XX^e siècle, Madeleine Pelletier, en costume pantalon et chapeau melon, affirmait en juillet 1919: « [...] mon costume dit à l'homme, je suis ton égale » (Soumet, 2014: 154), bon nombre de pratiques artistiques des années 1970 ont fait usage des accessoires de la parure comme d'un éventail disponible pour lutter contre le patriarcat et ses oppressions multiples (Jones, 2012a: 69). Cette stratégie n'est d'ailleurs pas sans rappeler tout le travail que les artistes féministes mènent depuis les années 1970 pour réinstaurer « [...] des formes d'expression dépréciées comme les arts décoratifs ou artisanaux » (Phelan & Reckitt, 2005: 21). Dans l'histoire de l'art du XX^e siècle, l'objectif

1. « [...] Le stéréotype féminin catégorise tout ce que sont les femmes et tout ce que nous faisons comme entièrement, essentiellement et éternellement féminin, en refusant d'admettre qu'il existe des différences entre les femmes selon nos positions économiques et sociales, ou notre place au niveau géographique et historique » (PARKER, 2010: 4; ma traduction).

2. « [...] l'histoire et la psychologie du vêtement, loin d'être frivoles, se voient intimement liées à l'histoire de l'art » (FLÜGEL, 1982: 7); et « [s'] employer à poser le vêtement non plus comme puissance d'erreur, mais comme moule, matrice, non plus comme élément second, accessoire, mais comme élément premier, fondateur, déterminant les comportements individuels comme les structures sociales » (MONNEYRON, 2001: 11).

commun de ces détournements vestimentaires est de proposer une alternative à des représentations considérées comme oppressives, tant pour les corps que pour le potentiel créatif des artistes. Dès l'exposition *Transformer: Aspekte der Travestie*, présentée en 1974 au musée des beaux-arts de Lucerne, l'usage indiscipliné des parures s'affirmait déjà comme une *stratégie visuelle* pour questionner les conventions esthétiques liées à l'expression du genre et à ses canons de beauté. À cette époque, plusieurs artistes se démarquaient en perturbant la division des vestiaires féminins et masculins, tels Andy Warhol et son rouge à lèvres, Pierre Molinier et ses porte-jarretelles ou Luciano Castelli et ses bas résille. Cependant, si l'exposition *Transformer: Aspekte der Travestie* est une référence incontournable dans l'historiographie des études de genre pour les arts visuels des années 1970, l'absence d'artistes femmes mérite d'être soulignée : parmi les douze artistes présentées, on en compte une seule, Katarina Sieverding, et sa série de photographies *Transformer* (1973). Pourtant, VALIE EXPORT avait déjà réalisé son autoportrait *Identitätstransfer* (1968), Eleanor Antin se montrait sous les traits du *King of Solana Beach* (1972), Adrian Piper sous ceux d'un jeune Africain-Américain dans *The mythic being* (1972-1975), et Martha Wilson créait ses autoportraits drag : *Posturing: Drag*, en 1972 ; *Posturing: Male impersonator (butch)*, en 1973. Même dans la réactualisation londonienne proposée en hommage à l'exposition par la galerie Richard Saltoun en 2013, les autoportraits de Luciano Castelli, d'Urs Lüthi ou d'Andy Warhol n'ont pas été mis en perspective avec les pratiques artistiques féministes de l'époque, qui auraient pourtant amplement mérité leur place dans l'exposition, compte tenu des problématiques visuelles qu'elles proposaient.

Aujourd'hui, toutes ces pratiques font partie de l'héritage visuel de l'histoire de l'art. Parallèlement à l'inclusion des approches queers dans les publications¹,

1. Citons entre autres, à titre d'exemple : BOURCIER, 1999 : 117-136 ; HALBERSTAM, 2011 ; LORENZ, 2018 ; LORD & MEYER, 2013 ; ESPINEIRA, THOMAS & ALESSANDRIN, 2013 ; LAMOUREUX & ST-GELAIS, 2014 ; PATINIER, 2014 ; PLANA & SOUNAC (dir.), 2015.

l'usage indiscipliné des vêtements chez les artistes ne cesse de s'intensifier et d'encourager la production d'images corporelles divergentes des modèles hégémoniques. Les vêtements et les « artifices » physiques (maquillage, coiffure, tatouage ou piercing) ne sont pas simplement « posés » sur le corps des artistes, ils participent activement à construire des représentations de soi *personnalisées* et *personnalisables* à l'intérieur même du processus créatif des œuvres.

En d'autres mots, lorsqu'elles sont détournées par les artistes, les parures, loin de discipliner les corps, contribuent à la multiplication créative des « bricolages du soi » dans la culture populaire et la vie quotidienne (Hebdige, 2008 : 131 ; Bryan-Wilson, 2017 : 60-64). Par les maillages qu'elles tissent, ces subjectivités plurielles sont essentielles pour écrire l'histoire de l'art aujourd'hui puisque les préjugés de l'apparence concernent, certes, « toutes les féministes » (Dorlin, 2008 : 25), mais aussi *toutes* les personnes, quelle que soit la façon dont elles souhaitent se représenter.

Les pantalons, les robes et les fards à paupières invitent ainsi à penser la multiplicité des *stratégies de résistance* déployées par les artistes, comme le prouve notamment la démarche de Tejal Shah au tournant des années 2000, période cruciale pour la valorisation des études sur le genre dans l'histoire de l'art.

Les saris de la violence des normes de genre

Depuis plus d'une quinzaine d'années, Tejal Shah interroge les tabous liés aux représentations non normatives des corps, des genres et des sexualités (Lokhandwala, 2010 : 36 ; Kovskaya, 2008). Née en 1979 à Bhilai, dans l'État indien du Chhattisgarh, elle est issue d'une famille de classe moyenne qu'elle définit comme conventionnelle et patriarcale. En 2000, elle obtient un diplôme en photographie du Royal Melbourne Institute of Technology, après un séjour aux États-Unis à la School of the Art Institute de Chicago. Artiste pluridisciplinaire,

elle vit et travaille actuellement à Goa, une ville touristique située sur la côte sud-ouest de l'Inde. Depuis les années 1990, elle s'intéresse aux interactions humaines dans des milieux sociaux de plus en plus conscients des systèmes d'oppression et de contrôle qui pèsent sur eux.

Dans une photographie numérique couleur, tirée en grand format sur du papier d'archive et intitulée *Untitled (On violence)*, Tejal Shah met en scène le corps d'une hijra élégamment vêtue, gisant à même la terre, dans la pénombre d'une forêt. Provenant de toutes les castes et désignées comme le troisième genre dans les textes religieux védiques (Zwilling & Sweet, 2000 : 100; Angot, 1993-1994 : 18), les hijras regroupent des personnes aux profils très différents, aux pratiques performatives difficilement catégorisables, tant elles sont fluides et hétérogènes (Pattanaik, 2002 : 1), mais que les sociétés occidentales associent généralement à la communauté trans*¹. Estimées à plus d'un million, les hijras adoptent volontiers la tenue traditionnelle de la femme indienne, les saris de couleur vive et des bijoux. Participant aux mariages, aux naissances et aux processions dans les temples, elles forment une communauté religieuse très structurée. Gages de fécondité des nouveaux mariés, elles éloignent le mauvais œil et assurent longue vie au fils nouveau-né. Leurs manifestations se font toujours dans l'exubérance. Lors d'une naissance par exemple, accompagnée de tambours et des applaudissements des autres danseuses, la cheffe du groupe parodie de façon grotesque des positions sexuellement suggestives. À la fin de la performance, elle saisit l'enfant dans les bras de la mère et le bénit en échange d'une ou deux roupies. Leur statut dans la société indienne est toutefois très ambivalent.

1. Voir KALRA, 2012 : 122. Le néologisme «trans» (avec ou sans astérisque) permet de rendre compte de la diversité des personnes qui s'en revendiquent sans les restreindre à une seule catégorie d'appartenance. Pour plus de précisions, on peut consulter THOMAS, ESPINEIRA & ALESSANDRIN, 2012 : 36-41; et la thèse de doctorat d'Alexandre BARIL, 2013, en particulier p. 400.

En 2004, Suparna Bhaskaran mettait déjà en garde contre des préjugés occidentalocentrés qui poussent à croire que la société indienne serait plus « tolérante » que les autres vis-à-vis des subjectivités queers (Bhaskaran, 2004 : 97). En effet, bien qu'elles remplissent certaines fonctions sociales, les hijras ne sont tolérées qu'à la marge, elles sont stigmatisées et souvent persécutées parce qu'elles se jouent des codes normatifs de l'hétérosexualité. Ainsi, le choix du sari par les membres de cette communauté est loin d'être anodin : si, de nos jours, les femmes indiennes portent plus fréquemment des jeans, le sari demeure le vêtement traditionnel le plus porté dans la vie de tous les jours ou pour des cérémonies (Banerjee & Miller, 2003 : 235).

Au croisement de l'anthropologie et des études culturelles, Emma Tarlo a mené en avril 1988 une recherche de terrain à Jalia, un village du Gujarat, au nord-ouest de l'Inde. Elle en tire la conclusion que le sari confère aux femmes indiennes leur statut dans la société. Même si les jeunes enfants ont l'habitude de porter des habits non genrés, le mariage, entre six et vingt ans selon que les familles sont plus ou moins pauvres, impose aux filles de transformer leur apparence (Tarlo, 1996 : 153 et 155). Traditionnellement, elles reçoivent alors en cadeaux des bijoux de toute sorte et des saris de couleur vive. Le « devenir femme » des villageoises coïncide avec leur accès à un statut social supérieur, marqué par le vêtement qui est la toute première chose qu'elles possèdent réellement en propre. Les saris reçus, et portés, sont la marque de leur assignation à la féminité et aux rôles qu'elle implique (Banerjee & Miller, 2003 : 14).

En cas de décès du mari, la veuve doit remettre tous ses bijoux et ses vêtements à sa belle-famille. Démunie, elle est dès lors condamnée à vivre dans une extrême misère (Tarlo, 1996 : 56). La dépossession des saris prouve à quel point la position sociale des femmes est précaire, ce qui explique le choix que font les hijras de porter ce vêtement, manière d'inscrire visuellement leur corps dans les archétypes sacrés de la tradition pour survivre en société.



Tejal Shah, Untitled (On violence), 2010.

Photographie numérique, 149,86 x 198,12 cm.

*Détail du triptyque multimédia éponyme incluant un écran vidéo,
cette photographie et un texte sur panneau à LED.*

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Sur la droite de la photographie *Untitled (On violence)*, on aperçoit le buste et les jambes d'un homme en uniforme de police, campé debout, de trois quarts, devant la hijra gisant sur le sol. Il la surplombe et l'éclaire avec sa lampe de poche. Même si l'on pourrait croire, au premier abord, qu'il vient la secourir, le mince filet du jet qui tombe sur le visage de la hijra meurtrie ne laisse pas place au doute : cet homme, muni d'un bâton, dans l'habit disciplinaire du pouvoir, urine sur la

hijra après l'avoir battue et violée¹. Maculé de boue, le vêtement de la hijra se ternit des douleurs d'un corps laissé-pour-compte. Ici, le public devenu voyeur n'a d'autre choix que de participer à cette violence perpétrée contre une des représentantes de cette communauté « profondément dans l'ombre » (Spivak, 2009 : 53). En 1999, Paola Bacchetta, professeure à l'université de Californie à Berkeley, précisait déjà que la société indienne excluait encore beaucoup de personnes dont l'expression genrée et sexuée ne se conformait pas à ses normes².

C'est dans ce contexte d'exclusion sociale que Tejal Shah décide de travailler avec les communautés hijras, pour sensibiliser le public à la défense de leurs droits en créant des projets artistiques visibles sur la scène locale et internationale. L'œuvre et le processus créatif de l'artiste deviennent ainsi des actes médiatiques de résistance visant à transformer des rapports sociaux inégalitaires.

La résonance des solidarités vestimentaires et féministes

Le regard posé sur le vêtement féminin souillé d'*Untitled (On violence)* permet donc d'identifier plusieurs zones de dialogue entre les études de genre, les arts visuels et les *Fashion Studies*. Ces pistes de recherche restent cependant à approfondir, tant dans les études actuelles en mode qu'en histoire de l'art. La transversalité de ces possibles est une façon (*fashion*) d'engager des lectures croisées, intentionnelles ou inattendues, en explorant les biais que propose l'analyse du vêtement.

1. Cette interprétation est corroborée par le texte inscrit en rouge sur le panneau lumineux qui joute la photographie : il restitue le témoignage d'une hijra, victime d'une agression sexuelle par un agent de police.

2. Ajoutons que ce n'est qu'en avril 2014 que la Cour suprême indienne a juridiquement reconnu l'existence d'un troisième genre neutre, qui garantit dans une certaine mesure les droits des hijras. Pour plus de détails, voir KHALEELI, 2014.

Disons-le d'emblée, cette étude engagée des images du corps invite à construire des solidarités vestimentaires et féministes, dont certaines manifestations peuvent être au moins esquissées. En dépit des structures sociales, culturelles, économiques et politiques qui dictent nos habitudes vestimentaires, ce que nous portons et la manière dont nous le portons a parfois pour effet de brouiller les contours de l'identité et de la représentation. Signe de reconnaissance et de cohésion des groupes sociaux, le vêtement est un étendard parfait pour les actions collectives féministes (Bard, 2014). À mesure qu'il se détourne de son conformisme, il fédère les revendications collectives en resignifiant les codes empruntés à la culture dominante, comme le prouvent à mon avis les actions de Sampat Pal et son groupe de guerrières.

Vivant dans l'État de l'Uttar Pradesh au nord-est de l'Inde, n'ayant pas fait d'études et ayant été mariée très jeune, Sampat Pal est une femme comme il y en a des millions en Inde, dit-elle. Née en 1961 dans une famille pauvre, celle de la caste des gardiens de troupeaux, Sampat Pal est pourtant la cheffe d'un gang, le Gulabi Gang, composé « [...] de femmes de tout âge, revêtues de l'uniforme de [son] gang, ce sari fuchsia qui [les] a rendues célèbres. Elles sont environ cent cinquante, peut-être deux cents. La plupart sont issues de castes inférieures et vivent dans des conditions misérables » (Pal, 2011 : 9). Le sari rose fuchsia, lorsqu'il est porté par Sampat Pal et son gang, contribue à transformer leurs conditions de vulnérabilité en forme de résistance. Munies de leur sari et de leur lathi¹, les membres combattent depuis 2006 les corruptions internes du gouvernement en manifestant dans les rues et font pression face à la mauvaise foi des forces de police ou des dirigeants de magasins qui revendent le riz des plus pauvres donné par l'État.

1. Le lathi est un bâton de berger en bois lourd, utilisé également par certaines femmes en Inde comme arme d'autodéfense. Voir précisément SEN, 2014.



*Couverture du livre de Sampat Pal,
Moi, Sampat Pal, chef de gang en sari rose,
Paris, Pocket, 2008. D.R.*

Quelques années plus tard à New Delhi, la militante et blogueuse Japleen Pasricha fonde également sa propre organisation sous le nom *Feminism in India*. Elle crée d'abord une page Facebook puis une plate-forme web alimentée quotidiennement par près de deux cents personnes (Grandjean-Jornod, 2018). En 2014, des femmes de toutes les générations défilent dans les rues en portant des

vêtements de couleur rose pour défendre leur droit à circuler en sécurité dans les espaces publics. Trois ans plus tôt, Usha Vishwakarma crée les *Red Brigades Lucknow*, une organisation non gouvernementale pour lutter contre les agressions à caractère sexuel (Vishwakarma, 2017). Vêtues d'un uniforme rouge et noir, des groupes de jeunes filles suivent des ateliers de sensibilisation contre les violences et apprennent des techniques concrètes d'autodéfense¹.

Au prisme de ces mobilisations sociales, la puissance cohésive vestimentaire traduit les solidarités insoumises de ces différents groupes féministes en imbriquant les enjeux politiques locaux à des causes globales internationales². Aborder ces différentes articulations permet d'envisager les pratiques vestimentaires individuelles et collectives comme « [...] une multitude de petites politiques locales » (Hall, 2013 : 65) qui agissent au cœur des expériences spécifiques (Mohanty, 2008 : 152) des groupes minoritaires pour « former des coalitions stratégiques en dépassant les barrières de classe, de race et de nationalité » (*ibid.* : 150). Dans cet ordre d'idées, ces pratiques vestimentaires montrent, avec leurs répercussions et leurs dissonances, les *allers-retours* possibles entre les différentes stratégies de visibilité des féministes à travers le monde, tout en respectant leurs particularités.

1. Présente dans plusieurs régions de l'Inde (Lucknow, Kānpur, New Delhi ou Mumbai), l'organisation compte aujourd'hui près de 35 000 élèves ayant déjà suivi ses programmes. Pour plus de détails, consulter le programme des ateliers : <<http://redbrigadetrust.org/Programmes.html>>, consulté le 25 juin 2019.

2. Dans les années 2000, le collectif féministe Pan y Rosas est impulsé par des militantes du Parti des travailleurs socialistes en Argentine, reprenant le slogan « Du pain et des roses », symbole de la lutte engagée en 1912 par les ouvrières du textile aux États-Unis contre leurs conditions de travail et leurs bas salaires. En 2019, plusieurs manifestations ont eu lieu dans les principales métropoles d'Amérique du Sud ; voir MURILLO 2017. On pense aussi à la Pussyhat Global Virtual March de 2017 à Washington qui invitait à porter un bonnet tricoté à la main de couleur rose, voir STEELE (dir.), 2018 : 155.

Étudier la puissance cohésive du vêtement permet d'explorer les luttes transversales féministes avec leurs tensions, leurs alliances et leurs débordements (Mohanty, 2003). Tandis qu'Anne Hollander faisait du vêtement l'objet central par lequel l'histoire de l'art pouvait s'écrire dans les années 2000 (Hollander, 2002 : 9), les réflexions ici menées invitent à poursuivre dans cette voie en incluant plus largement les apports des études sur le genre dans les analyses vestimentaires. Dans l'histoire de l'art comme dans d'autres disciplines, cette approche contribue donc à enrichir le regard critique que l'on pose sur les images du corps. Au plus près des actions collectives, des expériences et des pratiques corporelles, toutes ces subjectivités vestimentaires indisciplinées ouvrent sur des imaginaires pluriels et ravageurs dont les échos retentissent aujourd'hui de plus en plus fort au cœur de l'histoire de l'art.

Tuer Pocahontas.

Déconstructions et reconstructions identitaires dans l'œuvre de Wendy Red Star

Aurélie JOURNÉE-DUEZ

Diplômée en sculpture des universités du Montana (Bozeman) et de Californie (Los Angeles), l'artiste Wendy Red Star (Crow¹, née en 1981) développe une pratique plurimédia qui explore les potentialités offertes par la photographie, l'installation ou encore la performance. Elle nourrit son processus de création de recherches documentaires au sein d'archives muséales, autour de questions liées à l'identité, la mémoire et la perpétuation des traditions.

Nous proposons ici d'examiner en quoi elle *re-présente* son identité, selon ses propres termes. Pour ce faire, elle commence par s'approprier des images standardisées, construites et diffusées par la culture *mainstream* euro-américaine. Notamment, et c'est surtout cela qui nous retiendra ici, la figure performative de la «squaw blanche» (femme blanche vivant dans une communauté autochtone, généralement avec une condition de captive), qui lui a inspiré la série photographique de vingt-quatre planches couleur intitulée *White squaw* (2013-2015).

1. Les Crow sont l'un des 567 peuples autochtones officiellement reconnus aux États-Unis par le Bureau of Indian Affairs (BIA), localisés principalement dans le Nord du pays (Wyoming, Montana, Dakota du Nord). Les précisions identitaires et culturelles sont importantes pour les peuples autochtones, dans le cadre de la reconnaissance de leur souveraineté.

Cet article s'inscrit dans un corpus de recherches sur le(s) féminisme(s) et la/les féminité(s) dans les productions photographiques et audiovisuelles contemporaines des artistes femmes et/ou queers autochtones d'Amérique du Nord. En plaçant la féminité au cœur d'un processus réflexif, Wendy Red Star confronte des définitions exogènes et endogènes d'une identité présumée telle¹.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la sémiotique visuelle de la série *White squaw* en adoptant une approche socio-historique, inspirée par les travaux du critique et théoricien Siegfried Kracauer (2010) sur la faculté d'un support médiatique à représenter le monde social au travers d'un « filtre ». Ayant ainsi mis en lumière les enjeux culturels, politiques et sociaux de cette œuvre, nous reviendrons à l'image stéréotypée dont s'est emparée l'artiste, afin de dégager les procédés qu'elle a utilisés pour la déconstruire, puis nous interrogerons la dimension féministe de cette dialectique d'« appropriation/déconstruction ».

La «squaw», un fantasme occidental

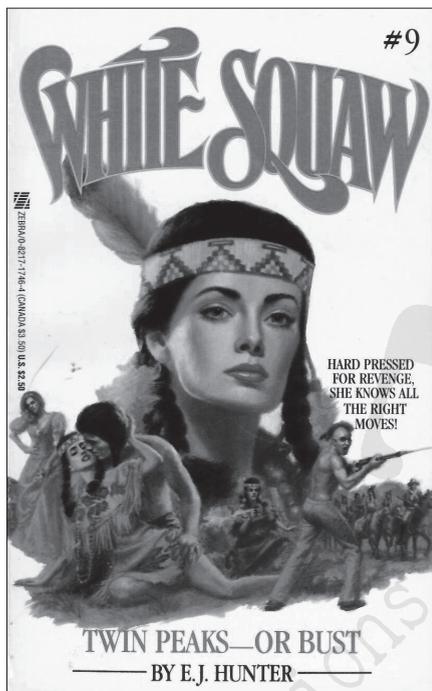
. LA SÉRIE LITTÉRAIRE *WHITE SQUAW* DE E. J. HUNTER (1983-1992)

L'œuvre *White squaw* de Wendy Red Star a pour contre-modèle une série littéraire méconnue en Europe, dont la paternité revient à l'écrivain E. J. Hunter. Publiée à la fin du xx^e siècle en format poche et vendue à un prix modique, cette suite de romans de gare (vingt-quatre volumes au total²) est ouvertement pornographique, machiste et raciste, comme en témoignent d'emblée les titres³.

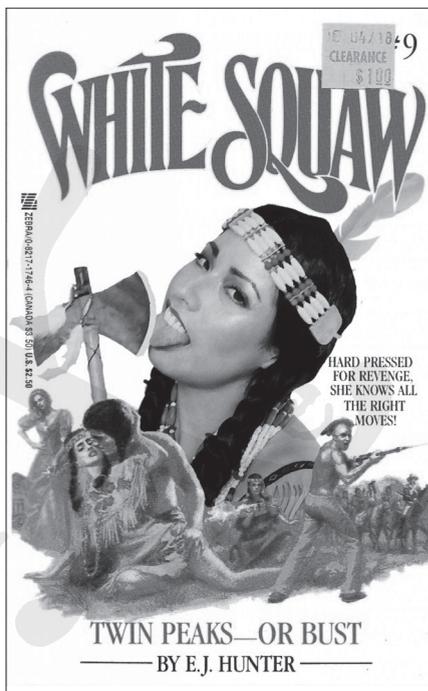
1. « Exogènes » désigne ici les définitions identitaires établies par la société coloniale puis postcoloniale, et « endogènes » celles émanant des communautés autochtones.

2. Elle n'a pas été rééditée et les exemplaires encore disponibles ne peuvent être acquis que sur des sites de vente en ligne.

3. Par exemple : #3 *Virgin territory* [Territoire vierge] (1984), #5 *Buckskin bombshell* [La bombe en peau de daim] (1984), #11 *Hot-handed heathen* [La païenne aux mains chaudes]



E. J. Hunter, White squaw, #9
Twin peaks – or bust. *Livre de poche,*
Kensington Publishing Corp, 1986. D.R.



Wendy Red Star, Twin peaks or bust #9
(*White squaw*), *impression jet d'encre, 2014.*
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Cet objet de curiosité s'inscrit dans une continuité historique littéraire et cinématographique dont la «squaw blanche» est la figure iconique. Elle est, entre autres, l'héroïne des ouvrages du capitaine Mayne Reid (1868) ou de Larabie Sutter (1952). De la fin du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle, les éditeurs

(1986), ou encore #17 *Bullwhipped beauty* [Beauté fouettée] (1988). Sauf indications contraires, toutes les traductions de titres et de citations sont de l'autrice.

de *dime novels* – romans à deux sous ancêtres de la littérature dite « de gare » – trouvent dans ces fictions au succès indéniable une manne financière non négligeable leur permettant de rémunérer leurs auteurs au-delà de toute espérance¹. La « squaw » n'est pas seulement une héroïne littéraire : elle est aussi portée à l'écran dans plusieurs courts-métrages (cinq entre 1908 et 1920) et longs-métrages (dont une adaptation du roman de Larabie Sutter en 1956), tous pareillement intitulés *The white squaw*.

L'œuvre de Wendy Red Star se caractérise par des emprunts formels de trois ordres : iconographique, graphique et commercial. Elle recycle des représentations de thèmes romanesques (scènes d'amour, chevauchées) avec, au second plan, une figure féminine centrale. Tout est repris à l'identique : les titres (de la collection et du numéro), les sous-titres et la typographie. L'artiste reproduit jusqu'aux indications de prix (codes-barres, étiquettes) pour rappeler que la collection éditoriale *White squaw* fut avant tout un produit commercial. Gülriz Büken affirme d'ailleurs à ce propos que « [...] les images genrées ont été très largement altérées afin de servir des enjeux commerciaux » (2002 : 53).

Pour comprendre comment l'image de la « squaw » a ainsi pu être instrumentalisée, il faut remonter aux origines étymologiques de ce terme, et en retracer les différents usages sémantiques de l'époque coloniale à nos jours.

. VARIATIONS SUR UN MÊME THÈME

En 1973, Thomas E. Sanders et Walter W. Peek déclarent dans l'anthologie *Literature of the American Indian* que « squaw » viendrait du terme iroquois *ojiskwa*, qui signifierait « vagin ». *A contrario*, le linguiste Ives Goddard (1997)

1. Tel fut le cas, notamment, du capitaine Mayne Reid, qui pour *The white squaw* « reçut 700 \$ de [la maison d'édition] Beadle, somme considérée à l'époque comme la plus élevée jamais perçue pour un "roman à deux sous" » ; voir le site du projet de numérisation des *dime novels* édités par Beadle and Adams, mené par les bibliothèques de la Northern Illinois University : <<https://tinyurl.com/tb9fkj7>>, consulté le 25 mai 2020.

affirme qu'il tiendrait ses origines d'une langue algonquine (totalement distincte des langues iroquoises) et désignerait, de façon générique et sans aucune connotation sexuelle, une autochtone d'Amérique du Nord.

Bien que controversée, la première hypothèse est étayée par plusieurs récits traitant de la rencontre et des premiers contacts entre « Blancs » et « Indiens ». La « squaw » y est présentée comme le double maléfique de la « princesse indienne » vierge et inaccessible. Créature dépravée et volage, elle est la seule femme non-occidentale à laquelle l'homme blanc peut prétendre s'unir¹.

Une nouvelle fois, la définition de la « féminité » dont il est ici question dépend de considérations machistes postulant les propriétés sexuelles et reproductrices de la femme. Parce qu'elle associe les qualités physiques de la femme blanche aux caractéristiques identitaires de la « squaw » autochtone, telles que déterminées par les Occidentaux, la « squaw blanche » est un personnage hybride à la sexualité exacerbée. En d'autres termes, la femme blanche ne pourrait être pornographiée qu'à la condition d'être « indigénéisée ». On comprend mieux le relatif succès de l'hypothèse étymologique de Sanders et Peek dans les milieux militants autochtones. Étayée par de nombreuses images visuelles et littéraires, elle fait écho à des revendications soutenues depuis les années 1970, visant la reconquête des droits civiques et la reconnaissance des minorités culturelles. En effet, à cette période, le groupe Indians of All Tribes puis l'American Indian Movement (inspiré par le Black Power et les Black Panthers) multiplient les actions politiques mobilisatrices et largement relayées par les médias, telles l'occupation d'Alcatraz en 1969, qui a impulsé la formation du Red Power, ou celle du site de Wounded Knee en 1973 (Rostkowski, 2001). Les créations de Wendy Red Star participent pleinement de cette « Renaissance autochtone »². » En élaborant une œuvre subversive

1. C'est du moins ce que soutient l'universitaire Marianette JAIMES-GUERRERO (1999 : 187-210) ; voir également MITHLO, 2009.

2. Expression forgée par Kenneth LINCOLN (1983) pour désigner le regain de visibilité des écrivain·es autochtones dans la littérature nord-américaine à partir de la fin des années 1960.

autour de la figure de la «squaw», elle entend dénoncer les dérives en termes de représentation qu'a engendré l'appropriation de ce terme par les Euro-Américains et, plus largement, par les Occidentaux.

Si la série *White squaw* reprend à l'identique certains éléments stéréotypés des couvertures de livres de E. J. Hunter, elle s'en distancie par l'introduction de signes nouveaux, d'un tout autre registre. L'artiste s'attache à déconstruire une image ancrée dans l'imaginaire collectif de la société dominante, en partant d'un objet matériel familier (le livre), produit de masse de la culture populaire. Cette récupération explicite, doublée d'un intérêt pour la figure-icône, n'est pas sans rappeler les gestes au fondement du Pop Art. Néanmoins, la démarche de Wendy Red Star s'inscrit semble-t-il davantage dans un autre courant artistique subversif qui cible plus précisément les stéréotypes identitaires forgés par la culture dominante. Par exemple, l'artiste Lori Blondeau (Cri/Saulteaux, née en 1964) utilise elle aussi la figure iconique de la «squaw» pour mettre en scène sa féminité dans des autoportraits photographiques parodiques tels que *Cosmosquaw* (1996) ou *The lonely surfer squaw* (1997).

De l'appropriation à la déconstruction

. UNE DÉMARCHE RÉFLEXIVE

Wendy Red Star substitue de même à une figure féminine standardisée son autoportrait. Le recours à la photographie actualise ici la pratique des portraits d'autochtones en vogue au XIX^e siècle en Amérique du Nord. L'entreprise coloniale a en effet entretenu des liens significatifs avec ce médium, l'emploi de l'appareil photographique l'ayant non seulement accompagnée mais aussi légitimée¹.

1. Cette observation vaut également pour les empires coloniaux européens, en Afrique subsaharienne et au Maghreb. À ce sujet, voir notamment EDWARDS (dir.), 1994.

Le mythe du *vanishing Indian*¹ qui se répand alors s'accompagne d'un véritable engouement pour les portraits photographiques d'autochtones. Réalisés en studio (le plus souvent sur le fond neutre d'un drapé blanc) ou sur le vif (en plein air), ils servent en règle générale des fins utilitaires (archivistiques, documentaires, scientifiques et/ou commerciales²). Explorateurs, ethnologues et/ou photographes professionnels les composent ainsi des albums photographiques³. Rigoureusement organisés, ceux de William Henry Jackson, par exemple, sont classés en fonction des tribus visitées, de leur organisation sociale ou du sexe des personnes photographiées⁴. Les titres et les légendes accompagnant les portraits de femmes reprennent systématiquement le terme «squaw». Celles qui figurent dans des

1. «L'Indien en voie de disparition», prêt à sacrifier sa liberté et sa souveraineté pour que l'Amérique civilisée naisse de ses cendres. Ce mythe contemporain de la conquête de l'Ouest a notamment été popularisé par James Fenimore Cooper dans *Le dernier des Mohicans* (1826).

2. Voir par exemple les daguerréotypes de William Henry Jackson, présentés au musée du quai Branly dans le cadre de l'exposition *Indiens des Plaines* en 2014 : ces portraits réalisés pour conserver le souvenir de «l'Indien en voie de disparition» étaient imprimés et vendus sous forme de cartes postales à des collectionneurs et collectionneuses européennes.

3. Citons, entre autres, Charles Milton Bell, John K. Hillers, Julian Vannerson, Jeremiah Gurney, Antonio Zeno Shindler, Alexander Gardner. À ce sujet, voir notamment FLEMING RICHARDSON, 2003. Le plus célèbre des photographes à s'être intéressé aux peuples autochtones, Edward S. Curtis (1868-1952) appartient plutôt à la catégorie des «artistes-photographes», à l'instar de Gertrude Käsebier (1852-1934), et il travaillait dans une autre perspective que les photographes précédemment cités. Ceux-ci avaient des motivations d'abord scientifiques et commerciales, et ils ont essentiellement «immortalisé» les représentants de délégations autochtones venus à Washington pour signer des traités avec le gouvernement fédéral.

4. Voir JACKSON, 1877, et les collections du musée du quai Branly. Il existe une dizaine d'autres exemplaires de cet album, notamment à l'université de Harvard et à l'université de Princeton.

portraits de couples sont le plus souvent identifiées en tant que «squaw de ***», il est exceptionnel que leur nom soit indiqué.

Mise en abyme d'une pratique occidentale «exoticisante» usuelle au XIX^e siècle, la série *White squaw* de Wendy Red Star tire sa puissance de sa faculté à représenter une identité de façon exogène *et* endogène. En retournant l'appareil photographique vers sa personne, l'artiste est à la fois objet et autrice de l'œuvre. Elle se donne à voir non plus seulement en fonction de ce que l'on a voulu montrer d'elle, mais aussi et surtout par rapport à ce qu'elle souhaite dire d'elle-même.

Cette démarche exemplifie l'idée de «survivance autochtone» définie par l'universitaire et écrivain ojibwe Gerald R. Vizenor :

«La survivance est une forme active de la présence pérenne d'histoires traditionnelles, pas une simple réaction ou un nom survivant. Les histoires de survivance autochtone sont des refus de la domination, de la tragédie et de la victimisation. La survivance désigne le droit de succession ou le retour à un état, en l'occurrence l'état de survivance autochtone» (2003 : 6).

Ainsi, l'autoreprésentation photographique s'affirme peut-être davantage comme une technique de *re*-présentation, au sens où elle participe d'une entreprise de décolonisation visuelle *et* rhétorique. Cette démarche réflexive s'effectue sur un registre particulier, que nous allons maintenant interroger en étudiant les procédés formels employés par Wendy Red Star.

. DES AUTO-PORTRAITS PARODIQUES ET SATIRIQUES

Les images réalisées par l'artiste détournent en les caricaturant les illustrations des couvertures dont elle s'inspire. Par ses postures lascives, ses regards appuyés, ses moues, elle met en scène une vulgarité en «trompe-l'œil» qui rend le spectateur ou la spectatrice complice de la critique qu'elle opère. Cette sexualisation exagérée joue, ou plutôt surjoue, la figure de la «squaw blanche». Le déguisement

« en Indienne » ajoute à la satire du personnage. Ce procédé rappelle ce que dit Judith Butler à propos du rôle du travestissement dans la subversion performative d'une identité (2006 : 260-261). Wendy Red Star se réalise en *incarnant* les stéréotypes qu'elle dénonce, selon une technique d'accomplissement de soi proche de la subjectivation dans laquelle Michel Foucault voit « la manière dont on doit se constituer soi-même comme sujet moral agissant » (1984 : 33).

Toutefois, la dimension parodique de *White squaw* permet également à l'artiste d'indiquer au spectateur ou à la spectatrice que ce qu'il ou elle regarde lui est *donné à voir*, et qu'il ne s'agit jamais que d'une nouvelle représentation ayant aussi sa part d'artificialité. Cette œuvre photographique devient par là emblématique du goût pour la « narrativité » qui s'exprime aujourd'hui dans des productions artistiques autochtones caractérisées par l'introduction de figures narratives ou stylistiques traditionnelles (Vizenor, 1998). Il y a de fait des parallèles évidents entre l'humour que manie l'artiste et la figure mythologique du *trickster*¹, personnage anthropomorphe qui, sous les traits d'un animal à la sexualité débridée, ruse, provoque, se moque. Dans l'introduction à son ouvrage *The trickster shift. Humour and irony in native contemporary art*, Allan J. Ryan souligne ainsi que :

« De ces conversations [des entretiens de l'auteur avec plusieurs artistes] est née en moi la conviction qu'il y a en effet une sensibilité, un "esprit", à l'œuvre et en jeu, dans la pratique de nombreux artistes, ancrée dans une approche fondamentalement comique du monde et incarnée dans la figure traditionnelle du *trickster* nord-amérindien » (Ryan, 1999 : xii).

1. Voir RADIN, 1956. Claude LÉVI-STRAUSS (1983 : 278), parle quant à lui de « décepteur » pour traduire ce terme rendu en français par « fripon », « farceur », « tricheur », « escroc », « arnaqueur ».

En choisissant de développer sa critique sur un mode humoristique, Wendy Red Star soulève des questionnements culturels, sociaux et politiques.

Une dialectique postcoloniale

. UNE RHÉTORIQUE IDENTITAIRE

La portée identitaire de son œuvre doit beaucoup à son caractère hybride. Cynthia Fowler estime à ce propos que l'hybridité, si présente dans les œuvres d'artistes contemporaines autochtones est « [...] un moyen non seulement de se redéfinir elles/eux-mêmes en tant qu'individus, mais aussi de redéfinir leur culture dans sa globalité » (2007 : 63). Concrètement, cela revient à fusionner deux représentations distinctes dans le but d'en créer une troisième : l'œuvre. Hybride, elle ouvre un champ discursif construit comme un « tiers-espace¹ » qui prive le colonisateur de sa puissance dominatrice. Mieux, n'étant plus rapportée ni au colonisateur ni au colonisé, elle s'émancipe des rapports de pouvoir que traduit ce binarisme. Par son esthétique et sa rhétorique, Wendy Red Star ouvre ainsi avec la série *White squaw* un espace affranchi des concepts et des catégories allochtones. Et en créant une nouvelle représentation par la déconstruction des images diffusées par la culture dominante, elle confronte les deux temporalités du passé et du présent afin de souligner tout ce qui les sépare.

La rhétorique identitaire portée par *White squaw* se situe en fin de compte à deux niveaux : individuel et communautaire. Individuel, dans la mesure où cette œuvre s'organise autour de la représentation de l'artiste elle-même, par le truchement de l'autoportrait et d'une mise en scène de soi ; communautaire, puisque la « squaw blanche » performée ici peut être considérée comme une figure métaphorique des

1. Notion empruntée à Homi K. BHABHA (1994 : 37), qui à propos de la culture en général parle plus précisément d'un « tiers-espace d'énonciation ».

femmes autochtones et, au-delà, de l'ensemble des minorités culturelles dont la représentation a été tendancieusement manipulée, ré-arrangée. Pour reprendre l'idée condensée dans le titre du célèbre essai de Gayatri C. Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, cette série traduit visuellement l'investissement d'une/de culture/s « subalterne/s » dans une lutte d'émancipation. Réalisation d'une artiste femme et Crow, *White square* pourrait d'emblée être versée dans la catégorie des œuvres politisées. L'hypothèse de son caractère féministe doit cependant être examinée de manière critique, à l'aune des revendications autochtones portées par les milieux activistes en Amérique du Nord à l'époque contemporaine.

. UNE ŒUVRE FÉMINISTE ?

Conçus à partir d'une démarche performative parodique et satirique, les autoportraits de Wendy Red Star ne sont pas sans rappeler ceux de Cindy Sherman. Les similitudes entre les pratiques de ces deux artistes ont d'ailleurs été mises en lumière, notamment dans deux expositions : *APEX: Wendy Red Star* (Portland Art Museum, 2014) et *About face: Self-portraiture in contemporary art* (Hood Museum, Hanover, 2015). Leurs images interrogent la façon dont une identité peut être définie comme féminine au fil du temps. Elles font également ressortir à quel point sa représentation est déterminée par des considérations liées au sexe et au genre, et relevant de la tradition patriarcale chrétienne qui prévaut aux États-Unis. C'est particulièrement évident chez Sherman, lorsqu'elle se peint en madone équipée d'un sein artificiel (série « History portraits », *Untitled #216*, 1989).

L'utilisation de l'autoportrait par Wendy Red Star ne répond néanmoins pas aux mêmes enjeux. Dans sa volonté de traduire la domination occidentale de l'image par l'image et ses incidences sur la représentation d'une identité, elle n'insiste pas uniquement sur les paradigmes de sexe et/ou de genre. Elle s'attache surtout à montrer que les stéréotypes appliqués aux femmes autochtones sont *doublement* imprégnés de sexisme et de racisme, à la différence de ceux touchant les Blanches. En cela, sa production rejoint celle d'autres artistes féminines

autochtones, telles Shelley Niro (Mohawk, née en 1954) ou Erica Lord (Iñupiaq, née en 1978)¹, et cristallise la notion d'intersectionnalité (Crenshaw, 2005). En d'autres termes, si le travail de Wendy Red Star torpille les stéréotypes au fondement de la définition d'une identité dite féminine, la dimension sexuée *et* raciale des réflexions qui le sous-tendent le distingue d'autres formes artistiques qui interrogent elles aussi la représentation de la féminité.

À l'ère postcoloniale, cette question a de fait été soulevée par plusieurs autrices américaines issues de minorités culturelles autochtones et chicanas, telles Paula Gun Allen, Chela Sandoval ou Gloria Anzaldúa. En forgeant l'expression «féminisme du tiers-monde étasunien²» Sandoval (1991) entendait insister sur la diversité *des* féminismes et sur les revendications propres aux femmes racisées (*colored women*): parce qu'elles sont sous-représentées, voire non représentées, dans les discours des féministes blanches, elles sont en effet invisibilisées *par* et *au sein de* la société dominante, ce qui entretient l'idée que le féminisme est un et homogène.

Quand elle se déguise en «Indienne», Wendy Red Star «prend» l'identité fallacieuse de la «squaw blanche». Par le truchement de la photographie, présumée montrer la réalité telle qu'elle est, l'artiste révèle que les représentations occidentales des femmes autochtones ont contribué paradoxalement à leur invisibilité, car elles ne reflètent rien d'autre qu'une absence artificielle (Vizenor, 1998). *White squaw* condense ainsi tout le pouvoir de l'œuvre à interroger la notion d'«authenticité» culturelle et à ouvrir un espace scriptural et discursif de réécriture/s identitaire/s. Pour reprendre la paronomase *roots* (racines) et *routes* (itinéraires)

1. Dans la vidéo *Honey moccasin* (1998, 42'), Shelley Niro apparaît déguisée en tipi, qu'elle utilise comme support de projection d'archives photographiques représentant des autochtones. Erica Lord a réalisé quant à elle un autoportrait cadré en gros plan sur son visage grimé en «squaw» (*Self-portrait 008*, série *Un/defined self-portrait*, 2005, photographie couleur).

2. Voir également SANDOVAL, 2000; ANZALDÚA, 1987.

chère à James Clifford (1994), Wendy Red Star engage ici un processus d'appropriation qui porte moins sur les « racines » d'une identité que sur les « itinéraires » au long desquels ses représentations ont été fabriquées. Ces itinéraires ont conduit à élaborer non seulement des images (visuelles et littéraires) mais aussi des discours, construits à l'intention d'une société hégémonique blanche, selon des critères qu'illustrent parfaitement les couvertures de livres de la collection de E. J. Hunter. *White squaw* s'apparente dès lors à un instrument ethnographique mis au service d'une « auto-histoire » (Sioui, 1999).

L'étude de cette œuvre offre en somme un aperçu de la façon dont les femmes artistes autochtones d'Amérique du Nord mobilisent le corps féminin, dans une vision métaphorique assimilant l'espace territorial à l'espace du soi corporel. D'autres productions de Wendy Red Star procèdent de la même démarche : la série photographique *Four seasons* (2005-2006), où elle pose parée d'une tenue vestimentaire « traditionnelle » dans des paysages artificiellement recomposés ; ou encore la performance *National Indian leg wrestling league of North America (NILWLNA, 2013-2014¹)*, où s'engage sur un ring de catch une lutte identitaire, au sens propre comme au sens figuré. Appréhendé en tant que « tiers-espace », le champ de la *re*-présentation devient ainsi un espace de subjectivation qu'une minorité (culturelle, politique et sociale) peut investir afin de subvertir les stéréotypes et de performer son identité. Ainsi « habitée » l'image, à l'instar du territoire, devient un lieu allégorique de liberté contrastant avec les surfaces contraintes et limitées des réserves où les communautés autochtones ont été regroupées.

1. Il existe une vidéo de cette performance, visionnable en ligne : <<https://vimeo.com/54952315>>, visionnée le 25 mai 20209.

Bousculer les mentalités.

Représentations artistiques des identités queers en Afrique du Sud

Melanie KLEIN

Traduit de l'anglais par Émilie Blanc et Johanna Renard

Introduction

Dans l'art contemporain en Afrique du Sud, les représentations des personnes queers mettent en œuvre différentes stratégies pour visibiliser les expériences et les identités marginalisées. Toutes sont produites au sein d'un *mélange*¹ complexe de situations historiques et locales spécifiques, entre solidarités émergentes et phénomènes d'exclusion et de discrimination. À cet égard, il ne faut jamais perdre de vue le décalage qui existe entre la « matière première » visuelle à la base de la production artistique et activiste des savoirs, sa conceptualisation institutionnelle, encore majoritairement occidentale, et sa perception par les médias. Dans le contexte de l'Afrique, les concepts de sexualité et de genre, redéfinis en fonction d'approches intersectionnelles, voire « transsectionnelles » (Harper *et al.*, 1997), reflètent des pratiques bien plus ambivalentes, ou purement incommensurables – ce qui se traduit, par exemple, par une imbrication visuellement apparente des problématiques de sexualité, de genre et de race. La définition même de la théorie queer en tant que site de résistance aux catégories normatives *per se*

1. En français dans le texte (*NdT*).

et contestation de leurs privilèges, trouve semble-t-il des équivalences utiles pour prendre forme sur le continent africain, dans les productions artistiques.

Dans ce texte, je m'intéresse à ce qui relie la documentation des expériences lesbiennes, gays et transgenres dans la photographie sud-africaine contemporaine à sa réception dans le « monde de l'œuvre d'art » (Lee, 2012 : 23) et à son ancrage dans les pratiques militantes. J'analyse principalement les photographies de Zanele Muholi, qui travaille à l'intersection de l'art et de l'activisme et tente des propositions pour contrer les représentations dominantes : elle œuvre à documenter et archiver les effets désastreux de l'homophobie sur les communautés LGBTQI+, et dans le même temps à bousculer les mentalités en donnant à voir la diversité des intimités homosexuelles¹. En contrepoint à cette démarche activiste et communautaire revendiquée et privilégiée par Muholi, j'évoque celle, artistique et individuelle, d'un autre photographe sud-africain, Sabelo Mlangeni.

Le propos porte ensuite sur la réception des images de Muholi et sur son statut d'« activiste visuelle » aux prises avec une situation complexe entretenue, en Afrique du Sud et ailleurs, par l'homophobie et la violence contre les lesbiennes et les gays. J'examine par ailleurs l'exposition de son œuvre et la présentation discursive qui en est faite dans le cadre plus large de sa circulation internationale. Enfin je m'interroge sur les potentialités et les limites de ces représentations aux échelles locale et mondiale.

Queeriser le visuel, une pratique activiste.

La première exposition des photographies de Zanele Muholi s'est tenue en 2004 à la Johannesburg Art Gallery, non loin du Market Photo Workshop où

1. Elle expose clairement ce projet dans *Zanele Muholi. Visual activist*, une vidéo réalisée en 2013 par Katherine FAIRFAX WRIGHT, Zanele MUHOLI & Malika ZOUHALI-WORRALL.

elle venait d'achever une formation en photographie. Les images ont suscité des réactions ambivalentes parmi les étudiant·es et le public en général : choc et anxiété face à l'exposition sans fard de questions sexuelles, mais aussi sympathie et prise en compte d'une histoire réprimée. « Ils auraient peut-être préféré que ce soit un peu plus neutre », déclare John Fleetwood, alors responsable du Market Photo Workshop, dans le court documentaire réalisé par Muholi l'année suivante, *Enraged by a picture*. Pionnier en Afrique du Sud, ce modèle de documentation à la fois artistique et visuelle des identités lesbiennes noires doit être considéré dans un contexte bien particulier : si, en règle générale, le dévoilement de l'intimité est toujours problématique, c'est un tabou dans la plupart des sociétés africaines. La représentation des lesbiennes et des gays en tant qu'Autres non-africain·es, indésirables et victimes de violences reste une constante, d'où cette appréciation enthousiaste de Pumla Dineo Gqola (2011 : 623), chercheuse en littérature :

« Le travail de Muholi consiste moins à rendre visibles les lesbiennes noires qu'à interpeller les régimes qui profitent de l'hyper-visibilisation de ces femmes pour leur faire violence. Ses photographies [...] offrent une perspective queer sur une réalité supposément familière. »

Là encore, il s'agit de dégager précisément d'autres angles de vue, multiples, sur les qualifications péjoratives et les stéréotypes véhiculés par les discours et les médias. Pour le dire plus précisément au regard du projet documentaire et archivistique de Muholi, son geste queerise visuellement les représentations médiatiques et discursives. Il pose aussi les bases d'une histoire alternative et, pour reprendre les termes de l'artiste et commissaire d'exposition Gabi Ngcobo, permet de revendiquer une culture visuelle singulière (Ngcobo, 2006 : 4). Ainsi, même si Muholi emploie un concept potentiellement essentialisant quand elle parle des « femmes queers noires » (Muholi, 2007) pour désigner la communauté

dans laquelle elle est engagée, ses déclarations visuelles déjouent les identifications, au demeurant nécessaires sur les plans discursif et politique, utilisées pour réagir à l'hyper-visibilisation discriminatoire des lesbiennes.

Bien que le projet de Muholi paraisse simple – « nous existons » –, il n'en implique pas moins un éventail de perspectives imbriquées. De par l'engagement militant de Muholi, le visuel apporte une dimension queer au discursif. Entre art et activisme, c'est ce qui fait la force et l'importance de ses documents photographiques. Sa pratique rappelle le point soulevé par Judith Barry et Sandy Flitterman-Lewis dans les années 1980, quand elles appelaient à dépasser la seule documentation des expériences féminines pour produire des observations artistiques plus critiques. Une des stratégies artistiques qu'elles décrivent consiste à

« [...] faire passer les spectateurs et spectatrices d'une position de consommation passive à une production active de sens, en les engageant dans un processus d'exploration au lieu de leur proposer une vérité rigoureusement formulée » (2010 : 72).

S'il peut sembler que Muholi ne fait « que » documenter des vécus de femmes lesbiennes, ses images, sur le plan formel, n'offrent jamais de vérités facilement assimilables. De plus, c'est par rapport à un contexte sociétal particulier qu'elle agit et réagit, en partie parce qu'il le faut, de manière intelligente, provocatrice et critique. Dans une société dont les structures juridiques peuvent être qualifiées de plus progressistes au monde, mais où, pour diverses raisons sociopolitiques, l'homophobie progresse depuis quelques années, l'artiste répond précisément à la proposition de Barry et Flitterman-Lewis : réfléchir aux représentations des femmes et, qui plus est, aux effets *factuels* de ces représentations. Elle-même déclare à ce propos :

« Je pouvais choisir de peindre ma communauté de manière telle qu'une fois de plus elle serait transformée en bien de consommation pour le monde extérieur, ou

de créer un ensemble de significations qui ferait du bien à notre communauté de femmes queers noires. J'ai choisi la seconde voie, car la capture des plaisirs visuels et érotiques de ma communauté nous fait apparaître en pleine lumière, dans la population et dans la conscience nationale» (2007 : n.p.).

Pour autant, compte tenu de l'activisme visuel de Muholi et de l'ampleur archivistique de son projet, auquel participent un grand nombre de photographes, la consommation passive de ces images est tout simplement impensable.

C'est à la manière d'un récit fragmentaire et contingent, faisant appel à des possibilités formelles plurielles, que l'on peut aborder les premières photographies de Muholi. Les moments intimes et sensibles y sont le plus souvent dépeints sans qu'y soient exposés les visages des femmes photographiées, même si les images sont singularisées par des marques corporelles et des signes communautaires. L'association à la communauté queer n'y est pas toujours clairement perceptible. Plusieurs de ces photographies décrivent semble-t-il la vie quotidienne de femmes en Afrique du Sud, tandis que d'autres expriment plus explicitement le désir lesbien ou le traitement humiliant infligé aux lesbiennes.

Dans leur ensemble – en tant que *volume documentaire*, pour reprendre les termes de Muholi –, ces photographies qui évoquent l'enchevêtrement des réalités, des situations et des vécus échappent à toute assignation hâtive. Prises une à une, elles délivrent un message qui, bien qu'allusif, n'en est pas moins primordial. Chaque cliché évoque une histoire personnelle, parfois développée en séries, telles *Case number* et *Hate crime survivor I and II* (2004), qui documentent un crime haineux.

À partir de 2007 et de l'exposition *Being*¹, la photographe est plus attentive à la dimension politique de la représentation. Les femmes photographiées sont désormais nommées, situées géographiquement, et leur condition sociale

1. Exposition présentée à la Michael Stevenson Gallery, Cape Town, 4 juin-7 juillet 2007.



*Zanele Muboli, Busi Mdaki and Malesedi Nthute, Katlehong, Johannesburg, 2007.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.*

est parfois précisément décrite. L'attention portée aux marqueurs identitaires et sexuels qui caractérisait certains des premiers travaux de Muboli s'est transmuée en une approche plus individualisée.

Dans ces images, très souvent en couleurs, la documentation de scènes du quotidien se poursuit sous la forme de courts récits visuels représentant aussi bien

des activités banales que des moments intimes. L'exposition vient étayer le projet documentaire de Muholi et explore différentes possibilités esthétiques pour enrichir l'archive visuelle des réalités vécues par les lesbiennes.

Depuis 2007, Muholi a élargi son projet archivistique aux personnes gays et transgenres, en s'intéressant aux liens complexes qui les rattachent individuellement à des catégories ethniques ou à des traditions, comme dans les séries *Miss D'vine* (2007), *La Rochelle* (2007) ou *Ms Le Sishi* (2010). Ici, des hommes gays arborent les vêtements ornés de perles qui sont en principe l'apanage des femmes zouloues, ce qui ajoute une qualité performative aux images. Leurs poses brisent les codes de la démarche purement documentaire, car l'aspect contingent et descriptif de cette chronique de la vie quotidienne s'apparente plus à une mise en scène.

Or, les photographies de Muholi comportent toujours une forme de mise en scène puisqu'elles sont élaborées en concertation avec les personnes représentées. La documentation peut alors être considérée comme un projet biographique, voire dans une certaine mesure autobiographique¹, sachant que l'artiste se situe en *insider*, tant d'un point de vue personnel qu'artistique. C'est dans cette perspective qu'il faut envisager la série *Beulabs* (Beautés) : chaque modèle, ou plutôt chaque « participant·e », comme le dit Muholi, développe une image de soi qui est aussi un reflet de son vécu quotidien. Par leurs détails et leurs nuances visuelles, ces images sont très loin de l'esthétique des magazines de mode ou du glamour de la culture drag.

Les personnes photographiées s'inscrivent clairement dans leur environnement social : l'une, probablement un garçon, se dirige vers Ms. Le Sishi, à l'arrière-plan d'autres discutent sur la plage, le cadre désolé est envahi de déchets et pourtant il y a aussi toute une gamme de poses et d'expressions, de l'assurance à la timidité. Ces arrière-plans et ces disruptions visuelles mettent en échec l'approche purement performative et relient les images au projet documentaire. Par

1. Cf. les propos de Zanele Muholi, rapportés (en allemand) in BÜRGER, 2014.



*Zanele Muboli, Ms. Le Sishi III, Durban, South Beach, 2010.
Tirage couleur, 76,5 x 50,5 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.*

ailleurs, la pratique de Muboli n'est en rien homonormative : il s'agit, dit-elle, d'«interroger sans cesse la construction de nos sexualités et de nos identités, puis de les déconstruire [...] pour faire apparaître les éléments qui composent notre totalité» (2007 : n.p.). Avec celles et ceux qui participent à ses photographies, l'artiste produit une archive visuelle qui n'est pas seulement une riposte à ce que

le théoricien queer Jasbir Puar nomme «homonormativité nationale [c'est-à-dire occidentale]» (Mendoza, 2009 : 129) : dans le contexte sud-africain, il s'agit également de dénoncer la fascination paradoxale qu'exerce le discours post-apartheid libéral et progressiste sur les personnes LGBTQI+, alors que l'homophobie sévit un peu partout, au niveau local. L'historien de l'art Álvaro Luís Lima (2012 : 48) souligne à juste titre que :

« Si le discours post-apartheid de l'Afrique du Sud s'est focalisé sur la célébration de la diversité, en la présentant souvent en "nation arc-en-ciel", la façon dont les artistes envisagent l'unification du pays passe au contraire par le refus de neutraliser la différence. »

La stratégie de Muholi tient à l'approfondissement de sa recherche photographique : focaliser sur un groupe spécifique mais tout sauf homogène la met en capacité d'explorer tout le spectre des formations identitaires et des expériences sociales homosexuelles, principalement lesbiennes. À l'inverse, le photographe Sabelo Mlangeni, basé à Johannesburg, dépeint généralement les groupes marginalisés sans se revendiquer de motifs politiques. Alors que Muholi est une documentariste activiste, Mlangeni se veut conteur. Son travail n'en dévoile pas moins une approche sociale remarquable. Pour l'élaboration de la série *Men only*, par exemple, il a dû attendre deux ans de pouvoir accéder aux espaces privés d'un foyer pour hommes à Johannesburg.

À la différence de Muholi, Mlangeni, en l'occurrence, n'est pas un *insider*, même s'il prend très au sérieux ses responsabilités de photographe. Dans sa pratique photographique, le processus de production et la qualité des relations sont sur le même plan. Bien que le désir entre personnes de même sexe joue un rôle important dans son œuvre, l'accent n'y est pas uniquement mis sur l'exploration des problématiques liées à l'orientation sexuelle. On y découvre, par exemple, les subtiles altérations des masculinités hétéronormatives.

La série *Country girls*, réalisée entre 2003 et 2009, rassemble des portraits photographiques d'hommes gays vivant en zone rurale dans le Mpumalanga. À travers ces clichés, Mlangeni déroule l'histoire d'identités fluctuantes, en lien pourtant avec des situations et des structures sociales relativement stables propres à différents microcosmes. Le propos n'est pas de décortiquer une à une toutes les interactions sociales qui organisent la vie des gays à la campagne. J'aimerais néanmoins souligner l'oscillation que tente de capturer Mlangeni, entre d'un côté la transgression des catégories de genre et de l'ethnicité, telle que traditionnellement appréhendée, et de l'autre la récurrence des rôles genrés, avec les «dames»



*Sabelo Mlangeni, Kgomotso, Palm Dove Lodge, Ermelo, 2008.
Tirage argentine, 56 x 37 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.*

au foyer et les « messieurs », leurs *boyfriends*, « perçus comme hétéros » (Reid, 2010: 5).

L'analogie qui existe entre les pratiques de Mlangeni et de Muholi tient à la visibilisation des identités queers. À cet égard, l'historienne de l'art Tamar Garb écrit :

« Comment rendre visible l'invisible : aujourd'hui cette question taraude de nombreux photographes, désireux d'interroger la relation entre la représentation et le réel, l'image et le spectacle, dans un espace où le rôle mimétique de la photographie a dominé de façon massive et déterminante » (2011 : 47).

Si, de l'avis d'un certain nombre de chercheurs et chercheuses¹, la qualité esthétique indéniable, quoique assez conventionnelle, de leurs œuvres rapproche les deux artistes, l'engagement résolument militant de Muholi les différencie. Il lui permet de revendiquer une agentivité politique à travers les archives qu'elle produit et de proposer une critique esthétique de la représentation des personnes LGBTQI+. Selon Andrew van der Vlies (2012 : 103), spécialiste de littérature, la volonté de Muholi de « mettre le public face à des lesbiennes noires [est] en quelque sorte une stratégie de spectacularisation essentialiste ». Pour ma part, je considère que toute son œuvre est tiraillée entre d'un côté la nécessité politique d'identifier un groupe particulier au sein duquel elle évolue à l'échelle locale aussi bien qu'internationale, et, de l'autre, la dissolution esthétique des assignations identitaires. Parce qu'elles *ne* sont *pas* « instables », les histoires personnelles et les identités capturées *ne* sont donc *pas* non plus « simplement “stratégiques” », souligne Chandra Talpade Mohanty (2003 : 6) dans une critique visant un courant féministe. Le projet de Muholi *ne* repose *pas* sur une pratique artistique

1. Voir à ce sujet la vidéo réalisée en 2014 par Pamela ALLARA : *Three South African artists, three aspects of South African feminism*.

ajustable, qui rentrerait dans le rang après avoir déconstruit les représentations stéréotypées. Tous ses récits et ses portraits – réunis pour une même mission politique et historique – constituent de fait, précise encore Mohanty, une « source de connaissances et la base d'une mobilisation progressive » (*ibid.*). Muholi engage ainsi avec des publics distincts une communication dialogique centrée sur le processus de production.

Significations locales et circulations mondiales

Deux autres ensembles d'œuvres viennent souligner cette interdépendance entre art et activisme : la série de portraits photographiques *Faces and phases* (toujours en cours) et la plateforme activiste *Inkanyiso*, initiées en 2006 pour la première et en 2009 pour la seconde. Ces deux modalités de travail se recoupent la plupart du temps en ce qui concerne le processus de production photographique en tant que tel. En revanche, elles se distinguent clairement à l'étape ultérieure de l'exposition et de la publication des photographies.

Faces and phases se caractérise par sa sérialité et un choix formel relativement stable. Comme dans ses premières réalisations, Muholi produit une forme de savoir visuel indépendant des discours académiques ou médiatiques et qui, en raison justement de sa sérialité, résiste aux représentations stéréotypées des personnes LGBTQI+. Les modèles, ou plutôt les participant·es, sont présent·es dans des portraits en buste, de profil ou de trois quarts, et les visages tournés vers l'objectif expriment des sentiments d'intensité variable. Il s'établit ainsi une forme de communication virtuelle avec le public. Le « processus de découverte », indispensable, selon Barry et Flitterman-Lewis (2010 : 72), pour transformer celles et ceux qui regardent en « producteurs-trices de sens », repose sur l'adjonction, au sein de cet ensemble évolutif, de protagonistes très différent·es, issu·es d'un groupe apparemment homogène.

Chapitre à part dans l'œuvre de Muholi, *Faces and phases* est à ce jour la série la plus souvent montrée : elle a été présentée seule treize fois en Afrique du Sud, en Europe et aux États-Unis, et à d'innombrables reprises dans des expositions collectives nationales et internationales¹. Dans ce contexte, il est frappant de constater que l'œuvre est souvent partagée en deux, entre d'une part des photographies qui, au vu de leurs caractéristiques formelles, peuvent être qualifiées d'*artistiques*, et d'autre part celles jugées plus *activistes*, dont par exemple celles qui documentent les obsèques de personnes LGBTQI+ victimes de crimes haineux.

Seule l'exposition *Of love & loss* présentée à la Michael Stevenson Gallery de Johannesburg d'octobre 2013 à mars 2014 rassemblait une sélection de ces images de funérailles sous forme d'installation. Au fond, cela laisse à penser que pour être acceptable, l'activisme visuel que revendique Muholi doit apparaître comme le prolongement d'une pratique véritablement *artistique*. Son militantisme est parfois évoqué, principalement dans des écrits universitaires, mais il n'y a pas de recherches approfondies sur ce qui relie les uns aux autres ses différents modes de travail. Dans un article paru dans *Mail & Guardian*, elle précise ainsi ses intentions :

« C'est un langage visuel clair et c'est peut-être ainsi que les gens se rappelleront de moi – comme une lesbienne noire qui photographiait des personnes homosexuelles pour porter des revendications et infiltrer des espaces inconcevables » (Wild, 2014 : n.p.).

De fait, elle a exposé *Faces and phases* aussi bien dans un *white cube* que dans des *townships* sud-africains. Dans le même article, l'artiste admet néanmoins

1. Notamment dans le cadre de la dOCUMENTA(13) à Kassel (2012), de la 55^e Biennale de Venise (2013), de *Dak'Art* 2014 à Dakar et aux *Rencontres d'Arles* en 2014, ainsi que dans l'exposition *Homosexualität_en* au Deutsches Historisches Museum à Berlin (2015).

qu'elle arrive à financer son projet en participant « à des expositions qui ont besoin du queer ». Lauréate du prestigieux prix du prince Claus en 2013, elle l'a reçu « au nom de la communauté [...]. [Les prix] concernent directement les personnes représentées dans les œuvres; ils impliquent une reconnaissance, un respect et une visibilité qui ne doit plus rien à la criminalité » (Tlhoale, 2014: n.p.). C'est précisément cette visibilité, cette interprétation faisant autorité, que Muholi entend revendiquer pour sa communauté.

Pour revenir au sujet des funérailles mentionné plus haut, elle déclare que « lorsqu'une lesbienne est assassinée et que cette information est traitée par les médias, l'acte de deuil devient essentiellement une affaire d'État. Chaque journal veut couvrir ce meurtre. [...] Ces funérailles n'ont alors plus rien de privé » (Lloyd, 2014: n.p.). La documentation de la mort et de l'enterrement de Duduzile Zozo en 2013 illustre parfaitement les différences de traitement opérées par les médias dominants et par *Inkanyiso*, une ONG et une plateforme éducative en ligne¹ fondée par Muholi en 2006 pour des publics « souvent marginalisés ou sensationnalisés par les médias *mainstream* ». Les contributeurs, contributrices et photographes d'*Inkanyiso* ont documenté de façon exhaustive les incidents survenus à l'occasion des funérailles, quand des groupes politiques tel l'ANC Women's League les exploitaient de manière manifeste : afin de respecter le caractère commémoratif et intime de l'événement, des représentant·es LGBTQI+ ont dû les décourager de transformer les obsèques en meeting politique. Accompagné, entre autres, de reportages visuels réalisés par Muholi, un article d'*Inkanyiso* insiste sur la nécessité d'épauler la famille de Zozo et de l'aider à assumer le coût des funérailles. Alors que le meurtre brutal de Duduzile Zozo n'était que la partie émergée de l'iceberg des actes de violence contre les femmes et les lesbiennes en Afrique du Sud et dans le monde, les partis locaux, qui auraient pu apporter une contribution

1. Site de la plate-forme *Inkanyiso*: <<https://inkanyiso.org>>, onglet « About », consulté le 28 mai 2020.

financière, se sont contentés de distribuer des tee-shirts imprimés avec le visage de Zozo. Avant sa mort, l'État sud-africain et la police n'avaient rien fait pour mettre fin aux agressions et arrêter les nombreux coupables identifiés, que ce soit pour des faits de viol ou de meurtre. Ce n'est qu'en 2014 que le ministre de la Justice, Jeff Radebe, a lancé le Programme lesbien, gay, bisexuel, transgenre et intersexe¹. Le cas du meurtre de Zozo souligne l'importance du projet de Muholi en termes d'agentivité politique, de pouvoir historique d'interprétation et, en définitive, de position critique envers les politiques de représentation.

L'incorporation des photographies de Muholi dans la circulation mondiale des œuvres d'art engendre le glissement de son activisme visuel vers un agenda à prédominance esthétique. À ce titre, la série *Faces and phases* peut être mise en rapport avec ce que l'historienne de l'art Pamela Lee appelle une « forme avant tout *formatrice* dans une dynamique de globalisation » (Baier, 2013 : 191). L'œuvre d'art implique un « monde » singulier et se fait l'écho de son contexte. Ces photographies sont esthétiquement attrayantes, collectionnables, et reflètent une des conséquences propres à la mondialisation, à savoir l'auto-identification et la documentation queer, inconcevables hors de la dynamique internationale des connaissances et de l'échange entre des catégories politiques de pouvoir. Muholi fait ouvertement référence aux régimes de visibilité et aux recherches historiques sur les gays et les lesbiennes en Occident (par exemple dans sa conférence de 2013 à l'Aspen Institute). Son travail peut donc être envisagé comme paradigmatique des dynamiques transculturelles accompagnant la production artistique et activiste des savoirs en Afrique. Cette production opère à la jonction des spécificités locales et des actions globales de dénomination, de catégorisation et de politisation. Néanmoins, les photographies de Muholi résistent dans le même temps à

1. Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Intersex Programme. Voir « Township life of LGBTIs: Dying for justice in Thokoza », *Mail & Guardian* (22 avril). En ligne : <<https://tinyurl.com/un7w864>>, consulté le 28 mai 2020.

de telles appropriations. Dans ses images, elle force, pour ainsi dire, les contradictions de la globalisation en montrant un éventail considérable d'éléments du quotidien de personnes noires queers, et en queerisant aussi bien les représentations hétéronormatives que homonormatives. En ce sens, c'est précisément parce que son activisme est reconnu, que sa stratégie de queerisation est visible jusque dans sa circulation mondiale.

Éditions i

TRANS*/FORMATIONS.

L'art comme activisme collectif dans le travail de Gabrielle Le Roux

Dominique MALAQUAIS

Traduit de l'anglais par Johanna Renard

Une mise en garde tout d'abord. Je ne suis aucunement spécialiste des questions transgenres, ou plus largement LGBTQI, qui sont au cœur de ce qui va suivre. Je m'intéresse principalement aux intersections entre l'art (ou plus généralement, les cultures urbaines) et les violences politiques et économiques. Ce sont précisément ces croisements que requiert le travail de Gabrielle Le Roux et c'est dans cette perspective que je prends part à la discussion sur sa pratique. À mes yeux, sa création et les moyens qu'elle déploie pour la développer et la diffuser sont la parfaite incarnation de ce que peut signifier la fusion de l'art et du politique sur le plan éthique.

Dans ces quelques pages, je cherche à rendre compte aussi justement que possible de deux projets élaborés par Le Roux, qu'elle définit tous deux comme « des interventions créatives pour la justice sociale » : *Proudly trans in Turkey*, initié en 2011, et *Proudly African & transgender*, commencé en 2008. Je traiterai de ces projets en m'appuyant largement sur les propos de l'artiste.

Le Roux se définit alternativement comme une « artiste pour la justice sociale » et une « activiste collaborant de manière créative avec d'autres activistes ». Dans ces deux définitions, les termes de référence – ceux qui importent fondamentalement – sont « justice sociale » et « collaboratif ». « Art » est également essentiel,

bien sûr, mais cet aspect mérite d'être clarifié. Le travail qui nous intéresse est artistique, mais ce n'est certainement pas de l'art pour l'art, ni l'œuvre d'une artiste qui, dans la tradition canonique de l'histoire de l'art occidental, s'identifierait comme unique (ou même principale) productrice.

Pour illustrer ce qui précède, concentrons-nous d'abord sur *Proudly African & transgender*. Ce corpus artistique prend la forme de dix portraits représentant des activistes transgenres et intersexes de sept pays africains : Amanda (Zimbabwe); Skipper Mogapi (Botswana); Flavina (Burundi); Nicole (Kenya); Bongsi (Afrique du Sud); Silva (Namibie); Madam Jholerina Brina Timbo (Namibie); Victor Mukasa (Ouganda); Julius (Ouganda); et Salongo (Ouganda)¹. Chaque portrait découle d'une requête spécifique de la personne représentée et résulte d'une longue collaboration. Le mot « collaboration » prend différentes significations, toutes reflétées dans le processus de réalisation des portraits. Il y a d'abord ce qui se déroule en amont de l'acte de dessiner. Des semaines, parfois des mois, de conversations le précèdent. Autrement dit, le dessin fait partie d'une série d'échanges approfondis dont il n'est en définitive qu'un élément. L'élaboration d'un produit fini – quelque chose qui peut être déclaré achevé et en conséquence signé par l'artiste – n'est absolument pas l'objectif. Une fois le dessin terminé, le modèle s'approprie le portrait en le transformant par l'écriture : un ou plusieurs énoncés, qu'il conçoit comme essentiels pour articuler son identité, sont appliqués directement sur la surface de l'œuvre. La série de dix-huit portraits *Proudly trans in Turkey* est issue d'un processus similaire².

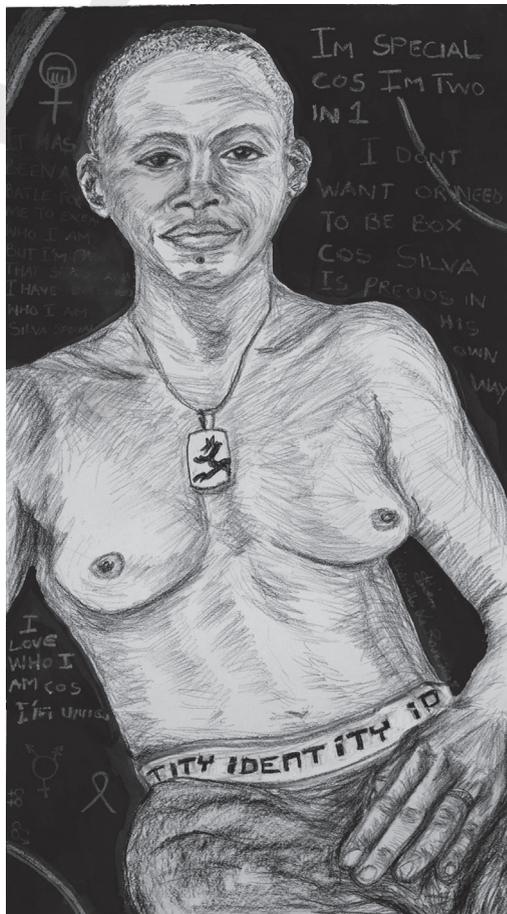
Lors de leur exposition, les portraits *Proudly African & transgender* sont accompagnés de cartels citant les déclarations écrites des modèles. Ceux qui composent *Proudly trans in Turkey* sont assortis d'entretiens filmés. Il en ressort dans les deux

1. Les noms des modèles sont ceux que ces derniers eux-mêmes ont choisi pour s'identifier.

2. Les modèles en sont : Aras Gungor, Şevval Kılıç, Belgin Celik, Buse Kilickaya, Demet Demir, Deniz Solmaz, Destina, Ebru Kiranci, Esmeray, Eylül Yildiz, Ilksen Gursoy, Inan, Ruzgar, Selay Tunc, Sema Semih, Sinem Kuzucan et Su.

cas une masse critique d'informations sur les milieux, les histoires de vie et les expériences des personnes représentées, qui toutes s'expriment à la première personne du singulier.

Le processus collaboratif de réalisation des portraits et les expositions qui en résultent composent l'un des seuls espaces où les personnes portraiturées



*Gabrielle Le Roux en collaboration
avec Silva Skinny Dux Eiseb, série
Proudly African
& Transgender (2008),
pastel, fusain, cire et encre sur papier,
75cm x 103cm.
© Gabrielle Le Roux*

rencontrent une représentation positive qui leur donne une totale liberté de se raconter en contrant les schémas hégémoniques. Cela ne se réduit pas à un remplacement d'une image négative par une image positive. Bien trop souvent il s'agit d'une question de vie ou de mort. Pour chaque personne qui choisit de participer au projet, que ce soit en Afrique australe ou en Turquie, il y en a des dizaines d'autres qui sont dans l'incapacité de le faire, sous peine d'être emprisonnées, battues, violées ou assassinées. Face à ces contextes, face à ces risques, les sujets portraiturés sont généralement des activistes dont les noms et les visages sont déjà connus. Des personnes qui ne se seraient pas auparavant rendues visibles en tant que membres de la communauté transgenre sont dissuadées de participer, pour ne pas s'exposer à de nouveaux risques. Celles et ceux qui ont choisi d'être *out* – ou qui, dans certains cas, ont été outés contre leur gré – deviennent fréquemment activistes, que cela ait été ou non leur première intention. Telle est la violence sociale, politique et économique déployée contre ces gens. Beaucoup militent également en participant à d'autres luttes pour la justice sociale – anarchisme, anticapitalisme, antimilitarisme, féminisme, environnementalisme, ou défense des droits des animaux, pour ne citer que quelques exemples.

Il y a quelques années, un marchand d'art new-yorkais auquel j'avais montré le travail de Le Roux l'a rejeté en arguant qu'il présentait peu d'intérêt pour une exposition en galerie. Même si les arguments étaient fallacieux – le « manque » de valeur esthétique et commerciale – il voyait néanmoins juste. Ce n'est pas un dispositif qui peut être montré seul dans un *white cube*, ou qui se prête à l'exposition en galerie. Il requiert une présence, et idéalement une triple présence : celle, dans la mesure du possible, des sujets portraiturés, de manière à ce que leurs voix réelles viennent amplifier leurs mots écrits ou enregistrés ; celle d'activistes transgenres choisis par divers collaborateurs et collaboratrices pour assurer la médiation entre regardant·es et regardé·es ; celle de spectateurs et de spectatrices à mille lieues d'un public curieux ou, pire, voyeur, en quête d'exotisme ou d'objets de fantasme sur lesquels lorgner.

Une telle combinaison de voix et de regards amène les deux séries à se rapprocher selon des modalités qui débordent l'espace statique des cadres traditionnels d'exposition. Comme lorsque ces portraits sont apparus dans des manifestations revendiquant l'égalité des droits pour les personnes trans*. En pareil contexte – ainsi à Istanbul en 2011 ou à Madrid en 2012 – les portraits, qui mesurent en moyenne 100 x 75 cm, sont agrandis jusqu'à quatre ou cinq fois leur taille pour être présentés sur des pancartes brandies au-dessus des têtes. La série *Proudly trans in Turkey* a fait l'objet d'une exposition itinérante soutenue par Amnesty International. La présentation, comme je l'ai dit plus haut, est accompagnée d'une installation vidéo. D'une durée de cinq heures, celle-ci s'articule autour d'entretiens approfondis avec les dix-huit modèles. Les vidéos visibles sur YouTube (Le Roux, 2014) ont servi dans des forums pédagogiques de la Turquie au Mexique, aux États-Unis, en Afrique du Sud, au Japon, aux Philippines, au Chili, entre autres.

Les portraits de Le Roux, les textes et les vidéos qui les accompagnent, s'imposent comme des outils puissants à de multiples niveaux. Avec force, ils rendent visibles des personnes, des corps, des voix et des expériences systématiquement réduites au silence par des sociétés qui les voudraient absentes ou inexistantes, quitte à user de la violence. Ce faisant, ils contrent de manière extrêmement efficace la conception très répandue selon laquelle le genre se réduirait à la binarité masculin/féminin, assertion qui a suscité au niveau mondial d'innombrables actes de terreur contre les personnes ne cadrant pas avec cette catégorisation rigide et purement artificielle.

L'œuvre va cependant plus loin et ne se contente pas de mettre en évidence le caractère artificiel de la binarité de genre. L'inclusion de la voix des personnes portraiturées, à l'écrit ou sur écran, laisse place à de nombreuses nuances. Le genre est ici abordé comme une catégorie intégrée, intimement liée aux conditions spécifiques de classe, de race et d'âge, ainsi qu'aux contextes culturels, ethniques et géographiques. Je tire ici mon inspiration d'un excellent texte de l'anthropologue

mexicaine Abeyamí Ortega (2014) à propos du travail de Le Roux. Selon elle, l'artiste parvient non seulement à rendre visibles des conditions invisibilisées, elle arrive aussi et surtout à les contextualiser en indiquant qu'elles découlent plus largement de l'étape du capitalisme tardif. Le genre s'entend alors comme une construction sociale, politique et économique au sens le plus absolu, le plus complexe et souvent le plus violent. Ce travail est donc assez spécifique. Alors que le corpus textuel et filmique traitant des identités transgenres et intersexes est en pleine expansion dans ce que l'on appelle le Nord, on trouve cependant peu de travaux sur les recoupements entre la diversité de genre et la non-conformité en termes de race et de statut économique.

« Une partie de l'enjeu tient au fait que celles et ceux possédant les ressources et les voix les plus importantes pour définir la représentation et le projet des histoires et des politiques trans et intersexes à l'échelle mondiale se trouvent principalement dans les pays surindustrialisés du Nord. Les modalités, les priorités, les voix et les visions des personnes qui viennent de mondes façonnés par le colonialisme et le néo-colonialisme, qui vivent et s'expriment dans d'autres langues, qui sont confrontées à des paysages distincts sur les plans sociopolitique et culturel aussi bien que juridique, risquent d'être effacées » (Ortega, 2014: 87).

Les projets collaboratifs initiés par Le Roux corrigent puissamment cet état des lieux. Leur apport fondamental est de ne pas parler « pour » mais « avec » les personnes portraiturees. Ce pourquoi il n'est pas suffisant de les regarder. Pour en saisir pleinement la portée, il faut également les lire et les écouter. Alors seulement elles peuvent se faire entendre en tant que créatrices et modèles, activistes engagées et activistes en devenir¹.

1. Pour un aperçu de ce travail, voir le portfolio Gabrielle LeRoux, présenté en ligne sur le site des Éditions iXe: <<https://www.editions-ixe.fr/catalogue/constellations-subjectives>>.

quatrième partie

DÉCOLONIALITÉS/CONSTELLATIONS

Éditions i

Mujeres Creando.

Notre féminisme n'est ni un maquillage, ni un accessoire

María GALINDO

Traduit de l'espagnol par Juliane Debeusscher

Faire de la théorie à partir de la «politique concrète»

Je veux en ces lignes faire la synthèse de notre discours féministe. Un discours construit pour parer aux urgences du quotidien à partir de ce que nous dénommons «politique concrète», qui implique le développement d'une pensée en étroite relation avec la réponse qu'elle suscite d'emblée, avec la réalité vécue au quotidien par les femmes de notre pays. D'une main, nous soupesons les rêves utopiques indéfectibles, de l'autre, nous soupesons une réalité sociale où l'urgence permanente le dispute aux situations absurdes, à des problèmes inédits, à une masse énorme de travail, à l'impuissance, à l'ironie, à l'allégresse. Nous exigeons de créer et de conspirer, et, chemin faisant, nous formulons et reformulons ce qu'est Mujeres Creando.

La réalité quotidienne toute simple, avec ses multiples détails et complications, devient pour nous un élément fondamental, le point d'ancrage de toute pratique, articulant toute signification et abritant tous nos rêves.

En ce sens, Mujeres Creando n'est pas un espace de mise en acte d'un féminisme construit ailleurs, ni d'une tendance ou d'une théorie quelles qu'elles soient. Mujeres Creando est une sorte d'usine ou d'atelier artisanal et quotidien du féminisme, avec une identité propre. C'est un espace de construction de pratiques et de pensées qui est devenu, au fil du temps, une référence en matière de révolte

et un phénomène culturel pour la société bolivienne. Pour cette raison, c'est une proposition qui inclut des langages, des esthétiques, des éthiques, des pratiques et des méthodologies appuyées sur l'interaction, la friction, le conflit et le dialogue ininterrompu avec des sujets et des situations aussi diverses que possible. D'où sa richesse.

Cette proposition se considère inachevée parce qu'elle est en construction permanente: c'est une proposition politique pensée à partir d'un espace, la Bolivie, et dont la transcendance et la vocation transformatrice prennent tout leur sens ici même, dans ce beau pays. En cela, nous sommes également concrètes; ni planétaires, ni universelles, nous ne répondons pas à des formules générales, nous ne prenons pas la parole derrière un pupitre avec la prétention de parler pour le monde entier. De ce fait, nous comprenons le féminisme comme une réaction de rébellion personnelle ou collective des femmes face aux exigences du patriarcat, qui s'exprime partout dans le monde et simultanément. Que cette réaction de rébellion puisse être reconnue ou désignée comme étant féministe... c'est là un autre débat.

Nous entendons donc le féminisme comme une réaction d'insubordination complexe et simultanée que nous, les femmes, engageons à l'échelle mondiale contre les exigences du patriarcat, indépendamment de la culture, de la religion, du lieu géographique ou du temps historique qui sont les nôtres. Ce n'est pas l'humanité qui repose sur la soumission acceptée et consentie des femmes, mais bien nous, les femmes, qui avons réagi de manière individuelle ou collective à ces exigences de soumission, à toutes les époques et dans tous les endroits.

Or, ces réactions sont absentes des chroniques officielles. Bien qu'elles aient été systématiquement passées sous silence, manipulées ou niées, nous ne pouvons pas pour autant en déduire que le féminisme est né avec le siècle des Lumières européen ou avec les suffragettes, ni en déduire que c'est un produit des sociétés occidentales. C'est aussi pour cela que nous pouvons parler aujourd'hui de pratiques et de pensées féministes partout dans le monde, de l'Inde à l'Afrique en

passant par l'Europe toute entière, l'Amérique latine ou l'Australie. Ce phénomène féministe planétaire n'est pas un produit de l'expansion occidentale, mais le fruit d'une affirmation complexe des formes de rébellion des femmes devant les exigences du patriarcat, affirmation qu'il n'est plus possible d'occulter aujourd'hui.

Les femmes, sujet trompeur et vide de sens

L'idée selon laquelle le sujet du féminisme c'est « nous les femmes », en général, est l'une des plus confuses et diffuses qui aient accompagné son développement. Bon nombre d'autrices ont d'ailleurs critiqué cette notion et la critiquent encore.

Prendre les femmes – en général – pour point de départ, c'est négliger le fait que leur univers est hétérogène : la femme en général n'existe pas, sauf du point de vue de la domination masculine, qui conçoit un modèle de femme à partir duquel, et en fonction duquel, « nous les femmes » devons exister.

D'un côté, les hiérarchies sociales dans leur ensemble sont fondées sur le sexe, c'est-à-dire que rien, dans aucune société, n'est asexué. Tout repose sur le fait d'être homme ou femme, et en même temps sur l'association de ce fait avec l'âge, l'orientation sexuelle, la classe sociale ou la position au sein du système de production et de l'économie, l'origine géographique ou culturelle, etc., avec pour conséquence que ni le monde ni aucune société ne peut être comprise en fonction de la seule division entre hommes et femmes. L'univers des femmes est d'une telle complexité que proposer une politique reposant sur un terme aussi général que « les femmes » est pour le féminisme un principe qui s'avère réducteur, et qui implicitement favorise et légitime le sujet privilégié représenté par la femme blanche, hétérosexuelle, en bonne santé, du Nord, active, mariée et mère – ce sujet autorisé d'un féminisme qui s'est accommodé des hiérarchies sociales et qui, de plus, a dérivé vers un discours général sur les droits des femmes s'apparentant tout simplement au libéralisme dans certains cas, à l'humanisme dans d'autres.

L'agenda des droits¹, un programme politiquement suicidaire

Cette idée selon laquelle nous les femmes représentons un « secteur », une certaine « unité », un certain « corps social » propre est à l'origine de « l'agenda des droits des femmes », un programme trompeur dont tous les courants politiques se réclament, de la gauche à la droite en passant par les organismes internationaux. C'est une sorte de programme ouvert, à disposition de la politique car il est sans risques, rhétorique et désidéologisé, taillé sur mesure pour servir les intérêts d'un gouvernement donné. La limitation du droit à l'avortement insérée dans la réforme du système de santé proposée par Obama aux États-Unis n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de la « docilité » de ce programme.

D'un côté, l'agenda pour les droits incite à tort à considérer que les femmes sont une catégorie sociale; de l'autre, il crée un espace de rhétorique des droits et, finalement, conforte l'idée selon laquelle les femmes ont besoin avant tout d'accéder à, de faire partie de, ôtant ainsi au sujet femmes toute capacité de transformation ou d'interpellation, faisant avant tout d'elles un secteur dont la seule vocation est de *faire partie de*. De nos jours, quand le président d'un pays quelconque avec une politique quelconque nomme une femme ministre, il se permet de déclarer, y compris lorsqu'elle est en charge du portefeuille de la Défense ou de l'Intérieur, qu'il a agi en raison et en faveur des droits des femmes et pour ces derniers. Car ces droits sont ni plus ni moins une catégorie fourre-tout, du service militaire des femmes au « droit à intégrer un parti politique » à seule fin de remplir un quota,

1. Dans le passage qui suit, María Galindo emploie systématiquement l'expression *agenda de los derechos*, rendue ici par « agenda des droits », formule qui fait partie du vocabulaire des organisations internationales et du langage standardisé qu'elles utilisent, notamment en relation avec les pays du Sud global; ailleurs, j'utilise le mot « programme », également employé dans le contexte institutionnel et non gouvernemental et plus proche, en français, de l'idée d'élaboration d'un plan d'action et d'intervention (*NdT*).

pas en tant qu'actrices ; pire encore, le droit à adhérer à un parti masque en réalité la négation du droit à faire de la politique en dehors d'un parti.

L'agenda des droits des femmes renforce en somme l'idée que toutes les femmes ont quelque chose en commun, idée aussi romantique que fautive sur les intérêts qu'elles partageraient toutes. La mère d'un homme violent qui défend son fils a davantage en commun avec son fils qu'avec la femme maltraitée par celui-ci. Une femme juge qui absout un violeur a davantage en commun avec ce violeur qu'avec la femme violée. Une députée a davantage en commun avec le chef de son parti qu'avec une femme sans emploi au sein de la même société.

Nous pourrions dresser ainsi une liste interminable de ruptures, hiérarchies et processus d'identification complexes qui font de l'univers des femmes un univers hétérogène, fragmentaire, qui ne renvoie à aucune forme d'unité, d'identification ou de communauté. Il convient par ailleurs de nous demander : souhaitons-nous forcer ce regroupement des femmes en éliminant par exemple les différences de classe, ou souhaitons-nous supprimer les relations de pouvoir entre les femmes ? Cela a-t-il une portée transformatrice ?

Outre les manifestations de suicide politique que je viens de mentionner, l'agenda pour les droits des femmes est également impliqué dans le mouvement d'ensemble qui renforce le mythe de la loi. Les pratiques politiques finissent inévitablement par légiférer sur des droits, négocier des droits, revendiquer des droits, etc. Cela oriente la politique exercée par les femmes ou la politique féministe vers l'obtention de lois, en renforçant la croyance dans la capacité de la loi à changer la société. Nous savons que de nombreux mouvements ont dépensé leur énergie à modifier ou transformer des lois dont il s'est avéré, une fois « conquises », soit qu'elles n'étaient pas fédératrices dans certains cas, soit qu'elles resteraient simplement lettre morte. Ce que l'on ne dit généralement pas, dans l'euphorie de la conquête de la loi, c'est que le processus législatif est toujours, par surcroît, un processus d'évacuation de contenus, que j'appelle aussi processus de désinfection et de décoloration, compte tenu des négociations qui l'accompagnent

nécessairement. Ces processus d'élaboration et d'adoption de lois que nombre de députées voient comme leurs grandes batailles épiques ont lieu à l'intérieur de ces « boîtes noires » (terme que j'emprunte au jargon de la navigation aérienne, où la boîte noire fournit les données de vol d'un avion accidenté) que sont les parlements de tous les pays.

*Indiennes, putes et lesbiennes réunies, révoltées et sœurs de lutte*¹

Nous nous proposons de construire un sujet à partir d'une métaphore, d'un lieu symbolique, d'un lieu poétique, d'un terrain de lutte, d'un lieu impossible à avaler, détourner, déglutir ou absorber. Nous nous opposons à toute simplification, nous mettons la généralisation en échec, nous sommes couvertes d'épines, beaucoup de nos portes sont ouvertes, multiples, nos contradictions et nos rêves indéfectibles créent un espace conflictuel en mouvement permanent, un espace avant tout dynamique, vital et problématique.

Cet espace met d'abord l'alliance insolite des femmes au fondement de toute politique féministe. L'alliance insolite est une relation de complicité entre des femmes qui n'ont pas le droit de se reconnaître, de se regarder ni de s'engager. L'alliance insolite est une réaction de désobéissance contre la compartimentation et la fragmentation des femmes qu'opère le patriarcat.

Rompre par exemple la séparation traditionnelle entre bonnes et mauvaises femmes, rompre la séparation traditionnelle entre femmes asexuées, ainsi qu'on

1. Bien que la terminologie « indien·ne », fruit d'une erreur de navigation de Christophe Colomb qui pensait être aux Indes et non dans une partie du monde qui lui était inconnue, renvoie à une histoire coloniale et soit à proscrire dans un contexte post et décolonial, elle est néanmoins utilisée délibérément ici. En effet, María Galindo et les Mujeres Creando utilisent le terme *india* avec la même intention que celui de *puta*, en se réappropriant un terme péjoratif et insultant afin d'en revendiquer l'usage *pour et par* elles-mêmes (*NdT*).

a considéré les indiennes, et femmes exclusivement sexuelles, ainsi qu'on a considéré les putes, rompre de même une interminable série de classifications patriarcales des femmes, qui sont pour elles autant d'obstacles et de bâillons. Proposer que l'alliance insolite et interdite des femmes soit la cause du féminisme nous permet, *primo* de ne plus agir depuis la généralité « être femmes » du libéralisme, et, *deuzio*, de ne pas en rester à la relation binaire homme-femme et de ne pas non plus relativiser la condition historique d'être femmes dans une société patriarcale. Proposer que le féminisme prenne pour cause l'alliance insolite et interdite des femmes c'est proposer une matrice politique nouvelle et inattendue.

Ce lieu se construit à partir de trois pôles qui en déterminent l'étendue ; les indiennes, les putes et les lesbiennes, non pas classées suivant un ordre de priorités ni examinées d'un point de vue identitaire, mais mises en relation les unes avec les autres pour ouvrir un espace inassimilable, celui de la lutte féministe.

Il ne s'agit pas non plus d'une récupération d'identités en vue de leur homogénéisation simpliste et inutile, si ce n'est en tant qu'acte répétitif et presque routinier de revendication de l'affirmation identitaire. C'est là un phénomène très répandu au sein du mouvement féministe lesbien, qui s'est maintenu durant des décennies dans la pure jouissance de l'énonciation d'une différence simplifiée.

Il ne s'agit pas non plus d'un espace que l'on pourrait comparer à un regroupement de ghettos, où les migrantes tiendraient leur réunion le jeudi et les femmes victimes de violence le samedi, où les lesbiennes auraient leur fête mensuelle, où les femmes qui se prostituent organiseraient leur atelier du mercredi et les femmes âgées leur... Il ne s'agit pas d'une somme de diversités ghettoïsées qui ne se touchent pas, ne se connectent pas et ne s'engagent pas, proche de l'idée de diversité que tel ou tel féminisme a aujourd'hui assimilée, non sans difficultés.

Il s'agit de concevoir un sujet capable d'aborder plusieurs problèmes à la fois, d'associer différents objectifs et différentes luttes et de fournir des interprétations composites complexes.

Il ne s'agit pas de morceler le féminisme en identités, avec par exemple un féminisme lesbien, un féminisme noir ou un féminisme décolonial, mais de le fonder sur l'association et l'alliance insolite et interdite des différences.

La pute est la pierre angulaire de la chosification du corps des femmes, chosification dont la pute n'a pas l'exclusivité, de même que le mot pute ne lui est pas réservé. La chosification du corps de la pute est la chosification du corps des femmes : la relation pute-client reflète les codes du rapport sexuel hétérosexuel homme-femme en bien plus d'occasions et de situations que celles qui concernent exclusivement la prostitution, et en cela la pute est le reflet de ce que nous ne voulons ni voir ni nommer.

Pensons par exemple au fait que la question de la prostitution n'ait été introduite que récemment au sein du féminisme et y soit toujours abordée comme un thème à part, en marge de ce qui est essentiel et universel chez les femmes. Nous considérons que la position de la pute opère comme un reflet et constitue l'un des axes de compréhension du patriarcat.

L'indienne est la pierre angulaire de la servitude, de la domestication et de la colonisation des femmes. Servitude et domestication dont elle n'a pas non plus l'exclusivité. L'indienne emblématise l'oubli des femmes de leur souveraineté et de leurs savoirs ancestraux ; cette perte de mémoire, de souveraineté et d'autonomie n'est pas propre à l'indienne, c'est une condition de la colonisation universelle des femmes et une autre grille de compréhension du patriarcat.

La lesbienne est la pierre angulaire de ce qui est nié, innommable, méconnu chez les femmes, bien qu'elle n'ait pas l'exclusivité de ce qui est nié, méconnu et interdit.

Ce que cette alliance insolite rompt, c'est la logique trompeuse du « je suis ton égale tu es mon égale ». Un principe sur lequel reposent de nombreuses organisations et qui n'est pas seulement homogénéisant, mais nécessaire en réalité à la position d'oppression dont tu viens. Il t'englobe et il est cathartique, mais politiquement parlant il fixe une limite puisque tu ne peux ni t'en dégager ni le dépasser. C'est là la dynamique perverse qui conduit de nombreux syndicats à se



Mujeres Creando, Pasarela feminista, 2014, performance de rue à Santa Cruz de la Sierra (Bolivie), vidéo, 16', capture d'écran. © Mujeres Creando.

reproduire, et c'est aussi la dynamique perverse de groupes lesbiens ou d'autres collectifs : parce qu'ils s'abritent derrière une identité ou une condition de victimes, ils sont condamnés à rester clos sur eux-mêmes, à s'en tenir à un langage qui les maintient captifs.

Le sujet en tant qu'entité homogène est nécessaire et non subversif ; peu importe le sujet dont on parle : que ce soit la lesbienne, la pute ou l'indienne, séparées les unes des autres et transformées en victimes, toutes sont nécessaires au patriarcat. De même que la notion d'être femmes ne suffit pas pour développer une pratique politique non clientéliste et subversive, être lesbienne ou indienne s'avère tout aussi insuffisant à cet égard. Affirmer que la pute, la lesbienne, l'indienne, la migrante, la domestique occupent chacune telle position relève simplement d'un constat qui ne t'oblige pas à repenser la place qui est la tienne, et encore moins la manière dont le patriarcat l'envisage et la définit. Seule une alliance insolite et interdite est en mesure de subvertir les positions assignées.

Révoltées et sœurs de lutte, toutes trouvent leur place à partir de ce nœud métaphorique complexe que forment l'indienne, la pute et la lesbienne réunies. Alliance éthique fondée sur la révolte, alliance éthique fondée sur celle qui se

trouve au-dessous, alliance éthique fondée sur la fascination pour l'autre différente. Alliance éthique fondée sur la contestation simultanée de tous les privilèges et de toutes les hiérarchies, ce pourquoi elle se traduit dans une pratique politique radicale qui n'admet aucune hiérarchisation, et ni négociation ni généralisation. C'est une alliance insolite et interdite fondée sur la condition d'être femmes, ici définie non comme un fait biologique mais comme une condition historique et sociale.

Cette alliance insolite et interdite des femmes n'a rien de quelconque. J'oserai même l'opposer à la fausse alliance qui sous-tend, par exemple, la politique libérale des groupes LGBT – lesbiens, gays, bisexuels et trans – et qui, moins qu'une alliance évoque une sorte de pot-pourri. Ou une mise en conserve de « l'autre » opposé à « l'hétérosexuel », effectuée sans réexamen des bases hiérarchiques qui la conditionnent, ce pourquoi le LGBT en conserve ne permet pas de remettre en cause les hiérarchies externes, et encore moins d'interpréter les micro-hiérarchies internes dissimulées dans la structure du sujet LGBT.

Nous affirmons que les principaux problèmes de la crise du féminisme sont d'abord l'absence de sujet, et ensuite, l'absence de discussion politique, théorique et idéologique sur ce sujet. Je referme donc cette réflexion préliminaire sur le sujet en laissant la table dressée pour un débat accompagné de vin, avec du citron pour assaisonner la salade et des sucreries pour adoucir le café.

Institutionnalisation et technocratisation du féminisme

Il est également urgent de débattre de la place des ONG au sein du féminisme et des autres mouvements sociaux. Il ne suffit pas d'avancer qu'elles ont joué un rôle positif, qu'elles ne sont pas toutes mauvaises et que certaines sont bonnes, ou autres considérations de ce genre qui ne nous permettent pas de nous lancer dans une analyse politique de leur rôle, passé et présent, dans le mouvement.

Toutes les ONG sans distinction sont nées de l'idée qu'elles devaient être un instrument *pour*, et ont fini par devenir l'élément central *de*. C'est-à-dire que de moyen, elles sont devenues une fin en soi, et cela les a entraînées dans un cercle vicieux d'autojustification et de recherche ininterrompue de fonds, assorti d'une dynamique de travail qui a consommé bénévoles et salariées dans des tâches bureaucratiques. En plus de consommer les ONG elles-mêmes, ce processus a également fini par ONGiser l'ensemble du mouvement féministe latino-américain. À un moment donné, on ne pouvait même plus parler de mouvement, parce qu'on avait affaire à un ensemble d'ONG partagées en réseaux thématiques, qui avaient si bien absorbé les forces et les enjeux du mouvement féministe latino-américain qu'elles ont fini par s'exprimer en son nom, voire au nom des femmes.

La IV^e Conférence mondiale sur les femmes¹ fut la démonstration la plus flagrante et achevée de ce qui se produit constamment à l'échelle nationale. Ce sont les ONG qui ont rédigé des accords signés avec les gouvernements néolibéraux du continent latino-américain au nom d'une société civile présumée; les mêmes qui, aujourd'hui, après quelques transformations, rédigent et signent des accords avec les gouvernements « de gauche » du continent. De là, peut-être, l'hésitation de certaines femmes à mettre en cause le rôle des ONG, car si elles n'étaient plus là on aurait sans doute l'impression que le mouvement lui-même a disparu.

. LA STRUCTURE POLITIQUE IDÉOLOGIQUE ET LES PRATIQUES DES ONG

Le moment clé de ce processus porte la marque du néolibéralisme : les ONG, en effet, ont redoublé d'agressivité pour introduire un matelas social au sein du modèle d'ajustement structurel imposé à l'Amérique latine par la Banque mondiale. Dès lors, le rôle des femmes, en tant que strate sociale vouée à assumer les

1. Organisée à Pékin en 1995 par les Nations Unies, elle a réuni 5 000 représentant·es de 180 pays, et 1 200 ONG dans un forum tenu en parallèle de la conférence officielle (*NdT*).

coûts sociaux de l'ajustement, a été canalisé par des actions d'ONG qui s'adressaient en priorité aux femmes « pauvres » du continent.

Dans ce contexte, les ONG ont priorisé quatre grandes thématiques concoctées au sein d'organismes internationaux, qu'elles ont importées dans les sociétés latino-américaines, et à partir de là les « mouvements et groupes de femmes » les ont traitées comme si elles leur étaient propres, et non pas imposées, empruntées, etc. Ces thématiques ont réorganisé le champ des possibilités, les attentes et les processus d'organisation et de production discursive du féminisme latino-américain et du mouvement populaire des femmes.

Elles se définissent comme suit :

1. *Le microcrédit*, soit une forme de surendettement des femmes, un instrument de conversion d'une femme sans emploi en emprunteuse, un moyen de transférer l'argent de l'économie informelle vers l'économie formelle. Et un mécanisme de survie qui a absorbé toute l'énergie des femmes. Conséquence de la bancarisation de la population, il est aujourd'hui plus facile en Bolivie d'obtenir un crédit que d'avoir de l'eau potable chez soi. Le microcrédit a servi également au système financier à casser des formes d'organisation et de solidarité des femmes, qui avaient jusqu'alors recours à des groupes d'amies, de proches et de voisines solidaires d'un prêt, en ce sens qu'elles s'en portaient garantes. Parallèlement, l'endettement est venu résorber des processus sociaux aussi importants que l'acquisition d'une autonomie financière pour de nombreuses femmes, et l'occupation spontanée de l'espace public. Aucune, je dis bien aucune des ONG prenant en compte la dimension du genre n'a dénoncé les actions des ONG de microcrédit, dont beaucoup sont aujourd'hui devenues des banques parce qu'elles en sont tout simplement proches, elles appartiennent aux mêmes réseaux.

2. *Les « droits à la sexualité et à la reproduction »*, soit un programme destiné à réduire au niveau mondial le taux de fécondité des femmes pauvres, surtout indigènes. Une baisse planifiée de la natalité, qui au lieu d'inciter les femmes à mieux

connaître et contrôler leur corps repose sur des calculs et des politiques d'administration de la population visant à diminuer le taux de fécondité des femmes du Sud global tout en encourageant la maternité dans leurs sociétés, et qui se permettent par ailleurs de condamner le droit à l'avortement à l'échelle mondiale. Sous l'égide des Droits à la sexualité et à la reproduction, on a rassemblé tout ce qui concerne la maternité, la paternité, et la question de la reproduction, avec les débats sur le plaisir, la liberté sexuelle, et ainsi de suite. Nous les féministes avons durant des décennies élaboré des théories pour séparer la reproduction du plaisir et de la sexualité, et aujourd'hui ce sont les ONG elles-mêmes qui, avec l'appui des organismes internationaux, amalgament à nouveau ces deux thèmes de manière délibérée.

3. *La participation des femmes à la vie politique.* Des centaines de millions de dollars ont été investis pour créer d'un bout à l'autre du continent des lois sur l'égalité et sur la parité et des quotas de femmes au sein des partis politiques; c'était le moyen le plus rapide pour éliminer la politique féministe exercée en dehors des partis. Le résultat est pathétique. Dans les formations politiques, les femmes présentes grâce aux quotas sont sélectionnées parmi celles qui peuvent servir de faire-valoir. En réalité, ce concept de participation politique tire parti de la condition des femmes pour les déposséder de leur état de sujets politiques en capacité de décider et d'agir, et faire d'elles les auxiliaires féminines de la politique patriarcale.

4. *La violence intrafamiliale ou domestique.* En Amérique Latine, les lois qui punissent ce type de violence sont pratiquement copiées les unes sur les autres. Ce sont des lois qui renaturalisent le sujet victime de la violence – les femmes – et le replongent dans sa famille et son environnement domestique tout en offrant à la police et à l'appareil judiciaire le rôle principal pour résoudre et pallier la violence contre les femmes. Encore une réponse patriarcale qui exclut tout le savoir en matière d'autodéfense acquis dans les groupes féministes, toutes les compétences de gestion et de négociation que nous avons développées.

L'ONGisation et la technocratisation du féminisme n'ont toutefois pas seulement influé sur les thèmes prioritaires, leur contenu et les prétendues solutions à apporter. L'ONGisation a produit par ailleurs une dynamique de rapports sociaux que j'aimerais décrire ici :

1. Un rapport hiérarchisé et clientéliste entre bienfaitrices et bénéficiaires, et des relations hiérarchisées, salariées et technocratisées parmi les travailleuses des ONG elles-mêmes. Peu importe que le terme de bénéficiaires ait été remplacé par la suite, ou modifié, modernisé, déguisé à l'aide d'euphémismes.

2. Un travail défini en fonction de ce qui est finançable et non de ce qui est nécessaire ; les exigences, les thématiques et les initiatives n'émanent pas de nos sociétés, elles sont imposées par les institutions internationales *via* les ONG.

3. Aucun programme d'évaluation et d'impact social en direction de la société, mais des estimations destinées aux banquiers, rédigées par des groupes de consultant·es appartenant aux mêmes réseaux d'ONG.

4. Les ONG reposent sur une légitimité juridique formelle, pas sur une légitimité sociale, pourtant elles fonctionnent et opèrent comme si elles émanaient de la société civile, parlent et négocient en son nom, supplantent ses acteurs et notamment les mouvements sociaux ; ou bien elles les emploient comme intermédiaires, et pour finir parfois elles les ONGisent.

5. Elles ont créé des cloisons étanches autour des thématiques sur lesquelles elles ont travaillé, morcelant leur traitement en problématiques distinctes qui réclament une spécialisation, appauvrissant ainsi l'analyse de chaque thème tout en le dépolitisant.

6. La consolidation des circuits nationaux et internationaux de légitimation et délégitimation que sont les fameux réseaux pour le contrôle des fonds.

7. La technocratisation de la question du genre et la désidéologisation du savoir-faire féministe, converti en actions fragmentaires qui secondent celles de l'État et des institutions.

. SCRIPT OFFICIEL

Nous avons forgé ce terme il y a longtemps pour analyser la prostitution, mais il peut également s'appliquer à d'autres domaines, tel l'environnement, ou à d'autres situations, telles celle des lesbiennes, des indigènes, etc.

La terminologie et les thématiques forment un script officiel d'enfermement et de musellement. Tu emploies le langage des ONG parce qu'il est omniprésent. Les institutions internationales dépensent énormément d'argent pour répandre leurs visions du monde par l'intermédiaire de catégories sémantiques qui réinterprètent la pauvreté, le plaisir, la culture ou n'importe quoi d'autre. Ce langage ainsi martelé est pour ainsi dire intrusif, il se diffuse et s'adopte presque inconsciemment.

Ce langage musèle, car bien qu'il récupère certaines attentes des mouvements sociaux, il procède en réalité d'un processus de traduction et d'adéquation technocratique.

Par exemple, aujourd'hui à El Alto, une des villes les plus pauvres de Bolivie, une jeune femme qui n'a accès ni aux études, ni à un logement, ni à des soins de santé, peut te parler d'empouvoirement comme s'il s'agissait d'une baguette magique qui va lui permettre de réaliser ses rêves. Mission accomplie, elle a adopté le jargon des ONG dans un atelier d'estime de soi et elle a perdu la capacité de désigner et d'interpréter le monde avec ses mots à elle. C'est pourquoi l'adoption de ce script officiel est selon nous un processus de musellement.

Le script officiel est le jargon des ONG, la traduction fallacieuse des attentes construites au sein du mouvement. Le script officiel déroule la thématique de l'enfermement, il précise les limites conceptuelles qui te définissent de l'extérieur et que tu vas ensuite faire tiennes. Le script officiel, c'est le langage politiquement correct, et en cela le script officiel est un musellement.

Repenser notre compréhension du mouvement féministe

De mon point de vue, avant de nous demander s'il existe ou non un mouvement féministe il faut repenser ce que nous entendons par là. Sinon, c'est mission impossible. Les mouvements sociaux vivent une crise mondiale, pour différents motifs, et dans ce contexte nous nous interrogeons à nouveau sur ce qu'est un mouvement social, à quoi il renvoie et quels genres de dynamiques il instaure.

De mon point de vue, c'est le mouvement, et non l'ONG ou l'académie, qui dégage l'espace où la proposition et la pratique féministes se construisent, et en ce sens, repenser la compréhension que nous en avons est une tâche doublement importante. Pour comprendre la crise que traverse le féminisme en tant que mouvement transformateur, il faut repenser notre manière d'appréhender le mouvement; pour comprendre le processus de démobilité du féminisme, son institutionnalisation et sa récupération, il faut repenser notre manière d'appréhender le mouvement.

Une amie chilienne me racontait par exemple comment, au Chili, la Concertación (le parti de Michelle Bachelet) a contribué à la démobilité du féminisme, et elle disait pour plaisanter qu'au lieu d'aller chez la psychanalyste pour comprendre ce qui nous arrive, nous féministes devrions consulter la sociologue pour comprendre ce qui nous est vraiment arrivé.

. REPENSER LE MOUVEMENT

Construire un mouvement, c'est construire un sujet collectif à même de se situer localement au sein de la société, avec des objectifs propres, un langage propre, et qui, à partir de cette action et de cette pratique politique, soit capable de reconstruire les rapports sociaux dont il est partie prenante. En même temps, une organisation est un sujet capable de subvertir tous les lieux de douleur et d'oppression, car en tant que sujet collectif elle est en capacité de les nommer et de les transformer.

Construire un mouvement, cela signifie rompre la détention de la parole et élaborer une voix propre, car l'existence d'un mouvement qui n'aurait pas élaboré son langage est inconcevable; un mouvement est donc une force qui s'exprime dans la société. Là où il n'y a pas de langage, il n'y a pas de mouvement.

Construire un mouvement, cela signifie construire un espace en rupture avec l'ordre établi, un espace qui ne soit pas greffé sur cet ordre. Le mouvement est ainsi le lieu qui te permet de te situer dans une perspective subversive, une perspective inquiétante et rebelle.

. LA RUE, ESPACE FONDAMENTAL DU MOUVEMENT

La rue, c'est l'espace public, et ni la relation ou la négociation avec l'État, ni le Parlement, ni les quatre murs d'un bureau quelconque ne peuvent remplacer l'idée que l'espace public de la rue est l'espace le plus vital pour le mouvement.

Le mouvement est lui aussi le lieu à partir duquel se construit une relation directe avec la société, une relation d'interpellation, de reconnaissance, de dialogue et de rencontre. Le mouvement n'est par conséquent pas un lieu de refuge ou de réclusion, bien au contraire; il construit sa légitimité vis-à-vis de la société et rompt avec toute logique institutionnelle.

Lorsqu'on parle ainsi de la crise qui affecte actuellement le féminisme, on parle d'une crise du mouvement social, qui affecte chacune des structures le constituant en tant que mouvement.

Crise du sujet: au nom de qui le féminisme parle-t-il? Crise de la pratique politique: quels en sont les contenus et d'où viennent-ils, qui les énonce? Crise du langage: le féminisme ou les féminismes ont-ils aujourd'hui un langage propre qui mobilise, touche, interpelle? Crise des pratiques politiques et des lieux de ces pratiques: le féminisme descend-il aujourd'hui dans la rue, comment entre-t-il en contact avec la société?

Radiophoniser les archives de la résistance :

Radio Free Resist Europe¹

DIÁSPORAS CRÍTICAS

(Rebecca Close, Anyely Marín Cisneros, Verónica Lahitte)

Traduit de l'anglais par Johanna Renard

La visualité s'organise verticalement avec une force hiérarchisante. Assimilée à une *colonialité du regard* (Barriendos, 2008), cette attraction de l'image constitue un système de subjectivation qui reproduit l'appareil politico-affectif responsable de l'oppression. Comment rendre visible la violente universalisation de cet imaginaire dans des projets impliquant la représentation de soi ? Comment interférer en *radiophonisant* ? Le travail des artistes de couleur, aussi bien que celui des activistes affirmant des positions postcoloniales et antiracistes, a contribué à produire des cadres de représentation critiques pour l'invention d'une critique esthétique noire. Tandis que l'agenda antiraciste persiste efficacement à rendre visibles les effets universalisants de la colonialité du regard, les conditions eurocentriques de l'affectivité semblent pourtant rester intactes.

D'autres propositions s'emploient à déconstruire un imaginaire universel en agissant sur l'affectivité. Ici l'expérimentation vise à dissocier le processus

1. Radio Free Resist Europe – un texte et une performance spécialement conçues pour le colloque « Subjectivités féministes, *queer* et postcoloniales en art contemporain : une histoire en mouvements » (université Rennes 2, 8-10 avril 2015) – mêle des enregistrements audio préexistants et des lectures réalisées en direct de manifestes, de poèmes et de discours issus d'une archive de textes poético-politiques réunis depuis 2012 par la plateforme de recherche Diásporas Críticas.

poétique de la centralité de l'image par le recours à maintes stratégies sonores et poétiques qui déplacent et recadrent les conditions de règne de l'image en tant que support de reconnaissance et de légitimation de toutes pratiques et de toutes formes d'existence.

Or, les œuvres soniques-poétiques ont été écartées de l'histoire des productions matérielles et culturelles. La somme des savoirs et des stratégies accumulée par la diaspora critique a été effacée de l'histoire de l'art et de la technologie des xx^e et xxi^e siècles. Cette élimination du sonique-poétique parachève l'hyper-représentation et la reproduction de l'imaginaire universel racialisant et sexualisant. La colonisation du regard vient de l'effacement et de la surreprésentation.

Parce que la visualité est devenue le mode opératoire privilégié de l'universalisme et de ses appareils de légitimation, la déconstruction de la sensibilité qui lui est propre nécessite un changement de registre ; l'exercice consiste à geler certaines zones de perception et à en activer d'autres, pour miner le champ de l'image et casser la verticalité du regard avec la force prolétaire du poétique-sonique.

Nous ne savons toujours pas quelles formes prendront les sons des mots. Nous ne savons pas encore quelles images surgiront de leur écoute. Le sonique-poétique possède une puissance visionnaire post-nationale. C'est un art de l'impossible fabriqué à partir du langage, de l'imagination et de l'être, passé à travers l'amplificateur du corps féministe. Il érode l'imaginaire racialisant et sexualisant qui sculpte les sens. Il désintoxique le regard, dépsychiatrise l'âme, décolonise l'éros, dépathologise le désir, désorganise les corps, débride l'écoute, délocalise l'énonciation, détechnicise la radio.

Déshumanisation totale de la sensibilité. Subjectivation absolue du désordre. Rupture de la représentation. Production personnelle et collective. Radiophoniser.



Diásporas Críticas, Radio Free Europe, 2015, performance inédite,
PHAKT– Centre culturel Colombier de Rennes.

De gauche à droite : Dalida María Benfield, Verónica Labitte (*Diásporas Críticas*),
Gabrielle Le Roux, Johanna Renard et Anyely Marín Cisneros (*Diásporas Críticas*).

© Richard Guilbert

(II) *Radio Free Resist Europe* (2015): script de la performance¹

«Le capitalisme et l’impérialisme sont convaincus que la lutte contre le racisme et les mouvements de libération nationale sont purement et simplement des troubles télécommandés, fomentés de “l’extérieur”, purement et simplement. Aussi décident-ils d’utiliser cette tactique efficace : *Radio-Europe libre*, comité

1. Nous avons choisi de ne pas traduire le script pour restituer au plus juste l’expérience de la plurivocauté de la performance, qui joue sur l’usage simultané de l’espagnol, de l’anglais et du français, et associe plusieurs narratrices parlant des langues différentes (*NdT*).

de soutien des minorités dominées... Ils font de l'anticolonialisme, comme les colonels français en Algérie faisaient de la guerre subversive avec les SAS ou les services psychologiques. Ils "utilisaient le peuple contre le peuple". On sait ce que cela donne» (Fanon, 2002 : 78).

VERÓNICA LAHITTE. – Aquí, hoy, el ruido y la imagen de este ruido de hoy.

JOHANNA RENARD. – Ici, aujourd'hui, le bruit et l'image du bruit d'aujourd'hui.

Mais comment n'avons-nous pas été capables de voir et d'entendre ces images toutes simples? Comme tout le monde, nous avons raconté autre chose à leur propos. Autre chose que ce qu'elles exprimaient pourtant.

Sans doute, ne savons-nous ni voir, ni entendre. Ou alors, c'est que le son est trop fort et qu'il recouvre la réalité.

[Fragment audio #1]¹

JOHANNA. – Welcome to *Radio Resist Europe*. Interrupting the supranational noise from the knowledge, experience and tactics accumulated by a critical diaspora, Radio Resist Europe radiofonizes the archive of resistance.

GABRIELLE LE ROUX. – Fanon articulated early that while decolonizing requires various forms of antiracist and anticolonial oppositions, these strategies alone do not succeed in modifying the Eurocentric terms of coloniality.

Fanon foresaw the transformation of these «anticolonial» positions into the mediatized discourse on human rights. This shift occurred throughout the eighties and nineties, when the post-Second World War supranational organizations took control of what «post-nationality» would mean in the neoliberal era. This process served to erase various alternative informal networks of resistance

1. POWELL & PRESSBURGER, 1946.

forged by feminist and queer of color poetic and political practices, who offered other kinds of «post-national» imaginings.

Radio Resist Europe departs from these fragments.

JOHANNA. – Interrupting the supranational noise from the knowledge, experience and tactics accumulated by a critical diaspora, Radio Resist Europe radiofonizes the archive of resistance.

*[Fragment audio #2]*¹

[Fragment audio #1]

DALIDA MARÍA BENFIELD, GABRIELLE, VERÓNICA. – ¿Cuál es el volumen de la violencia? How loud is violence? What is the sound of censorship? Quel est le bruit de la violence? Quel est le son de la censure? ¿Cuál es el sonido de la censura? *What is the sound of censorship?*

DALIDA, GABRIELLE, VERÓNICA. – Aquí hoy, el ruido y la imagen de este ruido de hoy. Ici, aujourd'hui, le bruit et l'image du bruit d'aujourd'hui.

*[Fragment audio #3]*²

*[Fragment audio #4]*³

VERÓNICA, JOHANNA. – How loud is censorship? Quel est le son de la censure?

JOHANNA. – The internalist focus of national histories will be inscribed in 21st Century post-national discourses, leaving unexplored the myriad ways in which minorities and migrants are part of this history. The French Revolution, the Second World War, the totalitarian systems of fascism and stalinism had

1. «Campaign to stop Exhibit B the human zoo (Sept 2014)», vidéo YouTube, 4'52, pos-tée par «Afrikana Institute», 3 septembre 2014. Lien inactif.

2. GODARD, MIÉVILLE & GORIN, 1993.

3. LA RUMEUR, 2002.

implications that were obviously reached beyond the nation state, incorporating and transcending national experiences. However their post-national Europeanisation can also be read as a continuation of the exclusions already shaping world history (El-Tayeb, 2011).

DALIDA, JOHANNA. – What is the sound of censorship? *Quel est le bruit de la violence?*

DALIDA. – The function, the very serious function of racism is distraction. It keeps you explaining over and over again your reason for being. Someone says you have no language, so you spend twenty years proving you do. Someone says your head isn't the right shape, so you have to have scientists working on the fact that it is. Someone says you have no art, so you decide to dredge that up. None of that is necessary. There will always be one more thing.

DALIDA, GABRIELLE, VERÓNICA. – *Quel est le son de la censure? How loud is violence? ¿Cuál es el sonido de la censura?*

ANYLEY MARÍN CISNEROS. – We have rejected many times the exploration and consideration of the erotic as a source of power and information. The naked truth of decolonization evokes for us the searing bullets and bloodstained knives, which emanate from it. The erotic is a measure between the beginnings of our sense of self and the chaos of our strongest feelings (Lorde, 1980). For the last shall be first. Decoloniality is a program of absolute disorder. *La décolonialité est un programme de désordre absolu.*

Decolonization is a process of collective subjectivization, a program of rewriting the body and subject. Decoloniality rehearses a violence that consists in de-ordering affect through practices inscribed in the feminist struggles. Decoloniality is a program of absolute erotic disorder. *La décolonialité est un programme de désordre érotique absolu.*

DALIDA, GABRIELLE, VERÓNICA. – What is the sound of censorship? How loud is violence? *Quel est le bruit de la violence? How loud is silence?*

[Silence]

VERÓNICA. –

Silence can be a plan
rigorously executed
the blueprint to a life
It is a presence
it has a history, a form
Do not confuse it with any kind of absence (Rich, 1978).

JOHANNA. – Thank you for listening to *Radio Free Resist Europe*, a meditation on decolonization as a translocal and transversal process of subjectivization, activated through practices of self and collective production involving writing, enunciation and archiving as direct action.

Éditions i

Art is facing fire.

Discours et stratégies féministes, antimilitaristes et décoloniales chez les artistes postsoviétiques engagées face au conflit russo-ukrainien en 2014

Nataliya TCHERMALYKH

Introduction

En 2012, dans son essai *Bodies in alliances and the politics of the street*, Judith Butler écrivait à propos des mouvements protestataires en Afrique du Nord, au Moyen-Orient, au Chili et aux États-Unis mêmes, à Wall Street : « Il se produit quelque chose de similaire : les corps se réunissent, ils bougent et parlent ensemble, ils revendiquent des espaces spécifiques comme publics¹ » (Butler, 2012 : n.p.). Depuis, la géographie des manifestations de masse s'est élargie : en 2014 les événements de Maidan ont marqué un tournant dans l'histoire de l'espace postsoviétique. Ils entreront probablement dans l'histoire comme un moment de réorientation explicite de la politique extérieure russe en des termes néo-impérialistes et néocoloniaux. Si l'espace postsoviétique demeure encore quasi absent de la cartographie épistémologique occidentale – aussi bien postcoloniale que féministe – la réaction populaire à ce tournant militariste et déshumanisant

1. Ma traduction, comme pour l'ensemble des citations de ce texte, hormis bien sûr celles d'ouvrages publiés en français et inclus dans la bibliographie en fin de volume.

ressemble à ce que décrit Butler. En effet, à partir des années 2010, une vague de performances présentées dans l'espace public a mis en mouvement le monde de l'art contemporain postsoviétique, lui conférant une soudaine visibilité en Europe et aux États-Unis. Aujourd'hui encore, dans les pays de l'ancien « Bloc de l'Est » la performance dans l'espace public est associée à deux groupes féministes : les FEMEN et les Pussy Riot. Les scandales médiatiques engendrés par leurs actions ont touché une très vaste audience, bien au-delà des frontières nationales de la Russie et de l'Ukraine. Cependant, en 2014, peu après l'annexion de la péninsule de Crimée par la Russie et le début de la guerre, non déclarée, à l'est de l'Ukraine, ni les FEMEN ni les Pussy Riot n'ont pris position publiquement¹. D'autres groupes de femmes ont alors investi les espaces publics des deux pays. Des artistes confirmées ou novices ont protesté à leur manière contre le tournant militariste et paternaliste de la politique russe, associée au nom de Vladimir Poutine. Parce qu'ils n'ont pas d'emblée éveillé l'intérêt des médias, leurs messages ont été politisés à outrance pour être repris par la presse.

Cet article est consacré aux œuvres artistiques, réalisées par des artistes russes et ukrainiennes, en réaction au conflit russo-ukrainien. De la fabrication d'une bannière, brandie lors d'une manifestation antimilitariste, à l'intrusion, dans l'espace muséal, d'un corps féminin couvert d'un drapeau, ces productions ont en commun de mettre en forme une résistance politique *via* des stratégies artistiques. Je propose donc d'analyser ces démarches conjointement, en les présentant sous forme d'un dialogue féministe entre artistes dont les pays d'origine sont divisés par l'état de guerre. Évoquer les discours antimilitaristes et féministes sera l'occasion de revenir sur un ordre du jour décolonial. J'aborderai en premier lieu l'histoire du rapprochement théorique entre les études postcoloniales et postsoviétiques. Cette esquisse permettra de contextualiser les œuvres, décrites

1. Il est important de noter qu'à cette époque deux Pussy Riot étaient toujours en colonie pénitentiaire, et trois FEMEN avaient déjà émigré dans des pays de l'Union européenne.

et analysées en seconde partie, dans un cadre de réflexion plus large visant à explorer les articulations possibles entre les différentes théorisations des mondes postcoloniaux et postsocialistes, ainsi que l'application de ces théories à l'art contemporain et à la performance dans l'espace public. L'art, en tant qu'outil de désobéissance civile et d'autoconstruction subjective de l'artiste, peut également ouvrir un espace public alternatif propice à la critique des oppressions multiples. C'est du moins ce que je tâcherai de démontrer en analysant des œuvres d'art politisées. Ce texte est donc l'occasion de réfléchir aux rapports entre l'idéologie, la politique et l'art-performance féministe, non seulement dans le contexte postsoviétique mais aussi, plus largement, dans un contexte global, où les théories générales sont largement formulées dans des milieux d'influence occidentaux et majoritairement nord-américains¹.

Réfléchir entre deux «post-»: le monde postsoviétique face aux défis coloniaux

Traditionnellement, les contours de la recherche postcoloniale ont suivi les lignes de partage instaurées à la fin de la Deuxième Guerre mondiale: elle ne s'appliquait qu'aux ex-colonies de grandes puissances impériales, récemment encore appelées pays du «Tiers Monde». Si les relations entre le Premier et le Tiers Monde, définies par l'hégémonie des colonisateurs sur les colonisés, sont aisément identifiables, ce n'est pas toujours le cas des pays du présumé «Deuxième Monde» (*the Second World*) — dénomination dont la rareté d'utilisation est révélatrice. Et pourtant, le Deuxième Monde est une catégorie qui peut s'avérer utile pour comprendre les mécanismes sociopolitiques complexes relatifs à cette partie du globe, soit les pays de l'ancien bloc communiste², aussi appelé «Bloc de l'Est»,

1. Voir par exemple: JONES, 1998; PHELAN, 1993; PHELAN & HART, 1993.

2. Pologne, Hongrie, République Tchèque, Slovaquie, Roumanie, etc.

ainsi que les ex-républiques soviétiques, devenues États indépendants en 1991¹. Comme l'observe l'historien russe Alexander Etkind dans l'introduction de l'ouvrage *Internal colonization. Russia's imperial experience* (2011 : 25) :

«Deux grandes luttes émancipatrices ont dominé la fin du xx^e siècle: la décolonisation du Tiers Monde et la désoviétisation du Deuxième Monde. Historiquement, ces deux luttes sont liées. Intellectuellement, elles sont maintenues séparées.»

Face aux changements historiques contemporains, décrits par Etkind en termes de «résurgence impériale de la Russie postsoviétique» (*ibid.*), il est évident que nous manquons d'un langage critique à même de décrire les failles tectoniques qui traversent actuellement cette vaste région. Dans le milieu académique postsoviétique, des collectifs de chercheurs et chercheuses ont tenté de remplir ce vide épistémologique en reliant les deux «post» (postsocialisme et postcolonialisme) par une réflexion cherchant à décentraliser et à déconstruire le discours hégémonique sur l'histoire de l'Empire russe, puis sur celle de l'URSS et, finalement, sur celle de la Fédération de Russie, qui apparaît comme leur héritière ambivalente.

Deux volumes publiés au début du xxi^e siècle se distinguent aussi bien par la rigueur de la réflexion que par l'audace théorique: il s'agit de *Internal colonization. Russia's imperial experience* (2011) d'Alexander Etkind, cité plus haut; et de *Gender epistemologies and Eurasian borderlands* (2010) de Madina Tlostanova, philosophe féministe et décoloniale. M'appuyant sur leurs écrits, je propose d'élargir le champ d'intelligibilité reliant les études postcoloniales et postsoviétiques à la théorie de l'art contemporain.

1. Fédération de Russie, Ukraine, Biélorussie, Géorgie, Arménie, Azerbaïdjan, etc.

Russie, pays de la colonisation intérieure

Selon Alexander Etkind, le projet colonial russe, à la différence du colonialisme européen, n'est pas le fruit de découvertes géographiques par voie maritime, il a accompagné le mouvement fluctuant des frontières de l'Empire russe, qui « emplissait l'espace intérieur par vagues de diverses intensités » (2011 : 2). L'auteur préfère parler de « colonisation intérieure » plutôt que de « colonisation continentale » ou d'« auto-colonisation », car si sa formule inclut un critère géographique, elle rend compte à la fois du processus physique de l'exploitation par l'État de la population servile (russe et non-russe), et d'une tradition intellectuelle discursive attachée à l'idée d'Empire.

Après Fredrick Cooper et Ann Stoler (1997), qui présentent la colonie comme un laboratoire de modernité, Alexander Etkind suggère que la Russie a toujours fait de son propre territoire un laboratoire d'expériences sociales et politiques appliquées à ses propres sujets. Ces configurations simultanées, associant l'expansion à l'exploitation, ont été légèrement camouflées par le projet universaliste soviétique. Cependant, ce dernier ne les a pas entièrement démontées ou anéanties. Elles continuent donc de déterminer les trajectoires contemporaines de la politique russe vis-à-vis de la région postsoviétique. Etkind voit dans cette continuité la reproduction des « scripts de la colonisation intérieure » (2011 : 27).

Dans *Gender epistemologies and Eurasian borderlands*, Madina Tlostanova rappelle quant à elle une autre caractéristique importante de l'Empire russe : son rapport d'infériorité à l'égard des puissances occidentales, qui se traduit tantôt par l'attirance et un mimétisme irréfléchi, en particulier chez les *zapadniki* (« occidentalistes russes »), tantôt par la fermeture et le rejet total des idées occidentales, sous l'influence des *slavyanophily* (« slavophiles »)¹. En conséquence,

1. Sur le débat entre *slavyanophily* et *zapadniki* au XIX^e siècle, voir par exemple KOYRÉ, 1929 ; et GRATIEUX, 1953.

elle qualifie la Russie d'« Empire de second ordre » (*Secondary Empire*), qui a repris sous une forme plus ou moins modifiée certains des aspects fondamentaux du colonialisme occidental, tels que l'hégémonie culturelle, l'orientalisme, le racisme. Le contexte colonial russe peut donc être défini selon les mêmes termes : à l'instar des empires occidentaux, l'Empire russe racisait et marginalisait ses minorités, qu'elles soient ethniques, religieuses, raciales ou genrées.

Pour décrire ce double regard impérial, à la fois humiliant et humilié, Tlostanova utilise la métaphore de Janus aux deux visages, empruntée à la mythologie grecque et qui illustre le principe de l'oxymore – souvent utilisé pour traduire les réalités paradoxales du monde postcommuniste reconverti au capitalisme. Rappelant que la modernité occidentale a connu deux formes majeures au cours du xx^e siècle (libérale/capitaliste et socialiste/étatiste), Tlostanova propose de parler d'une rhétorique soviétique (ou, plus largement, socialiste) de la modernité, qui sous son pathos universaliste dissimule une logique colonisatrice. À cette différence près qu'en URSS, le point zéro à partir duquel s'énonçait le discours hégémonique n'est pas l'homme occidental, blanc et chrétien, mais le prolétaire communiste russe, tout aussi blanc mais athée. Il n'est donc pas étonnant qu'avec la chute de l'URSS, et le rejet simultané de toute théorie marxiste ou anti-capitaliste, ce sujet de référence ait été sacrifié sur l'autel du libéralisme, cédant la place à l'homme blanc, hétérosexuel et riche. Cette analyse féministe, fondée sur un cadre d'analyse intersectionnel, s'avère utile pour démêler les engrenages discursifs impérialistes et coloniaux, imbriqués dans – et plus souvent masqués par – les discours idéologiques marxistes-léninistes qui agrégeaient universalisme et égalitarisme, et allèrent même jusqu'à instaurer un « féminisme d'État » parfois associé à l'extermination violente de résistances locales et subjectives de tous ordres. Ce mélange complexe, qui combinait des arguments politiques antinomiques et encourageait la violence étatique envers l'ensemble des sujets, qu'ils vivent à l'intérieur ou à l'extérieur de l'« Empire », constitue probablement « le script colonial » le plus fiable du territoire russe.

L'art féministe russe: construire un espace de résistance

Les formes de prise de conscience féministe, certes minoritaires, se sont largement politisées à la suite des événements qui ont secoué l'ex-URSS en 2014. En réaction, les forces de l'opposition non parlementaire ont organisé plusieurs manifestations, dont deux Marches de la Paix à Moscou et à Saint-Petersbourg. De nombreuses artistes ont pris part aux cortèges féministes qui défilaient avec des banderoles pacifistes dénonçant à la fois le militarisme d'État et les violences sexuelles en temps de guerre.

Des artistes de sensibilité féministe, notamment le groupe Ghandi (Omsk et Saint-Petersbourg), Viktoria Lomasko (Moscou), Maria Kulikovskaya (République autonome de Crimée, Ukraine), Kado (Saint-Petersbourg), ont choisi d'exprimer et, pour être plus précise, de *performer* publiquement leurs opinions: dans la rue, lors des manifestations organisées par l'opposition, ou de façon plus individuelle et spontanée, en réalisant des graffitis (Ghandi) ou des mono-performances¹ de rue (Kulikovskaya, Kado). Autant de gestes créatifs relevant d'un champ artistique commun, caractérisé par l'importance attribuée à la dimension spatiale de l'œuvre. Mais l'art dans l'espace public n'est pas simplement présenté dans la rue comme une toile est insérée dans un cadre. La rue et, par extension, l'espace urbain constituent un élément clé de sa structure sémantique. Il est important de noter qu'en ex-URSS, le choix de situer les œuvres artistiques dans un contexte public augmente considérablement le degré

1. Peu usité en français, le terme mono-performance (моноперформанс) est néanmoins largement utilisé dans le contexte russophone, et je préfère donc le conserver ici. Il rend en effet fidèlement compte de la transformation formelle des performances protestataires en Russie: les actions, auparavant réalisées majoritairement par les groupes d'artistes (cf. FEMEN, Pussy Riot, Voyna, etc.) ont laissé la place à des performances et actions pour la plupart pratiquées en solo (outre les artistes mentionnées dans ce texte, voir par exemple les actions de Piotr Pavlensky).

de politisation de leurs messages, en déclenchant plusieurs mécanismes inhérents à la violence d'État. Je me focaliserai ici sur les formes artistiques qui investissent les lieux publics pour produire un message contre-hégémonique et protestataire. Ce pourquoi il me semble pertinent de parler à leur propos d'*art public non institutionnel* ou de *pratiques artistiques protestataires*.

Bannières féministes par Vika Lomasko

Parmi les artistes ayant rejoint le cortège féministe le 21 septembre 2014 à Moscou, il faut citer Viktoria (Vika) Lomasko, née en 1974, une des artistes les plus connues de la scène contemporaine russe, aussi bien pour sa productivité que pour ses positions anti-poutinistes et féministes. Viktoria Lomasko élabore une documentation graphique rapide, effectuée au crayon, au stylo ou au feutre, qu'elle définit elle-même comme du « reportage social ». Elle crée également des graffitis, des livres d'art et des bandes dessinées. Elle a ainsi documenté toutes les grandes manifestations anti-poutinistes des années 2000 et les grands procès des activistes. Parallèlement, elle a réalisé plusieurs projets sociaux sur et avec les migrantes asiatiques en Russie, victimes de détention illégitime et d'esclavage, sur les détenues des colonies pénitentiaires et sur les femmes en situation de prostitution.

Lors de la Marche de la Paix à Moscou, Viktoria Lomasko portait une bannière, combinant plusieurs dessins et un slogan : Имперское воспитание приводит к войне (« L'éducation impériale mène à la guerre », fig. 1). Cette iconographie reprend les images d'un atlas pour la jeunesse, publié en URSS en 1987, qui nourrit très probablement l'imaginaire politique de chaque enfant soviétique (fig. 2). L'ouvrage comporte notamment une double page représentant schématiquement la carte politique de l'URSS avec ses dix-sept républiques, toutes de couleurs différentes, ainsi que ses peuples, symbolisés par des couples

d'hommes et de femmes en costumes nationaux: on a là une illustration idyllique du projet soviétique de multiculturalisme déclaratif, où chaque «peuple socialiste» se voit tout de même attribuer une identité ethnique coïncidant avec les frontières politiques souvent héritées de l'Empire russe. D'ailleurs, l'atlas cartographie également la colonisation. C'est ce que met en évidence Lomasko sur la carte retravaillée de manière ironique pour la manifestation. À l'égalitarisme que sous-entend la disposition horizontale des peuples sur l'image, l'artiste oppose la configuration réelle de la distribution du pouvoir en URSS en dessinant une pyramide hiérarchique, où chaque «peuple» se tient à «sa» place.

Cette représentation illustre également l'évolution de l'imaginaire soviétique égalitariste vers l'imaginaire contemporain néo-impérial: dans le dessin de Lomasko, les Russes occupent le haut de la pyramide, puis viennent les Ukrainien·nes et les Biélorusses (peuples blancs et slaves), ensuite les peuples du Caucase chrétien (Arménien·nes, Géorgien·nes, aujourd'hui stigmatisé·es en raison de leurs orientations européennes), et finalement les républiques du Caucase musulman et de l'Asie centrale (aux populations racisées car «non-blanches, pauvres et musulmanes»).

Ajouté à ce détournement des images de l'atlas soviétique, le slogan imaginé par l'artiste, «L'éducation impériale mène à la guerre», démystifie la rhétorique socialiste et le camouflage des rapports de domination entre les peuples soviétiques. Il trace une généalogie politique entre le passé socialiste et le présent néo-impérialiste de la Russie contemporaine, en les replaçant dans le contexte de l'imaginaire, associé à l'enfance.

Graffitis féministes: Ghandi et la représentation des opprimées

Ghandi, groupe anonyme constitué de femmes et d'hommes artistes opérant à Omsk et à Saint-Pétersbourg, opte pour une autre stratégie de résistance. Il

ИМПЕРСКОЕ ВОСПИТАНИЕ



ПРИВОДИТ К ВОЙНЕ

Fig. 1. Viktoria Lomasko: «L'éducation impériale mène à la guerre» (trad. du russe), manifestation contre la guerre entre la Russie et l'Ukraine, Moscou, 21 septembre 2014. © Vlad Chizhenkov.

distribuée de manière anonyme et spontanée des images graphiques dans l'espace urbain, en jouant des formats et de la vivacité des couleurs pour montrer des réalités politiques absentes du discours public russe. Les artistes tentent ainsi de



*Fig. 3. Narguiz («Vendeuse de pain»). Graffiti, cour intérieure à Saint-Pétersbourg.
Photo publiée sur la page Facebook du groupe Ghandi le 7 novembre 2013.*

© Groupe Ghandi.

redonner de la visibilité aux groupes de migrant·es en provenance des ex-républiques soviétiques d'Asie centrale. Leurs créations font la part belle aux femmes qui, parce qu'elles sont souvent sans papiers et sans permis de travail, vivent dans des conditions plus précaires et sont plus exposées à la xénophobie de l'État, à l'invisibilité et à l'oubli.

Ces graffitis par définition éphémères ont une sémantique aisément déchiffrable : ici, la brièveté de l'existence de l'œuvre graphique dans l'espace urbain, sa



*Fig. 4. Bientôt je serai effacée... et toi ? Graffiti, Saint-Petersbourg.
Photo publiée sur la page Facebook du groupe Ghandi le 4 décembre 2013.
© Groupe Ghandi.*

disparition programmée, correspond métaphoriquement à l'invisibilisation politique du sujet représentant un groupe social marginalisé. De plus, autre parallèle, le statut social de la graffitiste, qui opère dans la clandestinité et de nuit, résonne avec la situation risquée et marginale des migrantes. La dimension politique de ces œuvres n'est donc pas seulement liée à leur temporalité et à leur spatialité, elle renvoie aussi à la subjectivité sociale de l'artiste, implicitement présente dans ses réalisations.

Les graffitis, faits de nuit à la bombe de peinture et au pochoir, sont ensuite pris en photo et publiés sur les réseaux sociaux, souvent accompagnés de textes explicatifs, des noms des personnes représentées ou d'une documentation sur les transformations diverses que les dessins encourent au fil du temps. Dès lors, ces artistes anonymes n'agissent pas uniquement dans la ville, mais dans un espace public élargi, en tension entre la cybersphère et la rue¹.

Mono-performances urbaines: la Russie aveuglée

Le 5 septembre 2014, quelques jours avant la Marche de la Paix à Saint-Pétersbourg, une jeune femme apparaît sur le boulevard Nevsky. Elle marche pieds nus, les yeux bandés d'un tissu noir, les mains couvertes de sang artificiel. Habillée aux couleurs du drapeau tricolore russe, avec des symboles pro-séparatistes sur les poignets², elle avance lentement à travers la foule avant de se mettre à crier. Très vite après, elle s'écroule au sol et demeure allongée, sans bouger. Une petite foule se rassemble autour d'elle, l'observe, la photographie et la filme sans jamais lui proposer de l'aide, sans même lui adresser la parole. Au bout de dix minutes, un sans-abri s'approche pour tenter de la relever, puis un policier appelle une ambulance. L'artiste n'est pas arrêtée et un peu plus tard la foule se disperse.

1. Toutes les photos et les textes explicatifs sont tirés de la page Facebook du groupe Ghandi: <<https://tinyurl.com/tgktfu3>>, consultée le 2 mars 2020.

2. En l'occurrence le ruban de Saint-Georges, orange avec trois rayures noires, aujourd'hui souvent utilisé pour symboliser la mémoire de l'Armée rouge. Il s'utilise également en marque de soutien au régime de Poutine, ainsi qu'aux groupes séparatistes de l'Est de l'Ukraine.



Fig. 5. Kado, Le cri de la Russie! Performance, Saint-Pétersbourg, boulevard Nevsky, 5 septembre 2014. © Kado.

Le lendemain, la jeune artiste Kado Cornet¹ (née en 1992) poste les photos de cette performance sur son blog, avec quelques commentaires et un titre – « Le cri de la Russie ». Elle explique qu'elle a ainsi voulu dénoncer la « déraison d'État » et toutes les pertes en vies humaines causées par la guerre à l'Est de l'Ukraine². La Russie a donc « du sang sur les mains – même s'il s'agit surtout de son propre sang³ ». L'artiste a conçu cette mono-performance pour briser le silence autour

1. Kado Cornet, ou plus généralement Kado tout court, est un pseudonyme. Sa véritable identité est maintenue secrète.

2. Entretien avec l'artiste par messagerie électronique, décembre 2014, .

3. Page Facebook de Kado Cornet: <<https://tinyurl.com/rq4hxr9>>, post du 30 septembre 2014, consulté le 2 mars 2020.

des nombreuses morts et violences. Le corps de la jeune femme apparaît donc comme une métaphore vivante de la souveraineté autodestructrice russe.

La force de la performance de Kado tient précisément au paradoxe qu'elle met en scène : le corps féminin incarne la violence et la déraison étatique, mais sa vulnérabilité évidente, accentuée par le bandeau qui l'aveugle, en fait aussi un objet potentiel d'agression. C'était déjà le cas dans une précédente performance, où Kado, tête rasée, avec des traces de sang artificiel sur les joues, posait devant les grilles de la place du Palais (*Dvortsovaya Ploschad*) à Saint-Petersbourg, avec à la main une pancarte sur laquelle on lisait, en ukrainien : « Laisse-moi tranquille ! » Restée ainsi plantée sur place quelques dizaines de minutes, elle rapporte avoir été insultée par les passant·es qui lui criaient « Rentre en Ukraine ! »

Quelques mois plus tard, une autre jeune performeuse, cette fois de nationalité ukrainienne, ajoutait sa réplique au dialogue russo-ukrainien en présentant à Saint-Petersbourg même, dans les locaux du célèbre musée de L'Hermitage, une œuvre aux codes iconiques très semblables à ceux de Kado.

*Mono-performances dans l'espace muséal :
sur les marches de L'Hermitage, un corps de femme sous un drapeau*

Cette performance de Maria Kulikovskaya (née en 1984) a eu lieu pendant la biennale européenne d'art contemporain Manifesta 10². L'événement, dirigé par des commissaires d'exposition étrangers (l'Allemand Kasper König et la Polonaise Joanna Warsza), a provoqué un vif débat dans le monde de l'art postsoviétique : à la suite d'un appel à boycotter la biennale pour dénoncer l'intervention russe

1. *Ibid.*, post du 30 septembre 2014, consulté le 2 mars 2020.

2. La performance a été documentée par Alexei Salmanov, photographe et artiste ukrainien. Toutes les photos viennent de la page Facebook des artistes et sont utilisées avec leur accord bien qu'elles aient, depuis, été supprimées de leurs comptes Facebook.

en Crimée (Thompson, 2014), la majorité des artistes ukrainien·nes et quelques Russes sélectionné·es pour l'exposition ont refusé d'y participer. Certain·es ont toutefois préféré manifester leur opposition autrement.

Le matin du 5 juillet 2014, les visiteurs et les visiteuses du musée de L'Hermitage remarquent un corps recouvert d'un tissu jaune et bleu sur les larges marches de la cour intérieure. Alertée quelques minutes plus tard, la gardienne du musée accourt, suivie des services de sécurité qui conduisent derechef l'artiste au commissariat de police (situé dans le bâtiment muséal). La vérification d'identité traîne en longueur car Maria Kulikovskaya a un passeport ukrainien qui indique qu'elle réside à Kertch, en Crimée. Or la Crimée est un territoire disputé par l'Ukraine et la Russie depuis mars 2014, et la propagande russe, légitimant l'annexion menée en violation du droit international, bat son plein. La mention de



Fig. 6. Maria Kulikovskaya. Performance sans titre, Musée de L'Hermitage, Saint-Petersbourg, 5 juillet 2014.

© Dana Kosmina, Alexei Salmanov.

la Crimée dans un document d'identité, délivré par l'État ukrainien, et réitérée par le drapeau jaune et bleu utilisé par Kulikovskaya, trouble les représentant·es des autorités russes. L'artiste révélera plus tard avoir été menacée d'expulsion en Ukraine et d'internement en hôpital psychiatrique.

Le ton général est très agressif: on lui arrache ses papiers, on la fouille, on se moque d'elle et on l'humilie. Les policiers ne la relâchent qu'à la demande expresse de la direction du musée, qui multiplie les appels téléphoniques. Mais sa performance dans l'espace muséal n'a pas manqué de susciter des réactions: couchée sous le drapeau improvisé, l'artiste a pu entendre nombre de remarques malveillantes¹.

À partir de son propre corps et d'un morceau de tissu jaune et bleu, Maria Kulikovskaya a réalisé une sorte de « sculpture performée » minimaliste, reprenant une des images fétiches de l'iconographie de la guerre: la dépouille d'un soldat inconnu, recouverte d'un drapeau. Qu'une femme, vivante qui plus est, se cache sous cette étoffe est d'autant plus sacrilège. L'économie des moyens expressifs porte chaque composante de la performance à un niveau symbolique intense: l'immobilité du corps, l'évocation de la mort au combat, le silence, les couleurs du drapeau, et, ce qui n'est pas moins important, le fait d'occuper illégalement l'espace d'un musée prestigieux, puisqu'en raison de son genre, de son âge et de sa nationalité, la jeune artiste ukrainienne est écartée par le service des acquisitions.

La pratique de la « sculpture performée », qui implique la déshumanisation et la réification délibérée de l'artiste-en-tant-que-sujet, permet de transcender l'opposition entre l'autrice et son œuvre: ici, le corps de l'artiste devient un sujet-objet politique qui ne parle pas, mais fait parler les autres. Il provoque et alimente un discours politisé, sans le produire. La performance agit à la manière d'un point d'exclamation, et fait coïncider deux intentions: une critique institutionnelle, énoncée par une artiste femme, et un message politique, délivré par une

1. Ces informations sont tirées de l'entretien que l'artiste m'a accordé en juillet 2014 à Kiev.

femme ukrainienne. Donné sans autre médiation, le propos est à interpréter sur-le-champ, au risque de l'incompréhension, de la violence, de l'expulsion.

Minimaliste, la performance de Kulikovskaya est également non narrative, la fonction de la narration politique étant spontanément déplacée vers le spectateur ou la spectatrice. Ce n'est pas le cas de celle de Kado, qui pour sa part propose une métaphore politique univoque. Néanmoins, l'une et l'autre provoquent des réactions assez similaires (incluant l'intervention des forces de l'ordre). Elles illustrent tout en l'interrogeant la reproduction des normes patriarcales et néocoloniales. La présence de femmes (de surcroît non-russes) dans un espace public officiellement dédié à l'art est hautement subversive : les artistes femmes se voient littéralement refuser le droit à la présence ou à la parole publique. Leur travail est dévalorisé publiquement, tant par l'absence de reconnaissance institutionnelle que par leur expulsion physique des espaces muséaux au motif de l'appartenance nationale (Kulikovskaya), ou par l'interprétation médicale (psychiatrique) de leurs positions politiques féministes (Kado, Kulikovskaya). L'ensemble des propos (offenses verbales, injures nationalistes) et des mesures punitives et médicales dont on les a menacées ne sont pas sans rappeler le concept foucauldien d'« hystérisation du corps de la femme¹ ».

Les deux artistes choisissent d'affronter ouvertement ces menaces en s'appropriant l'image de l'« hystérique » – Kado à travers ses hurlements, Kulikovskaya en simulant la mort – pour contester le monopole des autorités à la rationalité politique, et les en déposséder. Dans le contexte de l'été 2014, il était impossible de ne pas saisir le sens des métaphores créées par les artistes à partir de symboles aussi reconnaissables que les drapeaux nationaux et leurs couleurs. Les forces du pouvoir, les agents de sécurité et la police, *simulent* en définitive

1. Selon Michel FOUCAULT (1994), l'hystérisation ou la sexualisation du corps de la femme fait partie des « dispositifs de sexualité », au même titre que la surveillance de la sexualité de l'enfant, la socialisation des conduites procréatrices et la psychiatrisation des plaisirs pervers.

l'incompréhension de l'énoncé artistique pour le réduire à une manifestation de « folie ». Le spectacle de rue, mis en scène par ces performeuses, met justement en évidence l'hystérie du corps de l'État face à la femme qui, par sa protestation, se comporte en sujet politique éloquent.

Conclusions

En analysant les apports réciproques des théories féministes, postcoloniales et décoloniales dans les pratiques artistiques des femmes artistes de la jeune génération postsoviétique face au conflit russo-ukrainien en 2014, nous avons tâché de montrer comment, *via* la performance artistique, la présence de corps féminins dans l'espace public est en soi une réponse activiste à la situation politique contemporaine. Les travaux dont il a été question présentent des caractéristiques communes aux pratiques artistiques féministes, dans le contexte postsoviétique et au-delà.

On peut tout d'abord évoquer l'automarginalisation de l'artiste et/ou de l'œuvre (ou de l'œuvre-corps, s'il s'agit d'une mono-performance), puisqu'en se plaçant délibérément en marge de la production artistique hégémonique, la créatrice et/ou la performeuse refuse un certain nombre de privilèges inhérents au statut d'artiste, ainsi que le prestige ou le capital social attribués par l'institution artistique. Les œuvres, produites dans l'espace extra-institutionnel, sont d'emblée frappées d'illégitimité et de marginalité.

Par ailleurs, l'artiste s'emploie à élargir ou « décloisonner » l'accès à son œuvre : elle étend volontairement le champ de sa réception, tout en rendant poreuses les limites de son discours. D'un côté, son travail atteint des couches sociales peu ou pas familiarisées avec ce type de culture ; de l'autre, il court à tout moment le risque d'être interprété comme une dérogation aux normes qui régissent le comportement en public par d'autres personnes présentes dans la rue, dont les représentant·es de l'autorité publique.

L'élargissement non conventionnel de la réception de l'œuvre va également avec un renoncement à en contrôler le devenir : en introduisant dans la production artistique l'élément du hasard, l'autrice délègue souvent une partie de sa création et/ou de sa diffusion à d'autres intervenant·es, notamment dans la cybersphère. Cette forme d'interpellation est particulièrement évidente dans les performances, mais elle peut aussi être associée aux graffitis, comme celui, cité plus haut, du groupe Ghandi (*Bientôt, je serai effacée... Et toi ?*). Ces mots, écrits au pinceau à côté de la représentation d'un nu féminin, s'appliquent à la fois au médium graphique, qui sera bientôt effacé de son support mural, et, métaphoriquement, au sujet de la représentation – le corps d'une migrante en situation de prostitution, dont les paroles sont inaudibles et l'existence même invisible.

Décider stratégiquement d'agir dans l'espace public implique, surtout dans le contexte social postsoviétique, d'intervenir dans un espace dont l'accès est interdit ou limité. Pour les artistes femmes, ces pratiques de rue symbolisent la transgression d'interdits genrés, aussi bien spatio-temporels que discursifs : prendre librement la parole en public (performance artistique ou politique), se dénuder publiquement¹, ou agir de nuit, en réalisant des graffitis.

Cette stratégie artistique comporte aussi un risque, assumé, d'exposition aux violences urbaines. De fait, l'élargissement de la réception de l'œuvre, ainsi que la perte consentie du contrôle sur sa diffusion, sur son intégrité, et sur les interprétations qui en seront données, augmentent la menace potentielle de violences verbales ou physiques dirigées contre l'œuvre, contre l'artiste, ou contre les deux à la fois si la distinction sujet-objet n'est pas évidente, comme c'est généralement le cas des mono-performances. En effet, s'agissant de l'art public non institutionnel

1. Nous pensons en particulier aux actions des FEMEN, construites en partie sur l'ambiguïté de l'expression « être à demi-nue », qui s'applique différemment aux hommes et aux femmes.

l'assimilation de la production artistique à son autrice (ou son auteur) est chose fréquente : le vandalisme envers les créations s'accompagne trop souvent d'agressivité envers celles et ceux qui les ont produites. Le glissement sémantique du sujet à l'objet ne s'opère pas uniquement dans la conscience des artistes, mais aussi dans celle du public.

D'un point de vue économique, le choix de pratiques artistiques publiques non évaluées par les institutions et le marché rompt délibérément avec les stratégies commerciales, en inscrivant l'œuvre en dehors des échanges monétaires entre les artistes et les galeristes, les marchands d'art, les musées privés ou nationaux. En cela, toute pratique de l'art non ou anti-institutionnel peut être vue comme une contribution à la résistance contre la capitalisation du domaine artistique.

Dans l'espace postsoviétique, il existe indubitablement des liens étroits entre l'art public et la cybersphère, où circulent les documentations produites par les artistes ou par les spectateurs et les spectatrices (*on-line* et *off-line*). Il n'est pas rare que la cyberdimension soit d'emblée inscrite dans le projet initial de l'œuvre : ainsi, l'élaboration d'une performance de rue inclut presque toujours la participation préalable des personnes qui la documenteront. On pourrait même présupposer que l'espace de rue et la cybersphère constituent, ensemble, un espace public hybride, structuré de manière similaire mais avec des degrés d'exposition à la violence ou aux restrictions genrées très variables, dont les contours coïncident avec ceux du périmètre de la résistance au nouvel ordre postsoviétique.

Par où commencer ?

Une constellation, une histoire décoloniale

Dalida María BENFIELD

Traduit de l'anglais par Meena Wolf Zabunyan

Un commencement

Comme l'explique le cinéaste Djibril Diop Mambety, le cinéma a été inventé en Afrique parce que l'art narratif y a été inventé :

« C'est bon pour le futur du cinéma que l'Afrique existe. Le cinéma est né en Afrique, parce que l'image elle-même est née en Afrique. Oui, les outils sont européens, mais la nécessité et la raison d'être de la création existent dans notre tradition orale. Comme je l'ai dit aux enfants plus tôt, pour faire un film il suffit de fermer les yeux et de voir des images. Ouvrez les yeux, et le film est là » (Ukadike, 1998).

Je recommence, avec le film qui est là.

À l'intérieur du sac noir se trouvent une caméra et un rouleau de film 16 mm. J'ai mis mes mains dans le sac, voyant avec mes doigts. Je sens la courbe de la caméra, la longueur lisse du métal qui entoure le boîtier, trois cylindres d'objectifs. La froide rigidité du dos de l'emboîtement. En bas, l'échancrure et les filetages de vis qui permettent de fixer le trépied.

Nous sommes plusieurs à le faire. Nous apprenons ensemble. C'est une classe. Nous serons des cinéastes. Nous ne savons pas ce que cela signifie. Nous avons chacun·e une caméra dans un sac noir. Nous nous parlons tandis que nous palpons l'intérieur du sac. Nous trouvons les mécanismes d'actionnement et enlevons les couvercles. Nous trouvons le pivot sur lequel le film sera fixé. En choisissant le rouleau de pellicule, nous tirons 12 pouces. Nous installons la bobine sur le pivot. Nous plaçons la bande de celluloid sur le déclencheur. En cherchant dans le sac, nous trouvons la bobine réceptrice. Nous installons la bobine sur un pivot, et prenons le bord de la pellicule et le connectons. Nous trouvons le lourd couvercle et luttons pour le situer. Une fois que ses bords sont parfaitement à plat avec le corps de la caméra, nous tournons les mécanismes de verrouillage.

La caméra est chargée. Nous sortons nos caméras des sacs noirs. Après cette expérience intime avec ses mécanismes, nous sommes prêtes à regarder le monde à travers nos caméras et à enregistrer ce que nous voyons. Par où commencer ? Vers où allons-nous orienter ces puissantes machines ? Elles pèsent à peine trois kilos. Nous les portons partout !

Avec nos machines, nous rencontrons le monde comme une infinité de cinémas possibles. Les courtes prises de vue de la caméra, rythmées par la durée de ses mécanismes de rembobinage, laissent penser que la vie même est un montage cinématographique. La contiguïté des pignons assure à elle seule sa continuité. Le film est ici, là où nous vivons, et comme le soleil il projette des ombres à travers la fenêtre. La lumière, c'est le contenu. Nous voyons là où nous sommes, nous illuminons notre situation. Nous observons les mouvements dans les rues. Nos caméras nous sont arrachées. L'image est floue, zoomée de si près qu'elle n'est que tonalités et couleurs et qu'il est impossible de distinguer des formes ou des personnes. Nous prenons conscience de la durée de la lumière. Encadrée, cette durée crée un espace.

Après avoir impressionné le film, nous remettons les caméras dans les sacs pour retirer le film, le recharger et nous reprenons avec nos questions. La machine

devient un moyen de penser ce qui est important dans la vie, et par conséquent ce qu'est un cinéma important. La machine est un dispositif pour penser.

Mais chaque machine est pourvue de sa propre pensée. Celle-ci est le modèle Filmo de Bell & Howell. Elle fait partie de la première série de caméras portables 16 mm. Avec leurs épais boîtiers métalliques, elles sont indestructibles. Elles documentent la Deuxième Guerre mondiale. Produites aux États-Unis d'Amérique, les caméras sont sur les champs de bataille du monde entier. Des décennies plus tard, les rayures et autres marques sur les boîtiers témoignent des nombreuses personnes qui les ont chargées. Nous tenons les caméras, ouvrant à nouveau leurs objectifs à la clarté et à l'opacité des champs de bataille.

Cette histoire est-elle liée à la caméra? Nous travaillons de façon à croiser nos histoires avec elle. En cherchant dans l'obscurité à sentir son mécanisme, à nous approprier son fonctionnement, nous suivons ses conventions mais imaginons aussi la prochaine machine. Son mécanisme est façonné par mon corps, et



Quand j'étais enfant dans les années 1960 aux États-Unis d'Amérique, les films de la guerre du Vietnam étaient diffusés quotidiennement à la télévision.

Capture d'écran de The battle. Département de la défense des États-Unis d'Amérique, 1965. Pellicule 16 mm, 35'. Licence CC 01.0 Universal (domaine public).

il façonne le mien, de la guêpe à l'orchidée. Avec cette mémoire d'un point de départ, apprendre les contours de la caméra au métal froid dans son sac en tissu noir, et les infinités de ses cinémas...

Je recommence, une troisième fois

Ma *tía abuela* (grand-tante) m'a appris cela. Nous continuons à battre le maïs jusqu'à ce qu'il ait la bonne texture pour la *masa*¹. Peu importe le temps que ça prendra.

Le cinéma et le système capitaliste mondial s'enchevêtrent. Les blessures coloniales subsistent et sont reconfigurées au XXI^e siècle en espaces décoloniaux de mémoire et de créativité, de deuil et de transformation. Le paysage médiatique mondial murmure des histoires anciennes tout en produisant de nouveaux récits. Il y a simultanément des moments de colonialité et de décolonialisation dans les découpages changeants Ouest/Est et Nord/Sud. De nouveaux ensembles de pouvoirs émergent, produisant des régimes représentatifs multiples et concurrentiels, arrachant des domaines de compétences aux griffes du capital mondial, les capturant pour de nouvelles communautés imaginaires.

L'interprétation d'Enrique Dussel de la « transmodernité », ces espaces-temps qu'habitent les « autres » produits par le colonialisme, nous aide à comprendre la possibilité d'un cinéma décolonial :

« La mondialisation technique et économique de cette modernité est loin d'être une mondialisation culturelle de la vie quotidienne qui valorise la

1. La *masa de maíz* est de la farine de maïs obtenue par nixtamalisation (les grains sont trempés dans de l'eau de chaux avant d'être broyés) et destinée à la fabrication des *tortillas*, *tamales*, *arepas*, *pupusas* et autres plats consommés en Amérique centrale et du Sud (NdT).

majorité de l'humanité. De cette potentialité omise et de cette "extériorité" altérante émerge un projet de "trans"modernité, un "au-delà" qui transcende la modernité occidentale (étant donné que l'Occident ne l'a jamais adoptée mais l'a plutôt méprisée et l'a évaluée comme n'étant "rien") et qui aura une fonction créatrice de grande importance au XXI^e siècle» (2002: 221).

La transmodernité réordonne notre compréhension du « monde » en déstabilisant les coordonnées eurocentriques et en créant une nouvelle cartographie des lieux géopolitiques et épistémologiques de production du savoir. La transmodernité est une lutte permanente.

À Quito, en Équateur, El Churo Comunicación est une organisation activiste locale de production médiatique qui travaille avec les communautés autochtones, les jeunes et les femmes, pour aborder la question des droits à la communication et produire des communications radio, vidéo et Internet. À Bogota, en Colombie, des étudiant·es qui travaillent avec Pedro Pablo Gomez Moreno à l'Academia Superior de Artes de Bogota (ASAB) s'engagent en filmant une manifestation pour s'opposer aux coupes budgétaires dans l'école d'art, publient la vidéo en ligne et atteignent un public mondial. À Delhi, les membres de Raqs Media Collective créent Sarai, un centre de recherche et de formation pour les échanges Sud-Sud. À Chicago, Video Machete, un collectif que j'ai cofondé, travaille avec des immigré·es, des queers et des jeunes de couleur pour produire une vidéo traitant des formes multiples d'oppressions intersectionnelles qui marquent notre vie quotidienne¹.

1. Video Machete a été cofondé en 1994 par Christ Bratton, Dave Buchen, Roberto Gonzalez, Davida Ingram, Tammy Ko Robinson, Tim Portlock, Ramiro Rodriguez, Cesar Sanchez, Beatriz Santiago-Muñoz, Eric Torres et d'autres. Actif de 1994 à 2007 et basé à Chicago, ce collectif transnational et intergénérationnel d'arts médiatiques s'est engagé à promouvoir la communication participative et l'équité économique et culturelle par le biais de programmes communautaires de production et de distribution des arts et des médias.



Transforme une arme en pinceau!

Capture de Mapeando nuestras redes/ Creando nuestros mundos. Vidéo HD, 20'.

*Projet organisé par Pedro Pablo Gomez Moreno,
Academia Superior de los Artes de Bogota, Colombie. 2014.*

Cette œuvre est sous une licence Creative Commons Attribution : pas d'utilisation commerciale, pas de modification. 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

Comment ces pratiques contemporaines reconfigurent-elles le dispositif cinématographique? Comment ces assemblages transforment-ils non seulement leur milieu local, mais aussi le monde? Quelles techniques sont sélectionnées pour la construction du dispositif dans chacun des cas? Comment ces techniques – comprises au sens large comme des capacités humaines – se positionnent-elles les unes par rapport aux autres¹?

1. Voir STIEGLER, 1994, pour une discussion sur ce sens de la « technique ». Stiegler y inclut toutes les techniques humaines, quels qu'en soient les produits finis ou les possibilités de commercialisation. La technique n'est pas seulement « le domaine spécifié des outils, des instruments, voire seulement des machines » (p. 93). Selon lui, « la technique » (*tekhne*) désigne d'abord et avant tout l'ensemble des domaines de compétence (*ibid.*). Cela englobe aussi bien la cuisine, l'artisanat, la danse, que la poésie, la rhétorique et la langue. Les éléments entrant dans la composition d'un appareil cinématographique relèvent de

Quel est le dispositif produit par ces personnes et par ces situations ? Chaque dispositif crée une intervention épistémique en corrélation avec une géopolitique de la connaissance. Sa construction et son positionnement dans son milieu local sont imprégnés de la connaissance et de la subjectivité de ses créateurs et créatrices. Cette connaissance se situe à son tour dans un ordre mondial contesté et transformé. Chaque dispositif cinématographique est construit à partir de combinaisons de techniques particulières provenant de lieux multiples et inscrites dans des communautés localisées. Toutes répondent à des pratiques culturelles et politiques et à des points nodaux au sein de réseaux de communication mondiaux.

Pour repenser la géopolitique et la création d'espaces-temps avec un dispositif cinématographique désormais réuni il faut invoquer la généalogie du Troisième Cinéma, un terrain de production cinématographique libérateur théorisé en 1969 par Octavio Getino et Fernando Solanas. Leur théorisation du Troisième Cinéma débute avec trois termes tracés sur une ligne de temps. Ils expliquent que si le premier cinéma est hollywoodien et si le deuxième est le cinéma d'auteur en réaction à Hollywood, tel que le Cinema Novo ou la Nouvelle Vague, alors le Troisième Cinéma est l'« ouverture révolutionnaire vers un cinéma contre et en dehors du système », « un cinéma de libération » (Solanas & Getino, 1969 : 7). Si le Troisième Cinéma apparaît à une période pourtant contemporaine des premier et deuxième cinémas, il bondit, lui, vers un autre lieu temporel et spatial.

Getino et Solanas retravaillent la frise historique en créant un espace qui, d'après Dussel, peut être compris comme une transmodernité. C'est maintenant. Cela a déjà commencé. Le présent du Troisième Cinéma est une intervention épistémique. C'est imaginer d'autres relations sociales possibles :

cette définition large et flexible des techniques de la vie humaine, y compris les outils et les compétences. Le terme « technique », la *tekhne* pour citer Stiegler, permet donc d'élargir le champ de la « technologie » pour inclure ces outils séparés des corps et tout le domaine des connaissances et des compétences.

«... les questions qui ont été récemment soulevées semblaient prometteuses; elles découlaient d'une nouvelle situation historique que le cinéaste, comme c'est souvent le cas pour les couches sociales éduquées de nos pays, avait saisie plutôt tardivement [...] le développement à l'échelle mondiale d'un mouvement de libération dont la force motrice se trouve dans les pays du Tiers Monde» (*ibid.* : 1-2).

Contre l'hégémonie culturelle des systèmes de communication capitalistes mondiaux, les mouvements de libération du «Tiers Monde» créent les conditions temporelles et spatiales nécessaires au Troisième Cinéma. Ce lieu épistémique et géopolitique n'est pas à la traîne, au contraire, il mène le monde vers son prochain système historique.

La théorie de Solanas et Getino crée un assemblage liant le dispositif cinématographique au mouvement social comme technique première. Le Troisième Cinéma déplace le «Tiers Monde» de la marginalisation géopolitique à un centre épistémique, un espace à partir duquel penser et produire une communauté actuelle et future. Avec le dispositif du Troisième Cinéma, la relocalisation transformatrice du «Tiers Monde» résonne dans la pratique cinématographique rhizomatique d'artistes contemporain·es grâce à des flux cinématographiques mondiaux désormais numériques.

Les inégalités mondiales persistent, dans la lignée du colonialisme. Et les conditions du système mondial moderne/colonial/capitaliste qui produisent le Troisième Cinéma demeurent inchangées¹. La diffusion de films numériques produit, à l'échelle mondiale, de nouvelles conditions de communication capitaliste dans lesquelles il est possible de reconstruire le dispositif du Troisième

1. Je reprends ici le terme hybride de système mondial moderne/colonial/capitaliste, qui combine la conception de la colonialité du pouvoir d'Aníbal QUIJANO (1992) avec l'analyse capitaliste du système mondial d'Immanuel WALLERSTEIN (1987). Il est largement utilisé dans le travail des théoricien·nes de la décolonisation. Voir aussi MIGNOLO, 2000; MALDONADO-TORRES, 2004; WALSH, 2012; LUGONES, 2007; BENFIELD *et al.*, 2012.

Cinéma¹. Les interventions épistémiques de la pensée féministe et indigène décoloniale offrent également des techniques intéressantes pour aboutir à ce processus continu de reconstruction. L'auteur ou l'autrice d'un texte cinématographique est-il, est-elle, toujours coupé·e des « masses » ? Les précède-t-elle/ il ? Est-elle/il d'avant-garde ? Les « masses » ne se trouvent-elles que dans une localité mondiale unique ? L'auteur ou l'autrice d'un texte cinématographique n'est-elle/il présent·e qu'à un seul endroit ? Ou se déplace-t-elle/il d'un endroit à l'autre ? Le Tiers Monde est-il uniquement dans le « Tiers Monde » ou est-il, tel un espace-temps de formes actuelles et futures de libération, dans les sites mobiles de la construction créative du dispositif ? Dans de multiples espaces-temps géopolitiques ?

Ces questions ouvrent sur les mouvements différentiels de cinémas qui évoluent dans des directions multiples, à la fois à l'intérieur et de part en part des systèmes de communication². Elles font écho à l'articulation de la « méthodologie des opprimés » ou de la « conscience différentielle » proposée par Chela Sandoval (2000 : 2). Selon elle, il s'agit là d'une stratégie de survie à l'échelle mondiale pour les femmes de couleur, c'est-à-dire des sujets subalternes racialisés et différenciés selon le sexe dans le système mondial. C'est, pour nous, une méthodologie

1. Pour une discussion sur la relation entre les systèmes de communication et l'expansion du capital, ainsi que sur les conditions de production qui émergent avec Internet, voir MATTELART, 1996 et 2001. Mattelart soutient que la communication hégémonique et inégalitaire s'est poursuivie depuis les « Lumières » à nos jours : « comme transparence », « égalitarisme » est un des mots clés du jargon des techno-utopies. La croyance en une nouvelle ère de démocratie athénienne nourrit l'espoir d'une issue à la spirale de la pauvreté. L'histoire nous enseigne pourtant qu'en même temps que l'économie mondiale se construit, les formes sociales adoptées par les réseaux ne relient pas seulement les personnes entre elles, mais continuent à creuser le fossé entre les économies, les sociétés et les cultures, divisées par la ligne de démarcation du développement » (MATTELART, 1996 : 147).

2. Voir APPADURAI (2005) pour une discussion approfondie sur la directionnalité multiple de la communication globale depuis l'essor d'Internet.

inventive de survie et de libération au quotidien : « La conscience différentielle est décrite comme le degré zéro du sens, de la contre-narration, de l'utopie/non-lieu, du gouffre, de l'*amor en Aztlán* [l'amour à Aztlán¹], de l'âme » (*ibid.* : 146). En se reportant aux diverses théories et pratiques des femmes de couleur aux États-Unis d'Amérique – Natives, Africaines-Américaines, Asiatiques-Américaines et Chicanas/Latinas – Sandoval théorise la résistance comme un champ actif, inclusif, dont les stratégies épistémiques et sémiotiques sont en constante évolution. La méthodologie des opprimées est une pratique créative qui consiste simultanément à se déplacer et à créer à nouveau. C'est une intervention épistémique, un croisement et une production de mondes.

Trinh T. Minh-ha souligne encore davantage cette mobilité radicale de la subjectivité à travers les mondes et les cinémas racialisés, genrés et géopolitiques : « Qu'elle retourne l'intérieur vers l'extérieur ou l'extérieur vers l'intérieur, elle est, comme les deux faces d'une pièce de monnaie, la même personne impure, à l'intérieur comme à l'extérieur » (1989 : 75). Elle déstabilise la relation établie entre le cinéma et le lieu géopolitique créé par le dispositif du Troisième Cinéma de Solanas et Getino et évoque l'hyper-mobilité du sujet décolonial dans les espaces temporels de l'Internet. « Elle » est un agent transfrontalier qui ouvre un autre intervalle : « Car "entre" peut être infini, commençant de vous à moi, caméra/réalisateur/spectateur/événements/personnes/images filmées/son/silence/musique/langue/couleur/texte/liens/coupes/séquences/[...] » (*ibid.* : 62). La reconstruction créative du dispositif mis en scène par Trinh produit de multiples points d'engagement. De nombreux mouvements possibles sont suggérés ici.

1. Aztlán est un terme nahuatl qui évoque le lieu mythologique originel des Aztèques/Mexicas. Il a notamment été réintroduit à la fin des années 1960 aux États-Unis par le mouvement chicano qui était nourri d'indigénisme (*indigenismo*), soit la conscience et la réhabilitation des anciennes cultures mésoaméricaines, particulièrement celles des civilisations mayas, aztèques et toltèques (*NdT*).

En soi, la diffusion *via* Internet ne garantit ni ne prévient nécessairement ces possibles mouvements. L'héritage de la colonisation imprègne les sociétés mondiales d'information. La nécessité d'acquérir des technologies sert à justifier une nouvelle vague de rhétorique de modernisation, un projet qui aboutit à réaffirmer la centralité Ouest-Nord. Le développement est assimilé aux technologies de l'information et de la communication. Le monde global imaginaire suscité par l'expansion de ces technologies privilégie les pays développés et utilise une image racialisée et sexuée du « Sud Global » – ou pays en développement – pour créer une hiérarchie de sociétés basée sur leur utilisation. En attendant, l'infrastructure technologique de ces pays demeure inadéquate, c'est un *fait accompli*¹.

L'accès aux technologies de l'information et à Internet permet de créer de nouveaux postes de colonisateur, colonisatrice, et colonisé·e. Trinh T. Minh-ha définit les nouvelles formes par lesquelles le cyberspace favorise la colonisation :

« Au lieu de coloniser par la force des territoires extérieurs aux nôtres, nous sommes désormais en train de coloniser – et d'être colonisé·es par – des écrans et des mots de passe au sein de nos propres territoires. La technologie sans cesse plus perfectionnée est toujours orientée vers des fins économiques, au service de l'esprit marketing qui contrôle les sociétés d'aujourd'hui. La fonction et l'orientation de la technologie peuvent être très différentes, dès lors qu'elle est entre les mains de philosophes, d'activistes ou d'artistes, par exemple. Elle peut constituer un autre outil créatif plutôt qu'un outil codé et de codage qui, malgré la prolifération impressionnante des choix possibles, va optimiser la standardisation de la communication (la rendre encore plus rapide et accessible) » (2005 : 130).

1. Ici encore, voir MATTELART, 1996 et 2001, pour un exposé complet sur l'interrelation entre le discours sur le développement et les projets mondiaux de diffusion des technologies de l'information.

Trinh conteste ici la logique du progrès technologique. Plutôt que de comprendre le capitalisme comme un nouveau champ idéal d'innovation pour le bien social, Trinh définit l'« esprit marketing » comme une force qui homogénéise et qui colonise. Pourtant, entre les mains de « philosophes, d'activistes ou d'artistes », la technologie pourrait prendre une orientation « très différente ». Les logiques de la colonialité persistent dans le cyberspace, sur les registres discursifs et économiques, ainsi que dans les logiques de résistance et de construction de zones de création autonome.

Le projet actuel et futur de l'école du Troisième Cinéma, compris dans cette multiplicité, associe partages de construction du sens, politiques de coalition et pratiques poétiques de subjectivités fluides. Dans ces itérations de Troisième Cinéma, à la dérive du « Tiers Monde » mais pas de ses héritages, l'attention particulière portée aux manifestations continues de la colonialité et de la décolonisation, aux divers imaginaires et espaces temporels de libération, pourrait dessiner des trajectoires de mouvement.

Flux

La construction du canal de Panama, achevé en 1914, créa une zone frontalière à la jonction du Nord et du Sud. C'est d'elle qu'est issue la nation du Panama, résultat de siècles d'occupation espagnole et d'impérialisme américain aux XIX^e et XX^e siècles.

Le canal est à l'origine d'une série de migrations et de dislocations, dont celles de milliers d'Afro-Caribéennes venues au Panama pour creuser et construire. Sa construction, ponctuée en 1915 à San Francisco par l'Exposition internationale Panama-Pacific qui célèbre l'achèvement du projet, met publiquement l'empire en scène – par le biais de photographies, de films et de reportages journalistiques. De 1903 à 1979, les États-Unis d'Amérique occupent la zone

du canal – une bande de terre de 1 432 kilomètres carrés étendue de part et d'autre – et fondent l'École des Amériques en 1946. Sur ce site dense de colonialités, émergent une ancestralité, une forme de pensée décoloniale, « ... des philosophies vécues et des souvenirs collectifs qui constamment reconstruisent les liens et énergies historiques, culturelles et spirituelles et réarticulent les sentiments d'appartenance dans la vie quotidienne » (Walsh, 2012). Je construis à partir des eaux du canal, avec ses transparences et ses opacités, vers une ancestralité polysémique.

Pendant que je regarde sa vidéo sur YouTube, l'artiste Enrique Castro Ríos me parle de son lieu de naissance. C'est également le mien. Il s'agit du canal de Panama. La vidéo m'absorbe entièrement, et l'instant de réflexion que me laisse son chargement crée un espace digital d'interlocution où j'entends les échos de récits qui me sont familiers. Il apparaît clairement, dans ces moments de calme et de contemplation, que le canal de Panama est riche d'histoires multiples dotées de nombreuses généalogies. Des voix émergent des différents espaces temporels du canal, des eaux cachées et des sons oubliés. Il s'agit d'une production collective.

Memorias del hijo del viejo (2004) d'Enrique Castro Ríos commence avec l'eau. L'eau transporte un bateau. Le bateau transporte une cargaison. Il flotte sur le canal de Panama. La cargaison est la naissance. La cargaison est la mort. Les eaux du canal supportent les deux.

La mère d'Enrique Castro Ríos s'appelle América. L'Amérique est aussi ma mère. Nous sommes tous les deux ses enfants.

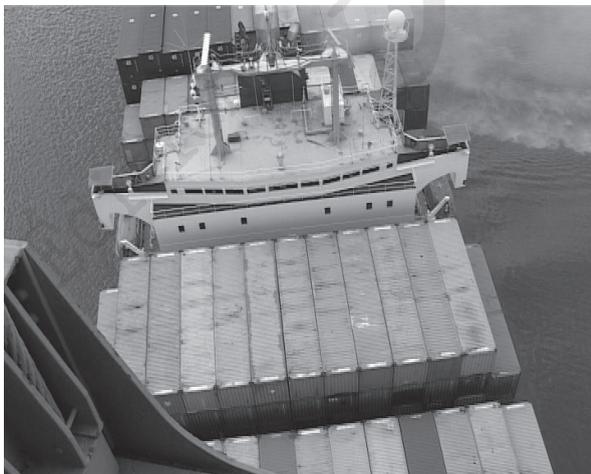
La bande vidéo m'interroge, comment faire renaître le signe de notre/nos mère-s? Comment repenser ce lieu de naissance? Comment recréer nos relations les un-es avec les autres, fils et filles du Canal?

«La terre divisée, le monde uni»: cette phrase orne le sceau du canal de Panama. Les récits du transit mondial des peuples, des langues, des cosmologies, des événements, des quêtes coloniales des États-Unis d'Amérique et de l'Europe,

de l'extraction d'or des Amériques, sont tous murmurés à nos oreilles. Les eaux du canal portent toutes ces histoires mais aussi autre chose.

C'est un lieu de naissance pour nos corps et nos histoires. Il y a de multiples divisions et des entités inattendues. Nous regardons. Nous écoutons. Nous sentons le canal, nous ressentons ses eaux couler sur nous. Nos corps sont la terre divisée et le monde unifié.

Ríos s'exprime en voix *off*: «Les eaux de deux océans convergent dans le canal qui a influencé l'histoire de mon pays et celle de mes parents. Leur histoire fait-elle écho à l'Histoire? Ou est-ce l'inverse? Ma mère América. Mon père Memo.» Ces mots flottent sur l'écran tandis qu'il prononce les dernières phrases: [mon Amérique latine]... [mes souvenirs] «Mais que sont les souvenirs?», poursuit Ríos. Et de nouveau, sur l'écran: juste une cargaison [juste cause] pour le vaisseau de l'oubli.



Capture de Memorias del hijo del viejo. Vidéo, 30'. Enrique Castro Ríos, 2004. Cette œuvre est sous une licence Creative Commons Attribution: pas d'utilisation commerciale, pas de modification. 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

À présent, l'image d'un cargo apparaît, en vue partielle. Les bords du cadre se remplissent lentement jusqu'à éclater sous le poids d'une cargaison énorme. Le cargo déborde du cadre. C'est un plan large, mais il n'est pas encore assez large. Nous avons besoin de quelque chose de plus pour voir cela, d'une autre technique. Ce serait une vision décoloniale.

Une série de technologies visuelles ont donné naissance au canal. La perspective en trois points, la peinture panoramique, l'objectif, la photographie stéréoscopique et le cinéma apparaissent ensemble, avec les constructions géopolitiques et épistémologiques qui affectent «l'Amérique». Ces technologies les matérialisent à partir du point de fuite d'un horizon édifié. L'horizon donne naissance à l'espace-temps du «Nouveau Monde». Sans horizon, il n'y a pas d'«inconnu» et il n'y a pas de «Nouveau Monde» :

«Le mot "horizon" est apparu pour la première fois dans des contextes et des descriptions scientifiques, non comme un fait objectif mais intégré à une construction mathématique. Le concept en lui-même a été développé pour tenter d'explorer des territoires jusqu'alors inconnus. L'horizon est un élément important dans le calcul nautique de la position d'un bateau, et donc d'une navigation précise; sans le concept d'horizon, la découverte du Nouveau Monde n'aurait pas été possible» (Oettermann, 1997: 8).

L'horizon est la frontière entre le présent, l'ici, et l'au-delà spatial et temporel. La manifestation conceptuelle et matérielle de l'objectif s'inscrit dans cette chronologie et cette géopolitique. Pour l'œil colonial, le sujet est centre, il «est» en relation à un point de fuite qui n'«est pas» (Maldonado-Torres, 2004). L'objectif, à la fois mère et enfant des visualités de la colonialité, porte dans sa logique même la mémoire de son premier voyage à travers l'océan, une quête du lieu de l'au-delà qui complète le cadre. Il y a d'autres points de fuite qui aboutissent à «l'Amérique», et, à terme, à «l'Amérique latine» l'Afrique et l'Asie (Mignolo, 2005).

Les cosmologies des peuples des Amériques, et des peuples colonisés à travers le monde, sont recouvertes par un mouvement de colonisation épistémique et géopolitique, elles sont des coproductions d'altérité. Le mouvement évolue dans des directions multiples et provoque une série de déplacements et de perturbations chez les individus et dans le savoir. L'objectif, la photographie et le cinéma font partie de cet ensemble de technologies. Au canal, le long du temps fixe des voies ferrées et des démarcations régulières des traverses de chemin de fer, les perforations d'entraînement du dispositif cinématographique fixent ces mouvements, pour étouffer le temps : « Cette ville de l'au-delà est la Ville du Temps Mort » (Virilio & Lotringer, 1983 : 6).

Mais, tandis qu'il regarde à travers l'objectif et que l'horizon disparaît derrière la cargaison, Enrique Castro Ríos suggère un autre temps, un autre canal – des espaces temporels désordonnés et des mouvements excessifs. Ce bateau et sa cargaison sont perçues de mémoire et d'avenir, à travers un gouffre. Tout n'est que cargaison. C'est tout ce que l'on peut voir. C'est ici et maintenant, et ça l'a toujours été. Les boîtes de rouge, de bleu et d'or sont massives et muettes. Leurs angles évoquent les harmonies et les géométries plates et silencieuses des assemblages technologiques qui ont imaginé et construit le canal, ainsi que les multiples perfections de sa modernité. Dans la composition de Ríos, les cubes sont à la dérive et flottent sur l'écran dont ils explosent les paramètres. Ils suivent une logique inexorable de mouvement. Ils sont enceints. Leurs couleurs se répandent. Ils perdent leur forme au contact du cadre. Leur mobilité déterminée va à l'encontre de la logique de ce centre.

L'objectif de Ríos démultiplie les fragments et les garde en mémoire. Il soutient les contradictions de ses limites, imprégnées de la multiplicité de ses rencontres. Il n'y a pas que deux côtés et deux points d'entrée. L'objectif a été rendu poreux par les souvenirs de celles et ceux qui l'ont vu, qui l'ont traversé. Cette vision au-delà de l'horizon se déplace dans de multiples directions, et pas seulement vers des terres conquises. D'infinies déconnexions et reconnexions ont lieu.

L'objectif est délogé et rendu infiniment mobile, chaque positionnement étant une relocalisation et une délocalisation d'un sujet décolonial.

Ríos s'interroge : « Je me demande si mon récit fait écho à l'histoire ? Ou est-ce l'inverse ? »

Je m'interroge, « Quel est ce cargo ? Quel est cet héritage que le bateau amène ? »

Pour mieux comprendre cela, je m'en remets à Édouard Glissant qui parle du bateau, et du « gouffre-matrice », comme du lieu de naissance des Antilles :

« Cette barque est une matrice, le gouffre-matrice. Génératrice de ta clameur. Productrice aussi de toute unanimité à venir. Car tu es seul dans cette souffrance, tu partages l'inconnu avec quelques-uns, que tu ne connais pas encore. Cette barque est ta matrice, un moule, qui t'expulse pourtant. Enceinte d'autant de morts que de vivants en sursis » (1990 : 18).

C'est le passage du milieu. Le gouffre-matrice est un espace-temps vivant qui est une archive du corps. C'est l'inconnu que nous partageons, le « non-monde » qui est le nôtre.

Ma vidéo *La zona del canal/ Canal Zone* (1994) prend également en considération ce qui est connu des eaux inconnues du canal et de ses cargaisons : déplacements, migrations, guerres. Ma mère me parle dans la vidéo. J'ai mis un objectif entre nous. Le microphone est en place. Vêtue d'une superbe chemise en soie blanche, cette petite fille du peuple Guaymí me parle dans une langue qu'elle a faite sienne : l'espagnol.

Ce n'est pas une histoire facile à raconter. Il y a beaucoup de choses qu'elle dit, et beaucoup de choses qu'elle ne peut pas dire. Ces omissions sont nécessaires. Ceci n'est pas une histoire, c'est un passage. J'ai appelé cette section de mon film *matriz* (le ventre de la mère). Ce ventre n'est pas un espace de réconfort. Ce n'est ni un début, ni une fin. Ma mère est mon horizon, mon centre, un passage. Je regarde à travers l'objectif.



Ma mère dans la zone du canal de Panama.

Capture de La zona del canal, installation vidéo, 1994-2004.

Cette œuvre est sous une licence Creative Commons Attribution : pas d'utilisation commerciale, pas de modification. 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

Sa lumière s'accumule et se concentre sur l'objectif et bascule sur ma rétine. L'horizon n'est pas une finalité au-delà de laquelle nous devons voyager. C'est un repère transitoire. L'horizon est simplement devant nous. Cela précipite une série interminable de passages, de contes et de chansons.

Les chansons de ma mère et de ma grand-mère transmettent des condensations de souvenirs.

*Los pollitos dicen, pío, pío, pío
 Cuando tienen hambre, cuando tienen frío
 La madra busca el maíz y el trigo
 Le da la comida, y le prestan abrigos¹.*

L'histoire nous est donnée par l'écho de mélodies aussi épaisses que celles-ci. Cette musique émerge du canal et de ses affluents, elle devient notre héritage

1. Les poussins disent piou, piou, piou/ Quand ils ont faim, quand ils ont froid/ La poule cherche le maïs et le blé/ Elle leur donne la nourriture et leur fournit un abri (*NdT*).

collectif qui lui-même perpétue un intervalle profond, un gouffre, l'espace-temps du canal. Quel est cet héritage qui est le gouffre ? « Nous pouvons dire maintenant que cette expérience du gouffre est la chose la mieux échangée » (Glissant, *ibid.*). Le gouffre des archives numériques porte les traces de nombreux corps.

Une série de vidéos et d'installations que je compose actuellement, *Hotel/Panamá* (2010-2014) appelle un processus de recherche. Fragments, inconsistances, et incomplétudes – voilà ce que je repère en ligne au sujet des généalogies du canal. Je découvre la voix d'une femme, réfractée par plusieurs couches de transcription. Ce que je sais, je le sais parce qu'elle me le dit. Il y a cent sept années, le 23 septembre 1906, meurt Charles Odle, alors âgé de dix-neuf ans. J'apprends cela sur mon écran d'ordinateur. J'imagine que l'information fut initialement écrite à la main dans un registre. Longtemps après, ces mots ont été saisis sur un ordinateur, numérisés entre 1979 et 1991 pour le registre des décès survenus à l'hôpital Gorgas entre 1906 et 1991, et ils sont répertoriés par le service des Archives nationales américaines (National Archives and Records Administration). Je le lis maintenant. Mes yeux s'arrêtent sur ce nom parmi tous les autres, et je le découvre pour la première fois.

Vous, Mary, sa mère, l'avez partagé avec moi. Vous êtes listée en tant que « PERSONNE RESPONSABLE » dans le registre. Je pense que vous savez comment il est mort. Vous étiez là, du moins au moment où quelqu'un, avec un registre, a demandé le nom de votre fils.

Charles est-il toujours là ? Le cimetière a peut-être été emporté par les eaux lorsque la coupe de Culebra a été achevée et que l'eau a coulé à travers le cimetière. Ces tombes du « Peuple d'argent » sont nombreuses, entretenues seulement par les familles qui se souviennent¹. Il faudrait que j'y aille moi-même et que je la

1. Il y avait deux systèmes de paiement pour les ouvriers qui construisaient le canal : le *Gold Roll* pour les « Blancs américains » et le *Silver Roll* pour les indigènes panaméens et tous les autres ouvriers venus d'Amérique latine, d'Afrique, d'Asie et d'Europe. On en est ainsi venu à les appeler « Peuple d'argent ».

cherche. Peut-être que mon cousin Jorge pourrait m'accompagner dans ce périple ; il connaît bien le canal grâce au réglage des navires de cent-cinquante mètres de haut qu'il escalade pour les relier aux tracteurs qui les tirent dans la coupe de Culebra. Quand mon cousin vivait à El Chorrillo, à côté du Pont des Amériques, nous allions souvent ensemble au sommet de Cerro Ancón pour contempler le Canal et la mer. El Chorrillo a été bombardé en 1989. Pourtant, tous les jours, Jorge retourne au canal. Mon cousin fait la liaison entre la terre et la mer.

L'hôpital Ancon (plus tard appelé l'hôpital de Gorgas) était au milieu de la colonie américaine d'administrateurs, d'ingénieurs, de militaires et d'autres employés, loin du centre des fouilles. Avec leur canal, ces travailleurs formaient un autre horizon. Ils apparaissent dans des films, des photographies et des images stéréoscopiques, souvent dans le lointain, taches minuscules. Leurs corps deviennent un point de référence représentatif à la fois de l'immensité du canal et de l'immortalité des « Américains blancs ». Les figures des travailleurs participent à une autre étape, un autre mouvement du projet en cours de construction de l'horizon — les voyages continus de découverte. Cette profondeur spatiale requiert un avant-plan et un arrière-plan. Elle requiert un centre. Elle requiert des personnages centraux, et d'autres, mineurs, centraux et périphériques.

Comme l'explique à l'Association médicale américaine le général William Gorgas, ingénieur sanitaire en chef du canal, la mort des « nègres » est une preuve supplémentaire que « l'homme blanc pouvait prospérer sous les Tropiques ».

En 1946, la zone du canal est transformée en base militaire stratégique. C'est une autre série de guerres, et un autre rôle pour « l'Amérique Latine ». Les Marines américains ont déjà occupé le Nicaragua. Il y a beaucoup de travail à accomplir, et beaucoup d'enseignements à prodiguer aux chefs militaires à propos du canal. Un bâtiment administratif est transformé pour une nouvelle institution, l'« École des Amériques ». L'École des Amériques entraîne des groupes tels que le « bataillon Atlacatl », un « bataillon d'infanterie à déploiement rapide » responsable de l'« opération Rescate ». Le 10 décembre 1981, l'« opération Rescate » entraîne

le massacre de plus de cinq cents hommes, femmes et enfants, dans le village d'El Mozote au Salvador (Betancur *et al.*, 1993).

Le programme de cette École des Amériques, qui fait écho à d'autres histoires, aurait été familier à Bartolomé de las Casas¹. Dans sa *Très brève relation de la destruction des Indes*, il évoque la mélancolie paralysante des « Indien·nes » qui sont déposséd·es, réduit·es en esclavage, déplac·es ou massacr·es. Le bâtiment de l'École des Amériques est aujourd'hui un hôtel de villégiature, le Meliá Panama Canal.

*Voy a empezar otra vez más con mis archivos del cuerpo*².

Dans le calendrier maya, le temps n'est pas purement linéaire. Il s'organise plutôt selon une série de cercles qui se répètent.

« Le système du calendrier maya trouve son origine dans les civilisations autochtones méso-américaines plus anciennes, en particulier les Olmèques. Le calendrier maya est complexe et sert à la fois à des fins pratiques et cérémonielles. Le système de calendrier maya comprend plusieurs calendriers qui mesurent des périodes de temps de durées variables. Ces calendriers sont basés sur les cycles solaire, lunaire, planétaire et humain³. »

1. Les manuels de formation de l'École des Amériques peuvent être consultés sur le site Internet de la School of the Americas Watch, une organisation basée aux États-Unis qui réclame la fermeture de l'École des Amériques en raison de son lien avec le génocide; voir son site internet: <<http://www.soaw.org/>>.

2. Je vais commencer encore une fois avec mes archives du corps (*NdT*).

3. Smithsonian National Museum of the American Indian, 2012. « The calendar system ». *Living Maya time: Sun, corn, and the calendar*, en ligne: <<https://tinyurl.com/ny4bkz2>>, consulté le 2 mars 2020.

Il s'agit de déplacer le temps linéaire. Nous avons besoin de temps circulaire, d'astronomie et d'astrologie pour raconter nos histoires.

Une constellation est toujours plus grande que quiconque d'entre nous. Les souvenirs se condensent et se dispersent parmi les étoiles et les planètes. Puis-je vous guider vers certaines? Quelles planètes et étoiles aimeriez-vous? Je dessinerai votre visage dessus et il y restera pour toujours.

Qu'apprenons-nous quand nous rejetons les récits de la modernité, du développement, du progrès? Comme l'écrit Raqs Media Collective depuis Delhi:

« Il y a celles et ceux qui sont délibérément éclipsées par le récit du progrès. Il n'y a pas de monuments commémoratifs pour celles et ceux qui disparaissent de l'horizon. La personne portée disparue est floue. Un point décimal dans une statistique. Déportée, expulsée, chassée. Pas de drapeau qui flotte, pas de sonnerie de trompette. »

Celles et ceux qui sont délibérément éclipsés illuminent de nombreuses constellations singulières. Les constellations nous aident à voir où nous avons été et à imaginer où nous allons. Nous pouvons penser ainsi, avec les constellations pour guide, si nous considérons ce que nous faisons comme illimité. Les voies illimitées requièrent un espace illimité: ouvrons nos yeux, et le film est là.

Le film est également ici, dans nos corps. *Los archivos del cuerpo*: les archives du corps, les souvenirs que nous emportons avec nous. Grâce à un site Internet et une série continue d'expositions, de publications et de projections, avec la contribution d'autres cinéastes, artistes et écrivain·es, et de toute personne intéressée dans le monde entier, *Los archivos del cuerpo* est une archive permanente de l'héritage que nos corps portent en tant que sujets coloniaux et décoloniaux¹.

1. *Los archivos del cuerpo* est un projet d'archives d'artistes que j'ai animé à partir de 2013. Il s'agit d'une installation vidéo à canaux multiples avec une plateforme tumblr en ligne,

C'est une archive collective d'images, de films, de vidéos, de sons et d'écrits. Elle est globale, horizontale et décentralisée, ouverte et en cours, acceptant continuellement de nouvelles contributions et prenant de nouvelles formes en réponse aux lieux et aux communautés dans lesquels elle est présentée.

Chacune des œuvres qui y sont rassemblées propose un vocabulaire renouvelé de l'être et de la pensée, centré sur le corps devenu lieu de lutte situé dans une friction médiatisée de la mondialisation hégémonique, des mouvements sociaux, des nationalismes, de l'indigénéité, des sexualités et des constructions de genre et de race. Ce que le corps sait révèle des stratégies pour se définir et se redéfinir, en libérant les sens et les épistémè. Nos corps sont révélés pour porter les souvenirs de nos ancêtres et les histoires du monde – nous regorgeons de précieux savoirs et de possibilités pour l'avenir. Ces récits décoloniaux défient les archives coloniales. Une pratique normative de la technologie coloniale qu'est l'archivage consiste à collecter et classifier des connaissances sur les « autres » colonisé·es, préservées dans des sites privilégiés. Sur ces sites – académies, musées, bibliothèques – l'accès au savoir est soigneusement réglementé. Les « autres » colonisé·es qui vivent et qui respirent, et dont les artefacts supposés y sont conservés en sécurité, en sont exclus. La numérisation du savoir est maintenant devenue un site élargi de

des publications et des œuvres d'art, vidéos et écrits de Joeser Alvarez (Brésil), Pierre Archambault (États-Unis d'Amérique/Canada), Lindsay Benedict (États-Unis d'Amérique), María Magdalena Campos Pons (Cuba/États-Unis d'Amérique), Isaac Carrillo Can (Mexique), Daniel Brittany Chávez (États-Unis d'Amérique/Mexique), Teresa María Diaz Nerio (République Dominicaine/Pays-Bas), Raúl Moarquench Ferrera-Balanquet (États-Unis d'Amérique/Cuba/Mexique), Annie Fukushima (États-Unis d'Amérique/Mexique/Corée du Sud), Pedro Pablo Gomez Moreno (Colombie), Jane Jin Kaisen (Danemark), Fabiano Kueva (Équateur), Guston Sondin-Kung (Danemark), María C. Lugones (Argentine/États-Unis d'Amérique), Robert Ochshorn (États-Unis d'Amérique/Allemagne), Naomi Elena Ramirez (États-Unis d'Amérique), tammy-ko Robinson (États-Unis d'Amérique/Corée du Sud), Zvonka Simcic (Slovénie), Filippo Spreafico (Italie) et d'autres.

cette production d'archives coloniales. La production d'archives numériques est un discours, un ensemble de pratiques et de lieux institutionnels. Tandis que ces sites discursifs prolifèrent, les connaissances non numériques sont dévalorisées, et cela crée une nouvelle hiérarchie qui traduit l'héritage colonial de la production d'archives.



Vue de l'installation Los archivos del cuerpo (Les archives du corps).

Projet collectif organisé par Dalida María Benfield.

Installation sonore, vidéo, photographies, documents, rétroprojecteurs,

Galerie Huret & Spector, Emerson College, Boston, 2014.

Cette œuvre est sous une licence Creative Commons Attribution : pas d'utilisation commerciale, pas de modification. 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

En tant que contre-archivage interstitielle et autonome, *Los archivos del cuerpo* proposent un savoir ouvert et croisent les fonctions de la bibliothèque publique mobile, de l'installation artistique et de l'archivage numérique en ligne. L'œuvre crée un forum collectif au sein duquel les questions politiques et poétiques sont traitées à travers des formes numériques et non numériques d'information, individuelle et collective. En chaque lieu où l'œuvre est projetée et exposée, comme dans le cadre de conférences¹, de discussions et d'ateliers, ces questions sont posées : quand et comment nos corps se sentent-ils dans l'histoire et dans l'Histoire ? Quels héritages de la libération et de l'oppression nos corps portent-ils ? Que peut nous apprendre cette connexion sur la survie et sur l'amour pendant « les années de guerre », comme dit Cherríe Moraga, qui sont désormais un état permanent, de même que les efforts constants pour une justice sociale et une paix mondiale ? De quelles histoires et de quels secrets cachés nos corps sont-ils porteurs ? Quelles sont les actions qui amènent le corps à se souvenir ou à oublier ? Quels sont les sédiments qui se révèlent lorsque nous examinons ces questions en insistant sur les espaces-temps décoloniaux d'Internet ? De quelles cartes, anciennes et futures, avons-nous besoin pour nous (re)localiser ?

La diversité des contributions recueillies témoigne de la globalité des connaissances collectives portées par nos corps. Les mouvements intérieurs de l'histoire et de la mémoire – ainsi que de la colonialité et de la décolonialité – y sont évoqués, partagés, reçus, rejetés ou transformés. Les contributions créent des liens avec les connaissances passées et futures et avec le présent, avec ses multiples temps et espaces. Dans un acte d'automortification qui invoque une spiritualité syncrétique et transcendante, Daniel Brittany Chávez impose la mémoire des quarante-trois étudiant·es activistes de l'université d'Ayotzinapa, tué·es

1. L'œuvre a été présentée sous la forme d'une projection vidéo multimédia par Dalida María Benfield le 9 avril 2015 au PHAKT – Centre culturel Colombier de Rennes lors du colloque « Subjectivités féministes, *queer* et postcoloniales en art contemporain : une histoire en mouvements ».

près d'Iguala, au Mexique, le 26 septembre 2014. Dans sa vidéo-performance *Ayotzinapa*, elle se livre, positionnée sur une carte des Amériques, à un rituel de perçage de sa colonne vertébrale. Du nord au sud, le sang coule. Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet explore une érotique queer et décoloniale dans les portraits de ses communautés d'amis et d'amants. Ceux-ci créent une symbolique de la spiritualité autochtone queer issue des cosmologies maya et afro-cubaine. Le travail d'Isaac Carrillo, photographe, poète et performeur, fait écho à cette œuvre.



Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet, Roger, 2015.

Photographie, dimensions variables.

Cette œuvre est sous une licence Creative Commons Attribution : pas d'utilisation commerciale, pas de modification. 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0),

À travers les corps présents sur les photographies, nous ressentons le pouvoir d'histoires anciennes permettant de guérir et de se libérer, d'agir socialement et d'aimer intimement. Ferrera-Balanquet écrit :

« Nous devons reconnaître, dans le processus de l'érotique, les mécanismes et les stratégies du pouvoir euro-chrétien exercés sur nous par nos communautés pour rendre invisibles les relations de nos ancêtres à la création. Ces histoires

expriment les connaissances, les pensées, et les souvenirs des Autochtones et des Afro-descendant·es. L'imaginaire érotique décolonial et transfrontalier situe la subjectivité en relation avec les communautés et avec un cosmos où elles œuvrent à se libérer de la colonialité en rendant possible la pensée-sentiment de l'érotisme-cosmique.»

Dans une situation de dissociation similaire, avec un groupe de personnes rassemblées dans une pièce à Brooklyn, Lindsay Benedict réinvente d'une certaine façon le cinéma avec sa vidéo intitulée *A document from "If we carry on speaking the same language to each other, we are going to end up repeating the same history"* (« Si nous continuons à nous parler la même langue, nous allons finir par répéter la même histoire », 2015). Elle écrit :

« Dix personnes s'étaient réunies pour discuter pendant huit heures, dans la perspective de défaire la dynamique de pouvoir inhérente à un groupe (« *If we carry on speaking the same language to each other, we are going to end up repeating the same history* » , organisée par Mikaela Assolent, Flora Katz et Amanda Parmer à Brooklyn, New York, le 15 novembre 2014). Je pouvais durant douze minutes présenter un sujet. Au lieu de parler, j'ai utilisé ce temps pour filmer. [...] La force du film est d'archiver l'incertitude du temps présent, du maintenant, tout de suite. J'ai imaginé les façons dont la caméra pourrait provoquer des perturbations. En voici quelques-unes : être un spectacle pour reproduire ce qui existe déjà (l'acte d'être regardé·e, ou d'être invisible) dans le cinéma muet, tout est représentation visuelle, pas de voix ; déplacer la dynamique de pouvoir entre le caméraman et le sujet filmé. Quelles identités sont-elles performées ? Comment performons-nous la race, la classe, le genre ? Quels regards présentons-nous ? Quel regard est-ce, sinon un regard masculin ? Les dix personnes sont filmées une minute chacune. »



Capture d'un document de If we carry on speaking the same language to each other, we are going to end up repeating the same history.

Lindsay Benedict. Film 16 mm, 2015.

Cette œuvre est sous une licence Creative Commons Attribution: pas d'utilisation commerciale, pas de modification. 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

Dans l'œuvre, la caméra confiée à une des participantes bouge et laisse entrevoir les autres gens dans la pièce. C'est, au sein d'un cercle, un flux de personnes et une création de liens. Les constellations cartographiées ici, de même que tout le travail investi dans ces archives éphémères et poreuses, brillent largement dans un temps circulaire illimité et selon notre propre vision. Nous travaillons de façon scientifique, épistémique, viscérale, astronomique, sémiotique. Nous marchons, nous rassemblons, nous nous inspirons de diverses trajectoires de pensée, de divers chemins culturels et de maintes matérialités.

Nous pensons de façon cérémoniale, numérique, et convoquons de nouvelles façons d'être ensemble. Nous contribuons au travail des autres avec des

projections mobiles, des conversations, des espaces partagés. Nous volons, réorganisons et redistribuons. La luminance déborde, les longueurs d'ondes sonores vont de travers. Je n'ai pas besoin de donner un sens à tout cela. Cela a son propre sens, votre forme, votre motif, votre constellation. C'est peut-être le Grand Émeu, le Dragon, Coatlicue. Cela a certainement déjà été fait auparavant, et le sera à nouveau. Mais dans le temps circulaire, c'est par la répétition que nous trouvons la voie, c'est dans l'apprentissage, et la certitude d'avoir été ici avant, que nous reconnaissons la connaissance.

Dans ce paysage de « nouveaux médias », ce n'est pas la nouveauté qu'il faut écouter, mais ce qui va venir et ce qui vient de partir. Là sont les résonances, les traces de pas, les artefacts de nos ancêtres. C'est peut-être à travers ces échos que nous pourrions construire un espace illimité; à travers ce qui nous a été caché, dissimulé par les conteurs et les conteuses qui croient en une histoire et une ligne du temps singulières. Nous nous révélons comme faisant partie d'une constellation, et tout – l'histoire, et sa forme – change au moment où nous en prenons conscience. Le temps et l'espace sont transformés, et avec eux, le champ des significations politiques à travers lesquelles les formes du cinéma, et les dispositifs qui le fabriquent, peuvent être assemblés et engagés.

Dans notre engagement avec ces archives, nous sommes à l'écoute d'un collectif – un réseau – de voix qui font entendre et compter les nôtres. Elles apparaissent comme une constellation de l'opacité, des champs de bataille, et des terreurs de la vie contemporaine. Les histoires, les images et les mouvements lumineux s'ouvrent sur des horizons transformateurs, des réalités à part et renouvelées, en résonance avec l'expérience des multitudes qui nous ont précédées et des multitudes à venir.

Sources et références

- ABANDA-NDENGUE Jean-Marie, 1970. *De la négritude au négritisme*. Yaoundé, CLÉ.
- AGREST Diana, 1988. « Architecture from without: Body, logic, and sex ». *Assemblage*, n° 7 (octobre), p. 28-41.
- , CONWAY Patricia & WEISMAN Leslie Kanes (dir.), 1996. *The sex of architecture*. New York, Harry N. Abrams.
- ALEXANDER Brian, 2008. « Women on top: Female execs rise in porn biz. Some say they're trying to instill change while others see them as "traitors" ». En ligne: <<https://tinyurl.com/sj79pd9>>, consulté le 22 mai 2020.
- ALEXANDER Jacqui M. & MOHANTY Chandra Talpade, 2010. « Cartographies of knowledge and power: Transnational feminism as radical praxis », in Amanda Lock Swarr & Richa Nagar (dir.), *Critical transnational feminist praxis*. Albany (New York), State Univ. of New York Press, p. 23-45.
- ALFONSI Isabelle, 2019. *Pour une esthétique de l'émancipation*. Paris, B42.
- ALLARA Pamela, 2014. *Three South African artists, three aspects of South African feminism*. New York, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art. Vidéo en ligne: <<https://tinyurl.com/v4cgexy>>, visionnée le 28 mai 2020.
- ALLEN Pamela, 1970. *Free space. A perspective on the small group in Women's Liberation*. New York, Times Change Press.
- AMMANN Jean-Christophe (dir.), 1974. *Transformer: Aspekte der Travestie*. Catalogue d'exposition. Lucerne, Kunstmuseum.
- ANDRIN Muriel & ENGBERG Mia, 2013. « Inventer un nouveau porno ». *Rue Descartes*, vol. 3, n° 79, p. 105-113.
- ANGOT Michel, 1993-1994. « La notion de *napumsaka* dans les textes médicaux, grammaticaux et rituels ». *Bulletin d'études indiennes*, n° 11-12, p. 15-38.
- ANTOINE Jean-Philippe, 2009. « Un art exemplaire: la conférence-performance », in Bernard Blistène, Jean-Marie Gallais & Lisa Seantier (dir.), *Le nouveau festival du*

- Centre Pompidou: catalogue*. Catalogue d'exposition. Paris, Centre Pompidou, p. 28-33.
- ANZALDÚA Gloria, 2011 [1987]. «La conscience de la *Mestiza*. Vers une nouvelle conscience». *Les Cahiers du CEDREF*, n° 18, p. 75-96. Trad. de l'anglais et de l'espagnol chicano par Paola Bacchetta et Jules Falquet. En ligne : <<https://tinyurl.com/sag4m3r>>, consulté le 25 mai 2020.
- 1987. *Bordelands/La frontera: The new mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- & MORAGA Cherríe (dir.), 1983 [1981]. *This bridge called my back: Writings by radical women of color*. New York, Kitchen Table.
- APPADURAI Arjun, 1990. «Disjuncture and difference in the global cultural economy», in Mike Featherstone (dir.), *Global culture: Nationalism, globalization and modernity*. Londres, Sage, p. 295-310.
- 2005 [1996]. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris, Payot.
- APPIAH Kwame Anthony, 1991. «Is the post- in postmodernism the post- in postcolonial?». *Critical Inquiry*, vol. 2, n° 17, p. 336-357.
- ARAEEN Rasheed, CUBITT Sean & SARDAR Ziauddin (dir.), 2002. *The Third Text reader on art, culture and theory*. Londres, Continuum.
- 1989. *The other story: Afro-Asian artists in Post-War Britain*. Catalogue d'exposition. Londres, South Bank Center.
- ART SYSTEMS IN LATIN AMERICA, 1974. Catalogue d'exposition. Buenos Aires, Centro de arte y comunicación/ Londres, ICA.
- ASHCROFT Bill, 1996. «On the hyphen in post-colonial». *New Literatures Review*, n° 32, p. 23-31.
- ASKEY Ruth, 1981. «An interview with VALIE EXPORT in Vienna». *High Performance*, vol. 4, n° 1, p. 14-15; p. 80.
- ASPEN INSTITUTE, 2013. «Talk with Zanele Muholi, Evan Wolfson and Farai Chideya». En ligne : <<https://tinyurl.com/szrdrtx>>, consulté le 28 mai 2020.
- ATHANASSOPOULOS Vangelis (dir.), 2018. *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*. Dijon, Les Presses du Réel.

- AUSLANDER Leora, 2014. « Culture matérielle, histoire du genre et des sexualités ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 40, p. 171-195. En ligne : <<https://tinyurl.com/vt4mhlz>>, consulté le 22 mai 2020.
- AUSTIN John Langshaw, 1970 [1962]. *Quand dire c'est faire*. Trad. de l'anglais par Gilles Lane. Paris, Le Seuil.
- BACCHETTA Paola, 1999. « When the (Hindu) nation exiles its queers ». *Social Text*, n° 61, p. 141-166.
- BACK Camille, 2018. « “Call me de las otras”. Gloria Anzaldúa : vers une généalogie alternative des théories queers ». Communication (non publiée) au colloque « Savoirs lesbiens : apports et sources d'inspiration », 8^e Congrès international des recherches féministes dans la francophonie (CIRFF). Enregistrement audio en ligne : <<https://tinyurl.com/v87s273>>, écouté le 21 novembre 2019.
- BAGGESGAARD Mads Anders & PHILIPSEN Lotte, 2013. « Against globalization : Aesthetics after the end of the globe ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 5, n° 1, n.p. En ligne : <<https://tinyurl.com/t5x5v97>>, consulté le 13 mai 2020.
- BAIER Simon, 2013. « Immanenz und Anamnese. Über, “Forgetting the art world” von Pamela M. Lee ». *Texte zur Kunst*, n° 91, p. 189-193.
- BAILEY Moya, 2010. « They aren't talking about me... ». *The Crunk Feminist Collective*. Mis en ligne le 14 mars 2010 : <<https://tinyurl.com/q8qwldu>>, consulté le 13 mars 2020.
- BANERJEE Mukulika & MILLER Daniel, 2003. *The sari*. Oxford, Berg.
- BARBUT Clélia, 2014. *Corps à l'œuvre, à l'ouvrage et à l'épreuve. Sociohistorique des arts de la performance pendant la décennie 1970*. Thèse de doctorat en sociologie et histoire de l'art contemporain (non publiée). Université Sorbonne Nouvelle/Université Laval.
- BARD Christine, 2014 « “Mon corps est une arme” : des suffragettes aux Femen ». *Les Temps modernes*, vol. 2, n° 678, p. 213-240.
- 2010. *Une histoire politique du pantalon*. Paris, Le Seuil.
- BARIL Alexandre, 2013. *La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap...* Thèse de doctorat de philosophie en études des femmes (non publiée). Université d'Ottawa.

- BARRIENDOS Joaquín, 2008. «Extreme appetites. The coloniality of seeing and archive-images on the cannibalism of the Indies». *European Institute for Progressive Cultural Policies, Transversal Texts* (août). En ligne: <<https://tinyurl.com/yx6nav34>> (texte original en espagnol) et <<https://tinyurl.com/s6fpemx>> (version anglaise trad. par Eric Carlos Bertrand), consulté le 30 mai 2020.
- BARRY Judith & FLITTERMAN-LEWIS Sandy, 2010 [2003]. «Textual strategies. The politics of art-making », in Amelia Jones (dir.), *The feminism and visual culture reader*. Londres, Routledge, p. 66-72.
- BARTHES Roland, 1967. *Système de la mode*. Paris, Le Seuil.
- 1957. *Mythologies*. Paris, Le Seuil.
- BARTKY Sandra Lee, 1990. *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. Londres, Routledge.
- BELTING Hans, BUDDENSIEG Andrea & WEIBEL Peter (dir.), 2013. *The global contemporary and the rise of new art worlds*. Catalogue d'exposition. Cambridge (Mass.), MIT Press/ Karlsruhe, ZKM.
- BENEDICT Lindsay, 2015. «TEXT: A document from “If we carry on speaking the same language to each other, we are going to end up repeating the same history” ». Essai publié pour *Los archivos del cuerpo (archives du corps)*, exposition collective/projet de publication organisé par Dalida María Benfield.
- 2015. *A document from «If we carry on speaking the same language to each other, we are going to end up repeating the same history»*. Court-métrage 16 mm, 10'38".
- BENFIELD Dalida María. 2014. *Hotel/Panamá*. Moyen-métrage vidéo, 20'34". En ligne: <<https://vimeo.com/130814058>>, visionné le 3 décembre 2019.
- *et al*, 2012. «Décolonialité et expérience esthétique: une approximation». *Inter. Art actuel*, n° 111 (printemps): *Espace public*, p. 35-39. En ligne: <<https://tinyurl.com/w3pksw2>>, consulté le 2 mars 2020.
- BÉNICHOU Anne (dir.), 2015. *Recréer/scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon, Les Presses du Réel.
- 2010. «Images de performance, performances des images». *Ciel variable*, n° 86, p. 40-57.

- BENTOUHAMI Hourya, 2015. *Race, cultures, identités: une approche féministe et postcoloniale*. Paris, PUF.
- BERGER Anne Emmanuelle, 2013. *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en «Amérique»*. Paris, Belin.
- BETANCUR Belisario, BUERGENTHAL Thomas & PLANCHART Reinaldo, 1993. «From madness to hope: The 12-year war in El Salvador. Report on the Commission for Truth for El Salvador». *U.S. Institute of Peace, Truth Commissions Digital Collection: Reports: El Salvador*. En ligne: <<https://tinyurl.com/uqukjmr>>, consulté le 2 mars 2020.
- BHABHA Homi K., 2007 [1994]. *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*. Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris, Payot & Rivages.
- BHASKARAN Suparna, 2004. *Made in India: Decolonizations, queer sexualities, trans/national projects*. New York, Palgrave Macmillan.
- BISHOP Anne, 2015 [1994]. *Becoming an ally. Breaking the cycle of oppression in people*. Black Point, Fernwood.
- BOULOUCH Nathalie & ZABUNYAN Elvan, 2010. «Introduction», in Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Zabunyan Elvan (dir.), *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 13-24.
- BOUQUET Monique & MORZADEC Françoise (dir.), 2004. *La sibylle. Parole et représentation*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BOURCIER Marie-Hélène (Sam), 2006 [2001]. *Queer Zones 1. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*. Paris, Éditions Amsterdam.
- 1999. «Des “femmes travesties” aux pratiques transgenres: repenser et queeriser le travestissement». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 10, p. 117-136. En ligne: <<https://clio.revues.org/255>>, consulté le 22 mai 2020.
- BOURGOIS Caroline (dir.), 2003. *VALIE EXPORT*. Catalogue d'exposition. Montreuil, L'Œil.
- BOURQUE Dominique & MAILLÉ Chantal, 2015. «Actualité de l'intersectionnalité dans la recherche féministe au Québec et dans la francophonie canadienne». *Recherches féministes*, vol. 28, n° 2, p. 1-8.

- BRAY Anne, 2002. «The community is watching, and replying: Art in public places and spaces». *Leonardo*, vol. 35, n° 1, p. 15-21.
- BRAMLY Sophie & DE MEDINA Constance, 2009. «Les X-plicit films: au plus près du désir féminin». En ligne sur le site *Second Sexe*: <<https://tinyurl.com/wrfzu7d>>, consulté le 22 mai 2020.
- BRIT Medhi & MEATS Sandrine, 2014. *Interviewer la performance*. Paris, Manuella Éditions.
- BROUDE Norma & GARRARD Mary (dir.), 1994. *The power of feminist art: The American movement of the 1970s, history and impact*. New York, Harry N. Abrams.
- BRYAN-WILSON Julia, 2017. *Fray: Art and textile politics*. Chicago, Univ. of Chicago Press.
- BÜKEN Gülriz, 2002. «Construction of the mythic Indian in mainstream media and the demystification of the stereotype by American Indian artists». *American Studies International*, vol. 40, n° 3 (octobre), p. 46-56.
- BURDETT Richard, KIPNIS Jeffrey & WHITEMAN John (dir.), 1992. *Strategies in architectural thinking*. Chicago, Chicago Institute for Architecture and Urbanism Books/Cambridge (Mass.), MIT Press.
- BURGELIN Olivier, 1996. «Barthes et le vêtement». *Communications*, n° 63, p. 81-100.
- BÜRGER Britta, 2014. «Liebe ist ein Menschenrecht. Die Künstlerin Zanele Muholi kämpft für die Rechte von Lesben». *Deutschlandradio Kultur*. En ligne: <<https://tinyurl.com/sw6qdy4>>, consulté le 28 mai 2020.
- BURISCH Nicole *et al.*, 2015. *Impact féministe sur l'art actuel: La Centrale à 40 ans*. Montréal, La Centrale Galerie Powerhouse.
- BUTLER Judith, 2011. «Bodies in alliance and the politics of the street». *European Institute for Progressive Cultural Policies, Transversal Texts* (septembre). En ligne: <<https://tinyurl.com/rmmfvj6>>, consulté le 30 mai 2020.
- 2009 [1993]. *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du «sexe»*. Trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann. Paris, Éditions Amsterdam.
- 2005 [1990]. *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris, La Découverte.

- 2004 [1997]. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. Trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann. Paris, Éditions Amsterdam.
- 1986. «Sex and gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*». *Yale French Studies*, n° 72: *Simone de Beauvoir: Witness to a century*, p. 35-49.
- CARSON Fiona & PAJACZKOWSKA Claire (dir.), 2001 [2000]. *Feminist visual culture*. Londres, Routledge.
- CASTAGNINI Laura, 2015. «Performing feminism “badly”: Hotham Street Ladies and Brown Council». *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*, vol. 36 (juillet), p. 23-31. En ligne: <<https://bit.ly/2OfjoYW>>, consulté le 26 mai 2020.
- CERVILLE Maxime & TESTENOIRE Armelle, 2012. «Introduction. Du sujet collectif au sujet individuel, et retour», in Maxime Cerville, Danièle Kergoat & Armelle Testenoire (dir.), *Cahiers du genre*, vol. 2, n° 53: *Subjectivités et rapports sociaux*, p. 5-17.
- CERVILLE Maxime, QUEMENER Nelly & VÖRÖS Florian (dir.), 2016. *Matérialismes, culture & communication*. Tome II: *Cultural studies, théories féministes et décoloniales*. Paris, Presses des Mines.
- CHAKRABARTY Dipesh, 2009 [2000]. *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*. Trad. de l'anglais par Olivier Ruchet & Nicolas Vieillescazes. Paris, Éditions Amsterdam.
- CHÁVEZ Daniel Brittany, 2014. *Ayotzinapa: quisieran enterrarnos... no sabían que eramos semilla*. Court-métrage vidéo haute définition, 9'.
- CHEAH Pheng & GROSZ Elizabeth, 1998a. «On being two: Introduction». *Diacritics*, vol. 28, n° 1: *Irigaray and the political future of sexual difference*, p. 2-18.
- 1998b. «The future of sexual difference: An interview with Judith Butler and Drucilla Cornell». *Diacritics*, vol. 28, n° 1: *Irigaray and the political future of sexual difference*, p. 19-42.
- CIXOUS Hélène, 1986. *Entre l'écriture*. Paris, Des femmes.
- CLÉMENT Catherine & KRISTEVA Julia, 1998. *Le féminin et le sacré*. Paris, Stock.
- CLIFFORD James, 1988. *Routes, travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press.

- COLEMAN Debra, DANZE Elizabeth & HENDERSON Carol (dir.), 1996. *Architecture and feminism*. New York, Princeton Architectural Press.
- COLOMINA Beatriz, 2000. «Farewell to “Assemblage”». *Assemblage*, n° 41, avril, p. 19.
- COMBAHEE RIVER COLLECTIVE, 2006 [1979]. «Déclaration du Combahee River Collective». Trad. de l'anglais par Jules Falquet. *Les Cahiers du CEDREF*, n° 14: *(Ré)articulation des rapports sociaux de sexe, classe et “race”*, p. 53-67. En ligne: <<https://tinyurl.com/u6xhwna>>, consulté le 13 mars 2020.
- COOPER Frederick & STOLER Ann Laura (dir.), 1997. *Tensions of empire: Colonial cultures in a bourgeois world*. Berkeley, Univ. of California Press.
- CREISSELS Anne, 2014. «Performer le savoir: instaurer l'altérité». *Mobile Album International*, n° 3 (automne): *Performance, body, fiction*, p. 114-119.
- 2013. «Le corps du mythe: performances du génie créateur». *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 121-124 (janvier-juin): *Corps & performance*, p. 76-90.
- 2009. *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*. Paris, Le Félin.
- CRENSHAW Kimberlé W., 1989. «Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics». *Univ. of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, n° 1, art. 8. En ligne: <<https://tinyurl.com/y6g9znys>>, consulté le 13 mars 2020.
- 2005 [1994]. «Cartographies des marges: intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur». Trad. de l'anglais par Oristelle Bonis. *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 39: *Recompositions et mutations*, p. 51-82. En ligne: <<https://tinyurl.com/wvrxyj8>>, consulté le 20 mai 2020.
- DADOUR Stéphanie, 2013. *Des pensées du décentrage au pragmatisme: la question de l'identité dans l'espace domestique (Amérique du Nord, 1988-2008)*. Thèse de doctorat en architecture (non publiée). Université Paris-Est, Laboratoire ACS ENSA Paris-Malaquais.
- DANCHEV Alex (dir.), 2011. *100 Artists' manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. Londres, Penguin.
- DEKOVEN Marianne (dir.), 2001. *Feminist locations: Global and local, theory and practice*. New Brunswick, Rutgers Univ. Press.

- DE LAS CASAS, Bartolomé, 1975 [1452]. *Très brève relation de la destruction des Indes*. Trad. de l'espagnol par Fanchita Gonzales Battle. Paris, Maspero.
- DE LAURETIS Teresa, 2007 [1987-1999]. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Recueil édité par Pascale Molinier, trad. de l'anglais par Marie-Hélène (Sam) Bourcier. Paris, La Dispute.
- 2007 [1988]. «Sexual indifference and lesbian representation», in Patricia White (dir.), *Figures of resistance: Essays in feminist theory*. Chicago, Univ. of Illinois Press, p. 48-71.
- DELEUZE Gilles, 1985. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris, Minuit.
- 1990. «Contrôle et devenir. Entretien avec Toni Negri», in *Pourparlers 1972-1990*. Paris, Minuit, p. 229-239.
- & GUATTARI Félix, 1980. *Mille plateaux*. Paris, Minuit.
- DELPHY Christine, 1998. *L'ennemi principal*. Tome I: *Économie politique du patriarcat*. Paris, Syllepse.
- 2001. *L'ennemi principal*. Tome II: *Penser le genre*. Paris, Syllepse.
- DERRIDA Jacques, 1978. «Éperons». *Les styles de Nietzsche*. Paris, Flammarion.
- DE SOUSA SANTOS Boaventura, 2014. *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*. Boulder et Londres, Paradigm Publishers.
- DESPENTES Virginie, 2006. *King Kong théorie*. Paris, Grasset.
- DETIENNE Marcel, 1998 [1981]. *L'invention de la mythologie*. Paris, Gallimard.
- DE ZEGHER Catherine, 2002. *Anna Maria Maiolino. Vida afora/a life line*. Catalogue d'exposition. New York, Drawing Center.
- 1996. *Inside the visible: An elliptical traverse of twentieth century art. In, of and from the feminine*. Catalogue d'exposition. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- & POLLOCK Griselda (dir.), 2011. *Bracha L. Ettinger. Art as compassion*. Catalogue d'exposition. Bruxelles, ASA Publishers.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1998. «Préface» à Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris, Macula, p. 12-14.
- DORLIN Elsa (dir.), 2008. *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris, L'Harmattan.

- DUMONT Fabienne, 2015. «Bandes de femmes». Conférence au Centre Pompidou dans le cadre des séances « Vidéo et après » (13 avril). En ligne : <<https://tinyurl.com/svq7qxo>>, consultée le 25 mai 2020.
- 2014. *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- (dir.), 2011. *La rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*. Dijon, Les Presses du Réel.
- DUSSEL Enrique, 2002. «World system and “trans”-modernity». *Nepantia: Views from the South*, vol. 3, n° 2, p. 221-244.
- EDWARDS Elizabeth (dir.), 1994 [1992]. *Anthropology and photography 1860-1920*. New Haven, Yale Univ. Press.
- EL-TAYEB Fatima, 2011. *European others: Queering ethnicity in postnational Europe*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
- ESPINEIRA Karine, THOMAS Maud-Yeuse & ALESSANDRIN Arnaud, 2013. *Corps trans/ Corps queer*. Paris, L'Harmattan.
- ETKIND Alexander, 2011. *Internal colonization. Russia's imperial experience*. Cambridge (Mass.), Polity Press.
- ETTINGER Bracha, 2020. *Matrixial subjectivity. Aesthetics. Ethics*. Palgrave MacMillan.
- 2009a. *Fragilization and resistance*. Helsinki, Finnish Academy of Fine Arts.
- 2009b. «“Fragilization and resistance” and “neighborhood and Shechina”». *Studies in the Maternal*, vol. 1, n° 2, p. 1-31.
- 2006. *The matrixial borderspace*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
- 1999. *Regard et espace-de-bord matrixiels: essais psychanalytiques sur le féminin et le travail de l'art*. Trad. de l'anglais par Jeanne Bouniot, Joris Lacoste & Ghislaine Szpeker-Benat. Bruxelles, La Lettre Volée.
- FAIRFAX WRIGHT Katherine, MUHOLI Zanele & ZOUHALI-WORRALL Malika, 2013. *Zanele Muholi. Visual activist*. Vidéo, 11'23". New York, Human Rights Watch. En ligne : <<https://tinyurl.com/w9bddfh>>, visionnée le 28 novembre 2019.
- FAJARDO-HILL Cecilia & GIUNTA Andrea (dir.), 2017. *Radical women: Latin American*

- art, 1960-1985*. Catalogue d'exposition. Los Angeles, Hammer Museum/Munich, DelMonico Books/Prestel.
- FANON Frantz, 2002 [1961]. *Les damnés de la terre*. Paris, La Découverte.
- FEATHERSTONE Mike (dir.), 1990. *Global culture: Nationalism, globalization and modernity*. Londres, Sage.
- FELMAN Shoshana, 1980. *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Paris, Le Seuil.
- FERRERA-BALANQUET Raúl Moarquech, 2015. « Navegar rutas erótica decoloniales ». Essai publié pour *Los archivos del cuerpo (body files)*, exposition collective/projet de publication organisé par Dalida María Benfield.
- FISHER Jean, 2009. « The other story and the past imperfect ». *Tate Papers*, n° 12. En ligne: <<https://tinyurl.com/vz52n52>>, consulté le 14 mai 2020.
- 1995. « Editorial: Some thoughts on “Contaminations” ». *Third Text*, n° 32, p. 3-7.
- FLEMING RICHARDSON Paula, 2003. *Native American photography at the Smithsonian. The Shindler Catalogue*. Washington, Smithsonian Books.
- FLÜGEL John Carl, 1982. *Le rêveur nu: de la parure vestimentaire*. Trad. de l'anglais par Jean-Michel Denis. Paris, Aubier-Montaigne.
- FOSTER Hal, 2005 [1996]. « Portrait de l'artiste en ethnographe ». *Le retour du réel – Situation actuelle de l'avant-garde*. Trad. de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon & Daniel Vander Gucht. Bruxelles, La Lettre Volée, p. 213-247.
- FOUCAULT Michel, 2001 [1981-82]. *L'herméneutique du sujet*. Paris, Gallimard/Le Seuil.
- 1994 [1976]. *Histoire de la sexualité*. Tome I: *La volonté de savoir*. Paris, Gallimard.
- 1984. *L'usage des plaisirs*. Paris, Gallimard.
- FOWLER Cynthia, 2007. « Hybridity as a strategy for self-determination in contemporary American Indian art ». *Social Justice*, vol. 34, n° 1, p. 63-79.
- FRANKENBERG Ruth, 1993. *White women, race matters: The social construction of whiteness*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
- FRUGONI Chiara, 2002. « La femme imaginée », in Georges Duby & Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*. Tome II: *Le Moyen Âge*. Paris, Plon, p. 441-520.

- GAGGI Silvio, 1986. «Sculpture, theater and art performance: Notes on the convergence of the arts». *Leonardo*, vol. 19, n° 1, p. 45-52.
- GALLEY Micheline, 2010. *La sibylle, de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Geuthner.
- GARB Tamar, 2011. *Figures and fictions. Contemporary South African photography*. Göttingen, Steidl.
- GARTON ASH Timothy, 2011. «Not 1989. Not 1789. But Egyptians can learn from other revolutions». *The Guardian* (9 février). En ligne: <<https://tinyurl.com/tuuwru4>>, consulté le 14 mai 2020.
- GAULKE Cheri, 1980. «Performance art at the Woman's Building». *High Performance*, vol. 3, n° 3-4 (automne-hiver), p. 156.
- GILROY Paul, 2003 [1993]. *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Trad. de l'anglais par Charlotte Nordman. Paris, Éditions Amsterdam.
- GLISSANT Édouard, 1990. *Poétique de la relation*. Paris, Gallimard.
- GODARD Jean-Luc, MIÉVILLE Anne-Marie & GORIN Jean-Pierre, 1993 [1976]. *Ici et ailleurs. Here and elsewhere*. Long métrage documentaire, 53'. Chicago, Facets Video.
- GODDARD Ives, 1997. «The true history of the word *squaw*». *News from Indian country* (avril), p. 19.
- GOMEZ-MORENO Pedro Pablo, 2014. *Mapeando nuestras redes/Creando nuestros mundos*. Court-métrage vidéo haute définition, 20'. Produit en collaboration avec le projet MAKE (Media Art Knowledge Engaged), le Berkman Center for Internet and Society & l'UNICEF.
- GONNARD Catherine & LBOVICI Elisabeth, 2007. *Femmes artistes, artistes femmes: Paris, de 1880 à nos jours*. Paris, Hazan.
- GORGAS William, 1909. «The conquest of the Tropics for the white race». Discours du président à la 60^e session annuelle de l'American Medical Association, Atlantic City, 9 juin. William Crawford Gorgas Papers, W.S. Hoole Special Collections Library, The Univ. of Alabama. En ligne: <<http://purl.lib.ua.edu/19542>>, consulté le 2 mars 2019.
- GOSLING Lucinda, ROBINSON Hilary & TOBIN Amy, 2018. *The art of feminism. Images that shaped the fight for equality, 1857-2017*. San Francisco, Chronicle Books.

- GOSSETT Reina, STANLEY Eric A. & BURTON Johanna (dir.), 2017. *Trap door, trans cultural production and the politics of visibility*. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- GQOLA Pumla Dineo, 2011. «Through Zanele Muholi's eyes. Re/imaging ways of seeing black lesbians», in Sylvia Tamale (dir.), *African sexualities. A reader*. Oxford, Pambazuka Press, p. 622-629.
- GRANDJEAN-JORNOD Camille, 2018. «Inde: féministe 2.0 à New Delhi». *Amnesty*, n° 92 (mars). En ligne: <<https://tinyurl.com/w7p9bsu>>, consulté le 22 mai 2020.
- GRATIEUX Albert, 1953. *Le mouvement slavophile à la veille de la Révolution*. Paris, Cerf.
- GREWAL Inderpal, 2005. *Transnational America. Feminisms, diasporas, neoliberalisms*. Durham, Duke Univ. Press.
- GRIFFIN Tim, 2003. «Global tendencies: Globalism and the large-scale exhibition». *Artforum*, vol. 42, n° 3, novembre, p. 152-176.
- GROSFUGUEL Ramón, 2007. «The epistemic decolonial turn». *Cultural Studies*, vol. 21, n° 2-3 (mars-mai), p. 211-223.
- GROUPE DE 4 (Nicole Croiset, Gaye Salom-Petek, Jack Salom & Nil Yalter), 1977. Texte accompagnant la vidéo «Travail collectif sur le milieu des travailleurs immigrés turcs à Paris...», in *10^e Biennale de Paris: manifestation internationale des jeunes artistes*. Catalogue d'exposition. Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, p. 140.
- GROUPE D'INTÉRÊT SCIENTIFIQUE APPARENCES, CORPS ET SOCIÉTÉS, 2014 «Pour un renouvellement de la recherche dans l'étude des apparences». Document de travail en ligne: <<https://tinyurl.com/tx86hjv>>, consulté le 26 mai 2020.
- GUILLAUMIN Colette, 2016 [1978]. *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*. Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe.
- GUILLÉN Nicolás, 2000. «Dos sonetos a un jamón». *Espejo de paciencia: revista de literatura y arte*, n° 5, p. 41-44.
- HALBERSTAM Jack (Judith), 2011. *The queer art of failure*. Durham, Duke Univ. Press.
- HALL Stuart, 2013. *Identités et cultures 2. Politiques des différences*. Édition établie par Maxime Cervulle, trad. de l'anglais par Aurélien Blanchard & Florian Vörös. Paris, Éditions Amsterdam.

- 2003. «Maps of emergency: Fault lines and tectonic plates», in Gilane Tawadros & Sarah Campbell (dir.), *Fault lines. Contemporary African art and shifting landscapes*. Catalogue d'exposition. Londres, INIVA, p. 31-41.
- HAMROUNI Naïma & MAILLÉ Chantal, 2015. *Le sujet du féminisme est-il blanc ? Femmes racisées et recherche féministe*. Montréal, Éditions du Remue-Ménage.
- HARPER Phillip Brian, McCLINTOCK Anne, MUÑOZ José Esteban & ROSEN Trish, 1997. «Queer transexions of race, nation and gender. An introduction ». *Social Text*, n° 52-53, p. 1-4.
- HARRIS Gareth, 2012. «Kiev Biennale of Contemporary Art, Mystetskyi Arsenal». *The Independent* (23 juillet). En ligne: <<https://bit.ly/376Gxpa>>, consulté le 14 mai 2020.
- HARRIS Steven & BERKE Deborah, 1997. *Architecture of the everyday*. New York, Princeton Architectural Press.
- HAYS Michael K., 1984. «Critical architecture: Between culture and form». *Perspecta*, n° 21, p. 14-29.
- 1996. «On turning thirty, on turning ten». *Assemblage*, n° 30, août, p. 6-11.
- HEBDIGE Dick, 2008 [1979]. *Sous-culture: le sens du style*. Trad. de l'anglais par Marc Saint-Upéry. Paris, Zones.
- HILL COLLINS Patricia, 2008 [1989]. «La construction sociale de la pensée féministe Noire». Trad. de l'anglais par Anne Robatel, in Elsa Dorlin (dir.), *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris, L'Harmattan, p. 135-175.
- HOBBSAWM Eric & RANGER Terence (dir.), 2006 [1983]. *L'invention de la tradition*. Trad. de l'anglais par Christine Vivier. Paris, Éditions Amsterdam.
- HOLLANDER Anne, 2002. *Fabric of vision: Dress and drapery in painting*. Catalogue d'exposition. Londres, National Gallery Company.
- HOOKS bell, 2015a [1981]. *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et sféminismes*. Trad. de l'anglais par Olga Potot. Paris, Éditions Cambourakis.
- 2015b [1984]. *De la marge au centre – Théorie féministe*. Trad. de l'anglais par Noomi B. Grusig. Paris, Éditions Cambourakis.

- 2008 [1986]. « Sororité: la solidarité politique entre femmes ». Trad. de l'anglais par Anne Robatel, in Elsa Dorlin (dir.), *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris, L'Harmattan, p. 113-134.
- HUGHES Francesca, 1996. *The architect: Reconstructing her practice*. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- INKANYISO, 2009-. Plate-forme web d'activisme visuel queer et lesbien: <<https://inkanyiso.org>>, consultée le 26 mai 2020.
- IRIGARAY Luce, 2002. « La question de l'autre ». *Labrys: études féministes*, vol. 1-2 (juillet-décembre), n.p. En ligne: <<https://bit.ly/2O7J1Lb>>, consulté le 26 mai 2020.
- 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Minuit.
- ISKIN Ruth, 1973. « A space of our own. Its meaning and implications ». *Womanspace*, n° 1 (février), p. 8-11.
- JACKSON William Henry, 1877. *Descriptive catalogue of photographs of North American Indians. Geological and geographical survey of the territories (U.S.)*, n° 9. Washington, Government Printing Office.
- JAIMES-GUERRERO Marianne, 1999. « Savage erotica exotica: Media imagery of Native women in North America », in Patricia A. Monture & Renée Hulan (dir.), *Native North America: Critical and cultural perspectives. Essays*. Toronto, ECW Press, p. 187-210.
- JEANJEAN Stéphanie, 2011. « Disobedient video in France in the 1970s: Video production by women's collectives ». *Afterall*, n° 27 (été), p. 5-13.
- JELINEK Alana, 2013 [2012]. *This is not art: Activism and other «not-art»*. Londres, IB Tauris.
- JOHNSON Clare, 2013. *Femininity, time and feminist art*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- JONES Amelia, 2012a. *Seeing differently: A history and theory of identification and the visual arts*. Abingdon, Routledge.
- 2012b. « Lost bodies. Early 1970s performance art in art history », in Peggy Phelan (dir.), *Live art in L.A.: Performance art in Southern California, 1970-1983*. Abingdon, Routledge, p. 115-184.

- 2005. «Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale». Trad. de l'anglais par Denis Armand Canal, in Tracey Warr (dir.), *Le corps de l'artiste*. Paris, Phaidon, p. 18-43.
- (dir.), 2003. *The feminism and the visual culture reader*. Londres, Routledge.
- 1998. *Body art: Performing the subject*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
- & SILVER Erin (dir.), 2016. *Otherwise: Imagining queer feminist art histories*. Manchester, Manchester Univ. Press.
- KALLEN Horace M., 1915. «Democracy vs. the melting-pot. A study of American nationality». *The Nation*, vol. 100, n° 2591, 18 et 25 février, p. 190-194 et 217-220.
- KALRA Gurvinder, 2012. «Hijras: The unique transgender culture of India». *International Journal of Culture and Mental Health*, vol. 5, n° 2, p. 121-126.
- KAWAMURA Yuniya, 2011. *Doing research in fashion and dress: An introduction to qualitative methods*. Oxford, Berg Publishers.
- KELLY Mary, 1987 [1977]. «On sexual politics and art», in Rozsika Parker & Griselda Pollock (dir.), *Framing feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*. Londres, Pandora Press, p. 303-312.
- KERGOAT Danièle, 1998. «La division du travail entre les sexes», in Jacques Kergoat et al. (dir.), *Le monde du travail*. Paris, La Découverte, p. 319-329.
- KHALEELI Homa, 2014. «Hijra: India's third gender claims its place in law». *The Guardian* (16 avril). En ligne : <<https://tinyurl.com/swzd9bv>>, consulté le 22 mai 2020.
- KOUOH Koyo (dir.), 2015. *Body talk: féminisme, sexualité et corps dans l'œuvre de six artistes africaines*. Catalogue d'exposition. Dakar, RAW Material Company/ Bruxelles, WIELS/ Lund, Lunds konsthall/ Metz, 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine/Berlin, Motto Books.
- KOVSKAYA Maya, 2008. «Tejal Shah: Optics of power». *Eyemazing Magazine*. En ligne : <<https://tinyurl.com/shpph6o>>, consulté le 22 mai 2020.
- KOYRÉ Alexandre, 1929. *La philosophie et le problème national en Russie au début du XIX^e siècle*. Paris, Librairie Honoré Champion.
- KRACAUER Siegfried, 2010 [1960]. *Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle*. Trad. de l'allemand par Daniel Blanchard & Claude Orsoni. Paris, Flammarion.

- LABOWITZ Leslie & LACY Suzanne, 1978. *From reverence to rape to respect*. Enregistrement vidéo noir et blanc, sonore, 33'.
- LACAN Jacques, 1975. *Encore. Le séminaire, livre XX*. Paris, Le Seuil.
- LAFONT Anne, 2019. *L'art et la race: l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Dijon, Les Presses du Réel.
- LAMOUREUX Ève & SAINT-GELAIS Thérèse, 2014. « Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? ». *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, p. 1-6.
- LA RUMEUR, 2002. « Le cuir usé d'une valise ». *L'ombre sur la mesure*. Album, EMI. Vidéoclip en ligne: <<https://tinyurl.com/ycxbk6b7>>, consulté le 30 mai 2020.
- LAVIGNE Julie, 2014. *La traversée de la pornographie: politique et érotisme dans l'art féministe*. Montréal, Les Éditions du Remue-Ménage.
- LE BLANC Guillaume, 2010. *Dedans, dehors. La condition d'étranger*. Paris, Le Seuil.
- LEBOVICI Elisabeth, 2017. *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*. Dijon, Les Presses du Réel.
- LE BRAS Hervé, 2012. *L'invention de l'immigré*. La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- LE COGUEC Éric, 2013. « Comment cartographier les institutions artistiques au Québec ? ». *L'Art même*, n° 59, p. 5-7.
- LEE Pamela M., 2012 [1992]. *Forgetting the art world*. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- LE ROUX Gabrielle, *Proudly trans* in Turkey*. Série de portraits et vidéos, disponibles en ligne. 1/ Les portraits: <<https://tinyurl.com/tprth87>>; 2/ les vidéos: <<https://tinyurl.com/sqd6j3f>>, liens consultés le 30 novembre 2019.
- LEVI-STRAUSS Claude, 1983. *Le regard éloigné*. Paris, Plon.
- LIMA Luís Álvaro, 2012. « Screw the nation! Queer nationalism and representations of power in contemporary South African art ». *African Arts*, vol. 45, n° 4, p. 46-57.
- LOYD Ang, 2014. « Zanele Muholi mourns and celebrates South African queer lives ». *Africa is a country*. En ligne: <<https://tinyurl.com/rqqn87p>>, consulté le 28 mai 2020.
- LOKHANDWALA Arshiya, 2010. « The queer speculum ». *Art India: The Art News Magazine of India*, vol. 14, n° 4, p. 36-39.
- LORD Catherine & MEYER Richard, 2013. *Art & queer culture*. Londres, Phaidon.

- LORDE Audre, 2003 [1979, 1993]. « On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître ». *Sister outsider. Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, le racisme, le sexisme...* Trad. de l'anglais par Magali C. Calise, Grazia Gonik, Marième Hélie-Lucas & Hélène Pour. Genève, Mamamélis/ Laval, Éditions Trois, p. 119-123.
- 1980. « Uses of the erotic. The erotic as power ». *Writing on the body*. New York, Columbia Univ. Press, p. 277-283.
- LORENZ Renate, 2018. *Art queer. Une théorie freak*. Paris, B42.
- LUGONES María, 2007. « Heterosexualism and the colonial/modern gender system ». *Hypatia*, vol. 22, n° 1 (février), p. 186-219.
- LUST Erika, 2010. *Good porn: A woman's guide*. Berkeley, Seal Press.
- LYON Janet, 1999. *Manifestoes: Provocations of the modern*. Ithaca, Cornell Univ. Press.
- MADKOUR Nazli, 1993 [1989 pour la version arabe]. *Women and art in Egypt*. République arabe d'Égypte, State Information Service.
- MALDONADO-TORRES Nelson, 2004. « The topology of being and the geopolitics of knowledge: Modernity, empire, coloniality ». *City*, vol. 8, n° 1 (avril), p. 29-56.
- MARK Lisa Gabrielle (dir.), 2007. *Wack! Art and the feminist revolution*. Catalogue d'exposition. Los Angeles, Museum of Contemporary Art/ Cambridge (Mass.), MIT Press.
- MARTIN Luther H., GUTMAN Huck & HUTTON Patrick H. (dir.), 1988. *Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault*. Amherst, Univ. of Massachusetts Press.
- MASSIN Marianne, 2007. *La pensée vive. Essai sur l'inspiration philosophique*. Paris, Éditions Armand Colin.
- MATHIEU Nicole-Claude, 2013 [1971]. « Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe ». *L'anatomie politique*. Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, p. 19-40.
- MATTELART Armand, 2001. *Histoire de la société de l'information*. Paris, La Découverte.
- 1996. *La mondialisation de la communication*. Paris, PUF.
- MAYNE REID Thomas, 1868. *The white squaw*. New York, Beadle & Adams.
- MCLEOD Mary, 1996. « Everyday and "other" spaces », in Debra Coleman, Elizabeth Danze & Carol Henderson (dir.), *Architecture and feminism*. New York, Princeton Architectural Press, p. 1-7.

- MENDOZA Victor Roman, 2009. « Terrorist assemblages. Homonationalism in queer times ». *Journal of Asian American Studies*, vol. 12, n° 1, p. 128-132.
- MERCER Kobena, 2002. « Ethnicity and internationality: New British art and diaspora-based blackness », in Rasheed Araeen, Sean Cubitt & Ziauddin Sardar (dir.), *The Third Text reader on art, culture and theory*. Londres, Continuum, p. 116-123.
- MESKIMMON Marsha, 2003 [2002]. *Women making art, history, subjectivity, aesthetics*. Londres, Routledge.
- MICHAUD Éric, 1996. *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Paris, Gallimard.
- MIGNOLO Walter, 2005. *The idea of Latin America*. Malden, Blackwell.
- 2000. *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton, Princeton Univ. Press.
- MITHLO Nancy Marie, 2009. « Our Indian princess » : *Subverting the stereotype*. Santa Fe, School for Advanced Research Press.
- MLANGENI Sabelo, 2013 [2009]. *Men only*. Catalogue d'exposition #46. Cape Town et Johannesburg, Michael Stevenson Gallery. En ligne : <<https://tinyurl.com/tge9p6b>>, consulté le 28 mai 2020.
- 2010 [2003-2009]. *Country girls*. Catalogue d'exposition #52. Cape Town et Johannesburg, Michael Stevenson Gallery. En ligne : <<https://tinyurl.com/usjhoow>>, consulté le 28 mai 2020.
- MOHANTY Chandra Talpade, 2008 [1986]. « Sous le regard de l'Occident: recherche féministe et discours colonial ». Trad. de l'anglais par Brigitte Marrec, in Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe: pour une épistémologie de la domination*. Paris, PUF, p. 149-182.
- 2003. *Feminism without borders*. Durham, Duke Univ. Press.
- MONNEYRON Frédéric (dir.), 2001. *Le vêtement. (Colloque de Cerisy)*. Paris, L'Harmattan.
- MONTANO Linda M. (dir.), 2000. *Performance artists talking in the eighties*. Berkeley, Univ. of California Press.
- MORAVEC Michelle, 2013. « Looking for Lyotard. Beyond the genre of feminist manifestos ». *Trespassing Journal: An online journal of trespassing art, science, and philosophy*,

- n° 2 (hiver). En ligne <<https://tinyurl.com/yx64amv4>>, consulté le 18 mai 2020.
- MORINEAU Camille & RIMMAUDO Annalisa (dir.), 2009. *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. Catalogue d'exposition. Paris, Centre Pompidou.
- MOSQUERA Gerardo, 2002. « From », in Okwui Enwezor *et al.* (dir.), *Créolité and creolization, Documenta11_Platform 3*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, p. 145-148.
- MUHOLI Zanele, 2010 [2006-2010]. *Faces and phases*. Portraits photographiques. En ligne sur le site <Michael Stevenson Gallery>, Cape Town: <<https://tinyurl.com/wt57jec>>, consulté le 13 mars 2020.
- 2007. *Being*. Portraits photographiques. En ligne: <<https://tinyurl.com/yx38knad>>, consulté le 28 mai 2020.
- 2005. *Enraged by a picture*. Vidéo, 14'58". Cape Town, Out in Africa Production. En ligne: <<https://tinyurl.com/twxcn95>>, vue le 30 novembre 2019.
- MULVEY Laura, 1989. « Afterthoughts on "Visual pleasure and narrative cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the sun* (1946) ». *Visual and other pleasures*. Basingstoke, Macmillan, p. 29-37.
- 1975. « Visual pleasure and narrative cinema ». *Screen*, vol. 16, n° 3 (automne), p. 6-18.
- MUÑOZ Jose Esteban, 1999. *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, Minnesota Univ. Press.
- MURILLO Celeste, 2017. « 8 mars. Images de la mobilisation de Pan y Rosas de par le monde! ». *Révolution permanente*, mis en ligne le 9 mars 2017: <<https://tinyurl.com/ya43umah>>, consulté le 16 mars 2020.
- NEAD Lynda, 1993 [1992]. *The female nude: Art, obscenity and sexuality*. Londres, Routledge.
- N.PARADOXA: INTERNATIONAL FEMINIST ART JOURNAL. 1998-2016. vol. 1-38. En ligne: <www.ktpress.co.uk>, consulté le 26 mai 2020.
- NANDA Serena, 1990 [1989]. *Neither man nor woman: The hijras of India*. Belmont, Wadsworth.
- NGCOBO Gabi, 2006. « Introduction », in Michael Stevenson (dir.), *Zanele Muboli. Only half the picture*. Catalogue d'exposition. Cape Town, Michael Stevenson Gallery, p. 4-5.

- NOCHLIN Linda, 1993 [1970]. « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » in *Femmes, art et pouvoir*. Trad. de l'anglais par Oristelle Bonis. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, p. 201-244.
- NOIRIEL Gérard, 2007. *Immigration, antisémitisme et racisme en France, 19^e-20^e siècle: discours publics, humiliations privées*. Paris, Fayard.
- 2002. *Atlas de l'immigration en France*. Paris, Autrement.
- NOUSS Alexis & LAPLANTINE François, 2001. *Métissages: de Arcimboldo à Zombi*. Paris, Pauvert.
- NOVELLO Emmanuelle, 2011. « Les hijras », in Sophie Duplaix & Fabrice Bousteau (dir.), *Paris – Delhi – Bombay...* Catalogue d'exposition. Paris, Centre Georges Pompidou, p. 126.
- NOYÉ Sophie, 2016. *Féminisme matérialiste et queer: politique(s) d'un constructivisme radical*. Thèse de doctorat en science politique (non publiée). Paris, Institut d'études politiques.
- OETTERMANN Stephan, 1997 [1980]. *The panorama: History of a mass medium*. Trad. de l'allemand par Deborah Lucas Schneider. New York, Zone Books.
- ORTEGA Abeyamí, 2014. « Looking into the eye of the process: Intercultural art activism trans*/lations and intersex*/tions in the Global South ». *Agenda: Empowering women for gender equity*, vol. 18, n° 4, p. 86-93.
- OVIDIE, 2002. *Porno Manifesto*. Paris, Éditions La Musardine.
- PAGÉ Geneviève & PIRES Rosa, 2015. « L'intersectionnalité en débat: pour un renouvellement des pratiques féministes au Québec ». Étude réalisée dans le cadre du Service aux collectivités de l'UQAM, en partenariat avec la Fédération des femmes du Québec (FFQ), Université du Québec à Montréal. En ligne: <<https://tinyurl.com/v23opzf>>, consulté le 19 mai 2020.
- PAL Sampat, 2008. *Moi, Sampat Pal, chef de gang en sari rose*. En collaboration avec Anne Berthod. Paris, Oh! Éditions.
- PARKER Rozsika, 2010. *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. New York, I. B. Tauris.

- PATINIER Jérémy (dir.), 2014. « *GENDERFUCKING! Masculinités/féminités, et tout le reste ?* ». *Miroir/miroirs: revue des corps contemporains*, n° 2 (février).
- PATTANAİK Devdutt, 2002. *The man who was a woman and other queer tales from Hindu lore*. Binghamton, Harrington Park Press.
- PENSA Iolanda, 2006. « Import-export. History of the history of contemporary African art ». *Africa e Mediterraneo*, n° 55, p. 5-7.
- PHELAN Peggy, 1993. *Unmarked. The politics of performance*. Londres, Routledge.
- & HART Lynda, 1993. *Acting out: Feminist performances*. Ann Arbor, Univ. of Michigan Press.
- & RECKITT Helena (dir.), 2005 [2001]. *Art et féminisme*. Trad. de l'anglais par Marie Hermet. Paris, Phaidon.
- PIGEON, Mathieu, s.d. « La Révolution tranquille ». En ligne sur le site du Musée McCord, Montréal: <<https://tinyurl.com/ydh4yxqa>>, consulté le 19 mai 2020.
- PLANA Muriel & SOUNAC Frédéric (dir.), 2015. *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
- PLANTE Isabel, 2014. « La distancia y el lugar: producciones visuales entre El Plata y El Sena durante los años sesenta ». *Artelogie*, n° 6, juin. En ligne: <<https://tinyurl.com/thahrwa>>, consulté le 25 mai 2020.
- POLLOCK Griselda (dir.), 2011. « Le choc de l'expérience: Santu Mofokeng & Claude Cahun ». *Le magazine du Jeu de Paume*. En ligne: <<https://bit.ly/32MzQoK>>, consulté le 26 mai 2020.
- 2003 [1988]. « Modernity and spaces of femininity ». *Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art*. Londres, Routledge, p. 70-127.
- 1996a. *Generations and geographies in the visual arts*. Londres, Routledge.
- 1996b. « Inscriptions in the feminine », in Catherine de Zegher, *Inside the visible: An elliptical traverse of twentieth century art*. In, *of and from the feminine*. Catalogue d'exposition. Cambridge (Mass.), MIT Press, p. 67-88.
- PONS CARDOSO Cláudia, 2015 [1988]. « À Lélia de Almeida Gonzalez, précurseuse du féminisme Noir au Brésil ». Trad. du portugais brésilien par Jules Falquet. *Les Cahiers*

- du CEDREF, n° 20: *Intersectionnalité et colonialité*. En ligne: <<https://tinyurl.com/tokj6yj>>, consulté le 13 mars 2020.
- POWELL Michael & PRESSBURGER Emeric, 1946. *A Matter of life and death*. Long métrage, 1 h 44'. The Archers, Eagle-Lion Films.
- PRECIADO Paul (Beatriz), 2003. « Il faut queeriser l'université ». *Rue Descartes*, n° 40 (mai), p. 79-83.
- QUIJANO Aníbal, 2000. « Coloniality of power, eurocentrism, and Latin America ». *Nepantla: Views from South*, vol. 1, n° 3, p. 533-580.
- 1992. « Colonialidad y modernidad/racionalidad ». *Perú Indígena*, vol. 13, n° 29, p. 11-21. [Trad. en anglais par Sonia Therborn in *Cultural Studies*, vol. 21, n° 2-3 (mars-mai 2007), p. 168-178; en ligne: <<https://tinyurl.com/qpdqt6p>>, consultée le 19 novembre 2019.]
- RADIN Paul, 1956. *The trickster: A study in American Indian mythology*. New York, Schocken Books. [Trad. en français par Arthur Reiss in Carl Gustav Jung, Károly Kerényi & Paul Radin (dir.). 1958. *Le fripon divin. Un mythe indien*. Genève, Georg].
- RAQS MEDIA COLLECTIVE, 2006. *The mathematics of anacoustic reason*. Installation multi-média. Documentation disponible en ligne: <<http://www.raqsmediacollective.net>>, consulté le 2 mai 2020.
- RAUGER Jean-François, 2001. « Mirage à 3; le regard-caméra du cinéma porno ». *Simulacres*, n° 5 (septembre-décembre), p. 13.
- RAVEN Arlene, 1986. *High performance*, n° 34, vol. IX (2), p. 25-28.
- REDDY Gayatri, 2005. *With respect to sex: Negotiating hijra identity in South India*. Chicago, Univ. of Chicago Press.
- REES Emma L. E., 2013. *The vagina: A literary and cultural history*. New York, Bloomsbury Academic.
- REID Graeme, 2010. « Sabelo Mlangeni. Country girls », in Michael Stevenson (dir.), *Sabelo Mlangeni. Country girls*. Cape Town, Michael Stevenson Gallery, p. 3-5.
- REILLY Maura (dir.), 2015. *Women artists: The Linda Nochlin reader*. Londres, Thames & Hudson.

- & NOCHLIN Linda (dir.), 2007. *Global feminisms. New directions in contemporary art*. Catalogue d'exposition. Brooklyn, Brooklyn Museum.
- REMAURY Bruno (dir.), 1996. *Dictionnaire de la mode au XX^e siècle*. Paris, Éditions du Regard.
- RIBEIRO Djamila, 2019 [2017]. *La place de la parole noire*. Trad. du portugais brésilien par Paula Anacaona. Paris, Anacaona Éditions.
- RIBEIRO Kira & ZDANOWICZ Ian, 2015. «Introduction». *Comment s'en sortir ?*, n° 2 (automne), p. 1-3. En ligne : <<https://tinyurl.com/rfglhe8>>, consulté le 18 mai 2020.
- RICH Adrienne, 1978. «The cartographies of silence». *The dream of a common language: Poems 1974–1977*. New York, W. W. Norton & Co, p. 17.
- 1972. «When we dead awaken: Writing as re-vision». *College English*, vol. 34, n° 1: *Women, writing and teaching*, p. 18-30.
- RING PETERSEN Anne, 2012. «Identity politics, institutional multiculturalism and the global art world». *Third Text*, vol. 26, n° 2 (mars), p. 195-204.
- RÍOS Enrique Castro, 2004. *Memorias del hijo del viejo*. Court-métrage vidéo, 9'7". En ligne : <<https://tinyurl.com/sjw8ect>>, consulté le 2 mars 2020.
- ROBINSON Hilary (dir.), 2001. *Feminism-art-theory. An anthology, 1968–2000*. Londres, Blackwell.
- ROGOFF Irit, 2003. «From criticism to critique to criticality». *Transversal Texts*. En ligne : <<https://tinyurl.com/ya8q2ard>>, consulté le 10 mars 2020.
- ROSEN Randy & BRAWER Catherine, 1989. *Making their mark: Women artists move into the mainstream. 1970-1985*. New York, Abbeville.
- ROSTKOWSKI Joëlle, 2001. *Le renouveau indien aux États-Unis. Un siècle de reconquêtes*. Paris, Albin Michel.
- ROTH Moira, 2005. «A conversation with Barbara T. Smith (October 7, 1973)», in *The performances of Barbara T. Smith*. Catalogue d'exposition. Claremont, The Pomona College Museum of Art, p. 23-33.
- RYAN Allan J., 1999. *The trickster shift: Humour and irony in contemporary native art*. Vancouver, UBC Press/Seattle, Univ. of Washington Press.

- SANDERS Joel, 1996. *Stud: Architectures of masculinity*. New York, Princeton Architectural Press.
- SANDERS Thomas Edward & PEEK Walter W. (dir.), 1973. *Literature of the American Indian*. Beverly Hills, Glencoe Press.
- SANDOVAL Chela, 2000. *Methodology of the oppressed*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
- 1991. «U.S. third world feminism: The theory and method of oppositional consciousness in the postmodern world». *Genders*, n° 10, p. 1-24.
- SAYAD Abdelmalek, 2006 [1991]. «Qu'est-ce qu'un immigré?». *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*. Vol. 1: *L'illusion du provisoire*. Paris, Raisons d'Agir, p. 31-81.
- 1999. *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris, Le Seuil.
- SCHICHARIN Luc, 2012. «Annie Sprinkle et la pratique post-pornographique de l'intime». *Sextant*, n° 29: *Pratiques de l'intime*, p. 111-120.
- SCHOR Mira, 2009. «Generation 2.5». *A decade of negative thinking: Essays on art, politics, and daily life*. Durham, Duke Univ. Press, p. 47-69.
- SCHÜTZ Marine, 2018. «Decolonial aesthetics». *ECHOES: European colonial heritage modalities in entangled cities*. En ligne: <<https://tinyurl.com/uwa8npm>>, consulté le 21 mai 2020.
- SCOTT BROWN Denise, 1989. «Room at the top? Sexism and the star system in architecture», in Ellen Perry Berkeley & Matilda McQuaid (dir.), *Architecture: A place for women*. Washington, Smithsonian Institution Press, p. 237-246.
- SCOTT WALLACH Joan, 2011. *The fantasy of feminist history*. Durham, Duke Univ. Press.
- SEARLE John, 1969. *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Londres, Cambridge Univ. Press.
- SEN Atreyee, 2014. «Un groupe féminin d'autodéfense en Inde: le "Gang du sari rose"», in *Violence de masse et résistance. Réseau de recherche en ligne*: <<https://tinyurl.com/wm8llt9>>, consulté le 22 mai 2020.
- SHOHAT Ella (dir.), 1999. *Talking visions. Multicultural feminism in a transnational age*. New York, The New Museum of Contemporary Art.

- SIQUIER Georges E., 1999. *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- SISSA Giulia, 1987. *Le corps virginal. La virginité féminine en Grèce ancienne*. Paris, Vrin.
- SMITH Barbara T. & JOHNSON Kate, 2002. *Barbara T. Smith: Performances, 1969-1999*. DVD. West Hollywood, EZTV.
- SMITH Linda Tuhiwai, 2012 [1999]. *Decolonizing methodologies. Research and indigenous people*. Londres, ZedBooks.
- SMITH Terry, 2011. *Contemporary art: World currents*. Londres, Lawrence King.
- 2009. *What is contemporary art?* Chicago, Univ. of Chicago Press.
- SMITHSONIAN NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN, 2012. «The calendar system». *Living Maya time: Sun, corn, and the calendar*, en ligne : <<https://tinyurl.com/ny4bkz2>>, consulté le 2 mars 2020.
- SOLÁ Miriam, 2015. «Le transféminisme et ses transgressions. Introduction au “Manifeste pour une insurrection transféministe”». Trad. de l'espagnol par Eva Rodriguez et Karine Espineira. *Comment s'en sortir?*, n° 2, p. 4-7. En ligne : <<https://tinyurl.com/rzftybh>>, consulté le 2 mai 2020.
- SOLANAS Fernando & GETINO Octavio, 1969. «Towards a third cinema», in *Documentary is never neutral*. En ligne : <<https://tinyurl.com/y4b227qt>>, consulté le 2 mai 2020.
- SOUMET Hélène, 2014. *Les travesties de l'histoire. Portraits de ces femmes qui ont choisi de vivre en homme pour rester libres*. Paris, First.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, 2013 [1989]. «Looking at Others», in Lucy Steed (dir.), *Making art global (Part 2): «Magiciens de la Terre» 1989*. Londres, Afterall Books, p. 260-266.
- 2009 [1983]. *Les subalternes peuvent-elles parler?* Trad. de l'anglais par Jérôme Vidal. Paris, Éditions Amsterdam.
- 2003. *Death of a discipline*. New York, Columbia Univ. Press.
- 1986. «Imperialism and sexual difference». *Oxford Literary Review*, vol. 8, n° 1-2, p. 225-240.
- SPRINKLE Annie, 1998. «Post-porn modernist Manifesto». *Post-porn feminist*. Berkeley,

- Cleis Press, p. 213. [Rééd. in Scott MacKenzie, *Film manifestos and global cinema cultures: A critical anthology*, Berkeley, Univ. of California Press, 2014, p. 382.]
- & STEPHENS Elizabeth, 2011. *Ecosex manifesto. SexEcology: Where art meets theory meets practice meets activism*. En ligne : <<https://tinyurl.com/rddl15a>>, consulté le 19 mai 2020.
- STEED Lucy (dir.), 2013. *Making art global (Part 2): «Magiciens de la Terre» 1989*. Londres, Afterall Books.
- STEELE Valerie (dir.), 2018. *PINK: The history of a punk, pretty, powerful color*. Catalogue d'exposition. New York, Fashion Institute of Technology.
- STEINBERG Leo, 1987 [1983]. *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*. Trad. de l'anglais par Jean-Louis Houdebine. Paris, Gallimard.
- STIEGLER Bernard, 1994. *La technique et le temps*. 1. *La faute d'Épiméthée*. Paris, Galilée.
- STRUDWICK Patrick, 2014. «Crisis in South Africa: The shocking practice of “corrective rape” – aimed at “curing” lesbians». *The Independent* (4 janvier). En ligne : <<https://tinyurl.com/u4jo66t>>, consulté le 27 mai 2020.
- SUTTER Larabie, 1952. *The white squaw*. Greenwich (Connecticut), Fawcett.
- TARLO Emma, 1996. *Clothing matters. Dress and identity in India*. Chicago, Univ. of Chicago Press.
- TATAY Helena (dir.), 2010. *Anna Maria Maiolino*. Londres, Koenig Books.
- THOMAS Maud-Yeuse, ESPINEIRA Karine & ALESSANDRIN Arnaud, 2012. *La transyclopédie. Tout savoir sur les transidentités*. Paris, Des Ailes sur un Tracteur.
- THOMAS Maud-Yeuse, GRÜSIG Noomi B. & ESPINEIRA Karine (dir.), 2015. *Cahiers de la transidentité*, n° 5 (octobre) : *Transféminismes*.
- THOMPSON Nato, 2014. «Engagement or disengagement? A conversation about Manifesta 10 with Joanna Warsza», *Creative Time Reports* (26 juin). En ligne : <<https://tinyurl.com/nstbtsm>>, consulté le 30 mai 2020.
- TLHOAELE Boitumelo, 2014. «A prophet in her own land». *Sunday World* (17 février). En ligne : <<https://tinyurl.com/yxxo6l7j>>, consulté le 28 mai 2020.
- TLOSTANOVA Madina V., 2012. «Postsocialist ≠ postcolonial? On post-Soviet imaginary and global coloniality». *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 48, n° 2, p. 130-142.

- 2010. *Gender epistemologies and Eurasian borderlands*. New York, Palgrave Macmillan.
- & MIGNOLO Walter, 2012. *Learning to unlearn: Decolonial reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus, Ohio State Univ. Press.
- TRINH T. Minh-ha, 2005. *The digital film event*. Londres, Routledge.
- 1989. *Woman/native/other: Writing postcoloniality and feminism*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
- UKADIKE Nwachukwu Frank, 1998. «The hyena's last laugh. A conversation with Djibril Diop Mambety». *Transition*, n° 78, p. 136-153. En ligne: <<https://tinyurl.com/r4ydbz4>>, consulté le 2 mars 2020.
- VALIE EXPORT, 1989. «Aspects of feminist actionism». *New German Critique*, n° 47 (printemps-été), p. 69-92.
- VAN DAMME Stéphane, 2004-2005. «Comprendre les *Cultural Studies*: une approche d'histoire des savoirs». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-54 bis, p. 48-58. En ligne: <<https://tinyurl.com/tazmcz9>>, consulté le 12 mai 2020.
- VAN DER VLIES Andrew, 2012. «Art as archive. Queer activism and contemporary South African visual cultures». *Kunapipi*, vol. 34, n° 1, p. 94-116.
- VERNANT Jean-Pierre, 1996. «Frontières du mythe», in Stella Georgoudi & Jean-Pierre Vernant (dir.), *Mythes grecs au figuré*. Paris, Gallimard, p. 25-42.
- VIGNE PACHECO Anne, 2013. «Expressions de la "négritude américaine" dans la poésie de Nicolás Guillén et de Langston Hughes». Université Toulouse II-Le Mirail (8 février). En ligne: <<https://tinyurl.com/u794wee>>, consulté le 25 mai 2020.
- VIRILIO Paul & LOTRINGER Sylvère, 1983. *Pure war*. Trad. du français par Marc Polizzotti & Brian O'Keeffe. New York, Semiotext(e).
- VISHWAKARMA Usha, 2017. Site Red Brigades Lucknow: <<http://redbrigade-lucknow.org>>, consulté le 22 mai 2020.
- VIZENOR Gerald R., 1998. *Fugitive poses. Native American Indian scenes of absence and presence*. Lincoln, Univ. of Nebraska Press.
- 1994. *Manifest manners: Postindian warriors of survivalance*. Hanover (New Hampshire), Wesleyan Univ. Press.

- WALLERSTEIN Immanuel, 1987. «World-systems analysis», in Anthony Giddens & Jonathan H. Turner (dir.), *Social theory today*. Palo Alto, Stanford Univ. Press, p. 309-324.
- 1979. *The capitalist world economy*. Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- WALSH Catherine, 2012 [2005]. «“Other” knowledges, “other” critiques: Reflections on the politics and practices of philosophy and decoloniality in the “other” America». *Transmodernity: Journal of peripheral cultural production of the Luso-Hispanic world*, vol. 1, n° 3 (juillet). En ligne : <<https://tinyurl.com/ued94nh>>, consulté le 2 mars 2020.
- WHITEMAN John, KIPNIS Jeffrey & BURDETT Richard (dir.), 1992. *Strategies in architectural thinking*. Cambridge, MIT Press.
- WILD Sarah, 2014. «Desire for change unites post-apartheid activism». *Mail & Guardian* (24 février). En ligne : <<https://tinyurl.com/wgurk7a>>, consulté le 28 mai 2020.
- WILDING Faith, 1977. *By our own hands. The women artist's movement 1970-76*. Santa Monica, Double X.
- WILLIAMS Linda, 1999. *Hard core: Power, pleasure and the «frenzy of the visible»*. Berkeley et Los Angeles, Univ. of California Press.
- WITTIG Monique, 2001 [1992]. *La pensée straight*. Ouvrage coordonné par Marie-Hélène (Sam) Bourcier. Paris, Éditions Balland. [Rééd. 2007, Paris, Éditions Amsterdam.]
- WOODS Daniel R., 2003. *Reclaiming the voice: Gerald Vizenor. Literary trickster in a post-modern language game*. Radford (Virginie), Radford Univ.
- YAGUELLO Marina, 1978. *Les mots et les femmes: essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*. Paris, Payot.
- YANOSHEVSKY Galia, 2009. «Three decades of writing on manifesto: The making of a genre». *Poetics Today*, vol. 30, n° 2, p. 257-286.
- YUDKIN Hannah, 2013. «Debating the Manifesta 10 boycott in Russia». *Hyperallergic* (3 octobre). En ligne : <<https://tinyurl.com/ul9h751>>, consulté le 30 mai 2020.
- ZABUNYAN Elvan, 2018. «Angela Davis et Gina Dent: “La violence d’État encourage la violence domestique, et celle-ci reproduit la première”». *AOC media (Analyse, Opinion, Culture)*, revue en ligne : <<https://tinyurl.com/ybluv4kb>>, consulté le 19 mai 2020.

— 2015. «Travail au corps: la performance féministe, une révolution», in Nicole Burisch et al., *Impact féministe sur l'art actuel: La Centrale à 40 ans = Feminist impact on contemporary art: La Centrale at 40*. Montréal, La Centrale, p. 30-39.

ZWILLING Leonard & SWEET Michael J., 2000. «The evolution of third-sex constructs in ancient India: A study in ambiguity», in Julia Leslie & Mary McGee (dir.), *Invented identities. The interplay of gender, religion and politics in India*. New Delhi, Oxford Univ. Press, p. 99-132.

Éditions i

Les autrices

Formée en études curatoriales et spécialiste en histoire des expositions, **Marie-laure ALLAIN BONILLA** est docteure en histoire de l'art contemporain. Pour sa thèse elle a travaillé sur les usages des théories postcoloniales dans les pratiques curatoriales de l'art contemporain depuis les années 1980. Ses recherches actuelles portent sur les politiques d'acquisition muséales à l'ère de la globalisation et les possibilités de décoloniser les pratiques institutionnelles. Elle a publié sur ces questions dans *Muséologies*, *On Curating* et *Critique d'art*, et coédité le dossier 24 de *TSANTSA*, la revue de la Société suisse d'Ethnologie, sur les processus décoloniaux en Suisse dans le système éducatif et les institutions culturelles. Après avoir enseigné à l'université Rennes 2 et à l'université de Bâle, où elle a également effectué un post-doctorat, elle a rejoint récemment le département des Arts visuels de la HEAD-Genève.

Muriel ANDRIN, docteure en cinéma depuis 2001, enseigne au sein du master en Écriture et Analyse cinématographiques de l'Université Libre de Bruxelles (ULB). Elle est membre de MuCiA (Musique, Cinéma et Arts de la scène) et de la Structure de recherche interdisciplinaire sur le Genre (STRIGES) de l'ULB. Elle a coédité *Femmes et critique(s)* (Presses universitaires de Namur, 2009), *Pratiques de l'intime* (Sextant, 2012), *Le mélodrame filmique revisité/Revisiting film melodrama* (Peter Lang, 2014) et *M comme mère, M comme monstre* (Sextant, 2016).

Docteure en histoire de l'art et en sociologie, **Clélia BARBUT** enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'université Rennes 2, où elle est chercheuse associée à l'unité de recherche Histoire et Critique des Arts (EA 1279). Elle a consacré sa thèse à l'émergence des pratiques performatives (art corporel, *body art*, art de

l'action, performance) au tournant de la décennie 1970 en France et sur les côtes Est et Ouest des États-Unis. Au prisme de ces pratiques, ses recherches croisent une histoire de la critique d'art, du champ des avant-gardes, des corps et des épistémologies féministes. Ses recherches actuelles portent sur les archives de performance et sur les problématiques historiographiques et méthodologiques que ces documents soulèvent en histoire de l'art contemporain. Elle a commencé une collecte d'entretiens et d'archives orales autour de la performance, auprès d'Esther Ferrer, Christina Kubisch, Nil Yalter, à propos desquelles elle a publié dans les revues *Intermédialités* et *Kunsttexte*. Elle est actuellement postdoctorante pour la Fondation de France au sein du Générateur, un centre d'art et de performance à Gentilly dont elle étudie le fonds d'archives.

Dalida María Benfield (Panama/États-Unis) est artiste, cinéaste, autrice, commissaire d'exposition et enseignante. Elle est directrice de la recherche et des programmes du Center for Arts, Design and Social Research, un centre de recherche indépendant à but non lucratif et à portée mondiale qu'elle a cofondé. Sa recherche créative et pratique convoque les médias et l'esthétique décoloniale contemporaine. Elle est également la cofondatrice de l'Institute of (im) Possible Subjects, un collectif féministe transnational réunissant des autrices, des chercheuses et des artistes. Elle a récemment enseigné au sein du Visual Arts Program du Vermont College of Fine Arts et a également été chercheuse associée au Microsoft Research New England (2017), professeure invitée à l'université d'Aarhus au Danemark (2016-2017) ainsi que professeure adjointe et boursière au Berkman Klein Center for Internet and Society de l'université Harvard (2011-2015). Entre 1997 et 2004, elle a été professeure et directrice du Department of Art Education à la School of the Art Institute of Chicago où elle avait obtenu son Master of Fine Arts (MFA). Titulaire d'un doctorat de l'université de Californie à Berkeley, ses écrits (en anglais, espagnol et russe), ses films et ses œuvres ont été diffusés à l'échelle internationale.

Docteure en histoire de l'art contemporain, **Émilie BLANC** s'intéresse particulièrement aux relations entre art et politique. Lauréate de la bourse postdoctorale 2018-2019 de la Terra Foundation for American Art à l'Institut national d'histoire de l'art, elle mène un projet de recherche axé sur l'affiche comme mode d'expression artistique et militant en Californie du Nord dans les années 1960-1970. Sa thèse «*Art Power: tactiques artistiques et politiques de l'identité en Californie, 1966-1990*», soutenue en 2017 à l'université Rennes 2 sous la direction d'Elvan Zabunyan, a été récompensée par le deuxième prix de thèse 2018 du GIS Institut du Genre.

Actuellement doctorante en art, design et architecture à l'Aalto University, **Rebecca CLOSE** est chercheuse en art et autrice. Son recueil *Valid, virtual, vegetable reality* a remporté le Melita Hume Prize (2018). Ses travaux portent notamment sur les notions de «contagion» et de «transmission», à la croisée des domaines des médias, des théories médicales et de la pédagogie critique. Elle fait partie de @criticaldías.

Agrégée d'arts plastiques et docteure de l'EHESS en histoire et théorie des arts, **Anne CREISSELS** est enseignante chercheuse en arts plastiques à l'université de Lille et artiste dans le champ de la performance. Elle a écrit deux essais sur l'art, publiés aux éditions du Félin: *Prêter son corps au mythe: le féminin et l'art contemporain* (2009), et *Le geste emprunté* (2019). Ses conférences-performances ont été présentées notamment à la Fondation Ricard et au Musée de la chasse et de la nature à Paris, au Musée des beaux-arts d'Arras, à Anis Gras à Arcueil et à Mains d'Œuvres à Saint-Ouen.

Maîtresse de conférences en Histoires et Cultures architecturales à l'ENSAG (Laboratoire MHA-evt et ACS), **Stéphanie DADOUR** est docteure en architecture. Elle prépare une anthologie de textes américains traduits en français, croisant architecture et féminisme (à paraître aux Éditions de la Villette). Suite à une

année en tant que *visiting scholar* à l'université Columbia de New York, elle a été chercheuse au Centre Pompidou et a enseigné au sein de plusieurs écoles d'architecture en France et au Liban. Ses travaux récents portent sur la migration et la spatialisation du *care* et de l'hospitalité.

Katy DEEPWELL est fondatrice et éditrice de *n.paradoxa: international feminist art journal*, et professeure d'art contemporain, de théorie et critique à la Middlesex University. Ses publications incluent : *All-women art spaces in Europe in the long 1970s* (coédité avec Agata Jakubowska ; Liverpool University Press, 2017) ; *Feminist art manifestos: An anthology* (KT Press, 2014) ; *Women artists between the wars* (Manchester University Press, 2010) ; *Women artists and modernism* (Manchester University Press, 1998) et *New feminist art criticism: Critical strategies* (Manchester University Press, 1995).

Fabienne DUMONT est historienne de l'art, critique d'art, membre de l'AICA (Association internationale des critiques d'art) et professeure à École nationale supérieure d'art et de design de Nancy (ENSA-Nancy). Sa thèse est devenue un livre, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970* (PUR, 2014) ; elle a édité une anthologie, *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)* (Les Presses du Réel, 2011) et codirigé avec Emmanuelle Chérel *L'histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France* (PUR, 2016), et, avec Sylvie Ungauer, *À l'Ouest toute! Travailleuses de Bretagne et d'ailleurs* (Les Presses du Réel, 2017). Elle contribue régulièrement à des ouvrages collectifs ou des revues. Ses derniers textes accompagnent les œuvres de Tsuneko Taniuchi, Andrea Bowers, Fanny Viollet, Cathryn Boch, l'exposition *Chercher le garçon* au MAC VAL, « L'étude de genre sous le prisme de l'histoire de l'art » pour l'*Encyclopædia Universalis*, ou encore les expositions de Nil Yalter, artiste à laquelle elle a consacré un essai monographique (*Nil Yalter*, MAC VAL, 2020).

Née en 1964 à Chochabamba (Bolivie), **María GALINDO** est activiste, artiste et théoricienne. Sa pratique artistique mêle performance, vidéo et graffiti. Elle a réalisé les films *Acciones* (2001) et *Mama no me lo dijo* (2003) qui documentent les actions de rue de Mujeres Creando. Elle codirige Radio Deseo, une station de radio locale à La Paz et Alto, et a présenté son *Manifiesto de sedición feminista* dans le cadre de la documenta 14 à Athènes en 2017.

Virginie JOURDAIN vit entre le Québec et la France. Artiste, commissaire d'exposition et travailleuse culturelle féministe et queer, elle consacre son travail à rendre visible la communauté artistiques LGBTQI+, à examiner les enjeux des conditions du travail de l'art et la fondation d'une communauté intergénérationnelle artistique queer et féministe. Elle a travaillé à La Centrale de 2009 à 2018.

Diplômée de l'université Paris 1 et de l'École du Louvre, **Aurélie JOURNÉE-DUEZ** est docteure en anthropologie sociale et ethnologie de l'EHESS. Son doctorat s'intitule « Artistes femmes et queer autochtones en Amérique du Nord face à leur(s) image(s), des années 1970 à nos jours. Pour une histoire intersectionnelle et décoloniale des arts contemporains autochtones aux États-Unis et au Canada ». Elle a publié plusieurs articles, en français et en anglais, notamment dans la revue *First Art Magazine*. Elle est par ailleurs présidente du Comité de solidarité avec les Indiens des Amériques, association fondée en 1978 pour soutenir les revendications des peuples autochtones et promouvoir leurs arts et leurs cultures en France.

Melanie KLEIN est conservatrice en chef et responsable de projets de la collection d'art au musée Östergötlands en Suède. Titulaire d'une bourse postdoctorale de six ans à la Freie Universität Berlin, elle a mené des recherches en Afrique du Sud et en Afrique de l'Est. Elle a étudié l'histoire de l'art et l'économie à Heidelberg, Londres et Berlin, et a été chargée de cours avant et pendant sa

thèse, soutenue en 2008 à l'Académie des beaux-arts de Leipzig. Avec le soutien d'une bourse du German Academic Exchange Service (DAAD), elle a aussi été chercheuse invitée au Centre for African Studies de Cape Town, et a occupé un poste de recherche à l'université de Trèves.

Verónica LAHITTE est diplômée d'un master en Théorie critique et Études muséales (PEI, Museu d'Art Contemporani de Barcelona) et d'un master en Théorie de la littérature et Littérature comparée (Universidad Autónoma de Barcelona). Son travail explore les formes d'écriture, d'énonciation et de désappropriation, en élaborant des logiques spécifiques conçues pour chaque contexte. Elle a présenté son travail dans plusieurs musées et centres d'art, dont le Palais de Glace (Buenos Aires), Kunstuniversität (Linz), le Württembergischer Kunstverein (Stuttgart), le Det Kongelige Danske Kunstakademi (Copenhague), le Museu d'Art Contemporani et l'Arts Santa Mónica (Barcelone). Entre 2015 et 2017, elle a enseigné dans le cadre d'une résidence de recherche au département de Théorie critique et de Pratiques expérimentales de l'Universidad de las Artes (Guayaquil). Elle a été lauréate de la résidence Baden Württemberg Catalunya (Stuttgart, 2017) et a reçu une bourse du Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2017). Elle a fait partie du collectif www.minipimer.tv, et a été membre fondatrice de *Díasporas Críticas*. Elle a récemment publié *Wagschale der Zeit und Ewigkeit* (Verlag für Handbücher, 2018).

Historienne d'art et politiste, **Dominique MALAQUAIS** interroge les intersections entre violences politiques, inégalités économiques et élaborations de cultures urbaines. D'abord enseignante aux États-Unis (Columbia, Princeton, Sarah Lawrence), aujourd'hui chercheuse au CNRS (Institut des mondes africains), elle codirige avec Kadiatou Diallo la plateforme curatoriale expérimentale SPARCK (Space for pan-African Research, Creation and Knowledge). Parmi ses projets récents et en cours : l'ouvrage *Afrique Asie : arts, espaces, pratiques*,

codirigé avec Nicole Khouri, sur les échanges entre Afrique et Asie à travers les arts visuels, la littérature, l'urbanisme et la spiritualité (Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016); un recueil d'essais publié avec Maëline Le Lay et Nadine Siegert, *Archive (re)mix: vues d'Afrique* (PUR, 2015), sur les trajectoires de plasticien·nes, d'écrivain·es, de musicien·nes qui, à travers leur travail, explorent les multiples facettes de la rencontre entre art(s) et archive(s); PANAFEST Archive, projet collectif sur la mémoire de grands festivals panafricains des années 1960 et 1970; les expositions *Dakar 66* (Musée du quai Branly, 2016), et *Kinshasa Chroniques* (MIAM, Sète, 2018-2019 et Cité de l'architecture & du patrimoine, 2020; catalogue sous sa direction paru aux Éditions de l'Œil en 2020); un projet de recherche collectif *Yif menga*, mené avec Julie Peghini, sur la performance comme proposition politique. Dominique Malaquais est au comité de rédaction de la revue *Chimurenga* et fut présidente d'ACASA (Arts Council of the African Studies Association) de 2014 à 2015.

Chercheuse et enseignante, **Anyely MARÍN CISNEROS** travaille à l'intersection des politiques du corps et de l'histoire des sciences afin de cartographier les logiques racistes émergentes dans les réseaux sociaux et l'IA (intelligence artificielle). Elle a été professeure à l'Universidad de las Artes à Guayaquil (2015-2017), rédactrice en chef à la Biblioteca Ayacucho (2009-2013) et directrice d'études à Ávila TV-Caracas (2006-2009). Elle a également cofondé la revue d'études latino-américaines et caribéennes *Sur/version* (Celarg, Caracas, 2011). Membre de Red Conceptualismos del Sur et du groupe de recherche Grupo de pensamiento, prácticas y activismos afro/negros au MACBA, elle est aussi cofondatrice de @criticaldías.

Groupe radical féministe bolivien, cofondé en 1992 par María Galindo, Monica Mendoza et Julieta Paredes, **MUJERES CREANDO** est en lutte contre les oppressions vécues par les femmes latino-américaines et contre la pauvreté. Les

militantes du collectif se réapproprient la rue à travers le graffiti et la performance, en agissant de façon nomade et décentralisée. Se revendiquant comme un collectif d'agitatrices folles et rebelles, Mujeres Creando rassemble des femmes indigènes, des paysannes, des athées et des croyantes, des lesbiennes et des hétérosexuelles.

Diplômée d'un doctorat en histoire de l'art de l'université du Québec à Montréal, **Liza PETITEAU** a soutenu sa thèse sous le titre « Le vêtement, une interface stratégique pour les mises en scène d'artistes féministes (2000-2010) ». Chargée de cours à l'École supérieure de Mode de l'ESG-UQAM, elle enseigne la psychosociologie du vêtement depuis une dizaine d'années. Dans une approche pluridisciplinaire, elle enseigne également à l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF) ainsi qu'à la Faculté des arts. Ses recherches s'articulent à l'intersection de la mode, des arts visuels et des études sur le genre, dans une perspective contemporaine.

Griselda POLLOCK est professeure d'histoire critique et sociale de l'art et directrice du Centre pour l'analyse culturelle, la théorie et l'histoire (CentreCATH) à l'université de Leeds en Angleterre. Depuis les années 1970, et la publication de *Old mistresses, women, art and ideology* (1981), elle examine le racisme institutionnel et le sexisme dans l'histoire de l'art et la sphère muséale, en mobilisant les concepts nécessaires à l'élaboration d'interventions queers, postcoloniales et féministes dans les histoires de l'art et la théorie critique. Deux de ses ouvrages parus en 2013 portent sur le traumatisme et l'esthétique dans l'art contemporain, prolongeant son concept du musée féministe virtuel (2007) : *After-affects/After-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual museum* (Manchester Univ. Press), et *Art in the time-space of memory and migration* (Freud Museum & Wild Pansy Press). Plus récemment, elle a publié une monographie importante sur l'artiste juive allemande Charlotte Salomon (1917-1943), *Charlotte Salomon and the theatre of memory* (Yale Univ. Press, 2018), les livres *Concentrationary*

Art (coédité avec Max Silverman, Berghahn Books, 2019) et *Feminism. A bad memory?* (Verso, 2018), ainsi que plusieurs articles sur l'artiste noire britannique Lubaina Himid, lauréate du Turner Prize en 2017, et sur la cinéaste Chantal Akerman. Parmi ses publications à venir : *The case against « Van Gogh »: Memory, place and modernist disillusionment* (Thames & Hudson, 2020) et un ouvrage consacré à Marilyn Monroe. Elle est lauréate du prix Holberg 2020.

Docteure en histoire et critique des arts de l'université Rennes 2, **Johanna RENARD** est l'autrice d'une thèse intitulée « Poétique et politique de l'ennui dans la danse et le cinéma d'Yvonne Rainer » (à paraître chez De l'Incidence Éditeur). Ses recherches, qui portent sur l'histoire et la théorie de l'art contemporain depuis les années 1960, explorent les rencontres et les croisements entre arts visuels, performance, danse, cinéma expérimental et art vidéo. Développant un travail sur l'histoire et la politique des émotions et des affects dans les pratiques artistiques, elle a co-organisé le colloque international « Affects, flux, fluides : représentations, histoires et politiques des émotions en arts » en avril 2019 à l'université de Strasbourg, dont les actes seront publiés aux Presses universitaires de Strasbourg. Elle enseigne l'histoire et la théorie des arts à l'université de Strasbourg.

Nataliya TCHERMALYKH (CIDE-UNIGE) est anthropologue de l'art. Ses recherches portent notamment sur la politisation de l'art de la performance en Russie aujourd'hui. Elle étudie les croisements des champs artistiques et juridiques, ainsi que les manières d'agir d'artistes contemporaines engagées. Elle a soutenu sa thèse en anthropologie et sociologie de l'art à la Haute École des relations internationales et du Développement à Genève en 2019. Depuis, elle enseigne les études socio-juridiques à l'université de Genève (campus Valais).

Elvan ZABUNYAN, historienne de l'art contemporain, est professeure à l'université Rennes 2 et critique d'art. Ses travaux croisent depuis plus de vingt-cinq

ans les problématiques raciales, postcoloniales et féministes ainsi que l'histoire politique et culturelle des États-Unis en lien avec l'engagement artistique depuis les années 1960. Le genre et le corps comme lieu de l'émancipation sont au cœur de ses réflexions. La monographie à laquelle elle travaille aujourd'hui interroge la façon dont les artistes contemporains s'approprient l'histoire et l'héritage de l'esclavage en en faisant, dès les années 1970, un outil politique. Elle a publié *Black is a color, une histoire de l'art africain américain* (Dis Voir, 2004; version anglaise, 2005), *Theresa Hak Kyung Cha – Berkeley – 1968* (Les Presses du Réel, 2013; à paraître en anglais en 2021), codirigé des ouvrages, écrit de nombreux articles pour des recueils collectifs, des catalogues d'exposition et des périodiques. Elle a codirigé le numéro 2 de la revue *Esclavages et post-esclavages* (CIRES/CNRS): *Pratiquer l'histoire par les arts contemporains* (mai 2020) et coordonne le WP 5 «Artists and Citizens» (incluant les villes de Marseille, Bristol, Cape Town) du programme européen ECHOES (European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities) pour 2018-2021.

Sommaire

Introduction. *Marie-laure Allain Bonilla, Émilie Blanc, Johanna Renard, Elvan Zabunyan.*

9

1^{re} partie RÉCITS/ENGAGEMENTS

Différence et unité: le féminin et le planétaire. *Griselda Pollock.*

33

Pourquoi 1989? Écrire sur le féminisme, l'art et le "contemporain global".
Katy Deepwell.

64

Du féminisme aux pensées du décentrage dans le milieu architectural
américain: la Génération 1988. *Stéphanie Dadour.*

86

Du document aux entretiens. Transmission, mémoire et historiographie
des performances féministes des années 1970. *Clélia Barbut.*

100

Stratégies et pratiques féministes en art actuel, un continuum de l'oeuvre
à la galerie: La Centrale Galerie Powerhouse. *Virginie Jourdain.*

119

2^e partie ENCORPORATIONS/SAVOIRS

La délivrance des sibylles. *Anne Creissels.*

135

Manifestes féministes pornographiques. Expressions textuelles
et artistiques de penseuses-praticiennes. *Muriel Andrin.*

147

Lea Lublin et Nil Yalter. Deux artistes féministes traversées par les questions de race, de classe, de sexe et de canon artistique.

Fabienne Dumont.

166

3^e partie
EX/CENTRIQUES / CORPORÉITÉS

Construire des solidarités vestimentaires et féministes. *Liza Petiteau*

189

Tuer Pocahontas. Déconstructions et reconstructions identitaires dans l'oeuvre de Wendy Red Star. *Aurélie Journée-Duez.*

202

Bousculer les mentalités. Représentations artistiques des identités queers en Afrique du Sud. *Melanie Klein.*

215

TRANS* / FORMATIONS. L'art comme activisme collectif dans le travail de Gabrielle Le Roux. *Dominique Malaquais.*

231

4^e partie
DÉCOLONIALITÉS / CONSTELLATIONS

Mujeres Creando. Notre féminisme n'est ni un maquillage, ni un accessoire.

María Galindo.

239

Radiophoniser les archives de la résistance: Radio Free Resist Europe.

Rebecca Close, Anyely Marín Cisneros, Verónica Lahitte.

256

Art is facing fire. Discours et stratégies féministes, antimilitaristes et décoloniales chez les artistes postsoviétiques engagés face au conflit russo-ukrainien en 2014. *Nataliya Tchermalykh.*

263

Par où commencer ? Une constellation, une histoire décoloniale. *Dalida
María Benfield.*

285

Sources et références

315

Les autrices

345

Éditions i

Cette première édition de *Constellations subjectives. Pour une histoire féministe de l'art* est imprimée sur du papier Munken Print White de 80 grammes et composée en Caslon (merci l'Open Source!)

Principe de couverture et maquette :

Corinne App

Mise en pages :

Amélie Brunet

Relecture et corrections :

Marie-laure Allain Bonilla, Émilie Blanc, Johanna Renard,
Elvan Zabunyan et Oristelle Bonis

Mécénat

Thierry Lefébure

Le livre a été imprimé et relié en France, dans la Nièvre, par les soins de l'imprimerie Laballery à Clamecy.

Dépôt légal : octobre 2020

Numéro d'imprimeur :