

Charli-e Galibert

Anthropocène et Esthétique de la domination

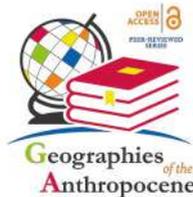
Le nu et le corps dans l'art



Pourquoi des hommes habillés
Peignent des femmes nues ?
Ou

« La voir, c'est L'avoir ! »

IL Sileno
Edizioni



Charli-e Galibert

Anthropocène et Esthétique de la domination

Le nu et le corps dans l'art

Pourquoi des hommes habillés
Peignent des femmes nues ?

Ou

« *La voir, c'est L'avoir !* »

Charlie.GALIBERT@univ-cotedazur.fr



IL Sileno
Edizioni

Anthropocene and Aesthetics of dominance
The nude and the body in art Why men dressed paint naked women?
Or «To see it is to have it!»

Charli-e Galibert

is a monographic volume of the Open Access and peer-reviewed series
“Geographies of the Anthropocene”
(Il Sileno Edizioni), ISSN 2611-3171.

www.ilsileno.it/geographiesoftheanthropocene/



Cover: Agnes Accorsi, *Fleur 5, sans date*, crayons de couleur et feutre sur papier, 15 x 15 cm

Copyright © 2022 by Il Sileno Edizioni
International Scientific Publisher “Il Sileno”, VAT number: 03716380781.
Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

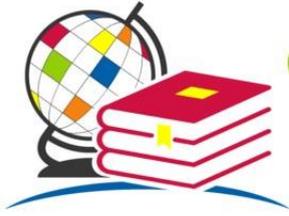
This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivs
3.0 Italy License.



The work, including all its parts, is protected by copyright law. The user at the time of downloading the work accepts all the conditions of the license to use the work, provided and communicated on the website
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>

ISBN 979-12-80064-31-8

May 2022
(*First Edition*)



Geographies of the Anthropocene

OPEN
ACCESS



PEER-REVIEWED
SERIES

ISSN 2611-3171

Geographies of the Anthropocene

Open Access and Peer-Reviewed series

Editor-In-Chief: Francesco De Pascale (Department of Culture and Society, University of Palermo, Italy).

Associate Editors: Salvatore Cannizzaro (Department of Humanities, University of Catania, Italy); Fausto Marincioni (Department of Life and Environmental Sciences, Università Politecnica delle Marche, Italy), Leonardo Mercatanti (Department of Culture and Society, University of Palermo, Italy), Francesco Muto (Department of Biology, Ecology and Earth Sciences, University of Calabria, Italy), Charles Travis (School of Histories and Humanities, Trinity College Dublin; University of Texas, Arlington).

Editorial Board: Mohamed Abioui (Ibn Zohr University, Morocco), Andrea Cerase (Sapienza University of Rome, Italy), Valeria Dattilo (University of Calabria, Italy), Dante Di Matteo (Polytechnic University of Milan, Italy); Jonathan Gómez Cantero (Departamento de Meteorología de Castilla-La Mancha Media, Spain), Eleonora Guadagno (University of Naples “L’Orientale”, Italy); Peggy Karpouzou (National and Kapodistrian University of Athens, Greece); Davide Mastroianni (University of Siena, Italy), Giovanni Messina (University of Palermo, Italy), Joan Rossello Geli (Universitat Oberta de Catalunya, Spain), Gaetano Sabato (University of Palermo, Italy), Nikoleta Zampaki (National and Kapodistrian University of Athens, Greece).

International Scientific Board: Marie-Theres Albert (UNESCO Chair in Heritage Studies, University of Cottbus-Senftenberg, Germany), David Alexander (University College London, England), Loredana Antronico (CNR – Research Institute for Geo-Hydrological Protection, Italy), Lina Maria

Calandra (University of L'Aquila, Italy); Salvatore Cannizzaro (University of Catania, Italy), Fabio Carnelli (EURAC Research, Bolzano, Italy); Carlo Colloca (University of Catania, Italy), Gian Luigi Corinto (University of Macerata, Italy), Roberto Coscarelli (CNR – Research Institute for Geo-Hydrological Protection, Italy), Girolamo Cusimano (University of Palermo, Italy), Bharat Dahiya (Director, Research Center for Integrated Sustainable Development, College of Interdisciplinary Studies Thammasat University, Bangkok, Thailand); Sebastiano D'Amico (University of Malta, Malta), Armida de La Garza (University College Cork, Ireland), Elena Dell'Agnese (University of Milano-Bicocca, Italy; Vice President of IGU), Piero Farabollini (University of Camerino, Italy), Massimiliano Fazzini (University of Camerino; University of Ferrara, Italy; Chair of the “Climate Risk” Area of the Italian Society of Environmental Geology); Giuseppe Forino (University of Newcastle, Australia), Virginia García Acosta (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, CIESAS, México); Cristiano Giorda (University of Turin, Italy), Giovanni Gugg (LESC, Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative, CNRS – Université Paris-Nanterre, France), Luca Jourdan (University of Bologna, Italy), Francesca Romana Lugerì (ISPRA, University of Camerino, Italy), Cary J. Mock (University of South Carolina, U.S.A.; Member of IGU Commission on Hazard and Risk), Enrico Nicosia (University of Messina, Italy), Gilberto Pambianchi (University of Camerino, Italy; President of the Italian Association of Physical Geography and Geomorphology), Silvia Peppoloni (Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia, Italy; Secretary General of IAPG; Councillor of IUGS), Isabel Maria Cogumbreiro Estrela Rego (University of the Azores, Portugal), Andrea Riggio (University of Cassino and Southern Lazio, Italy), Jean-Claude Roger (University of Maryland, College Park, U.S.A.; Terrestrial Information Systems Laboratory, Code 619, NASA Goddard Space Flight Center, Greenbelt, U.S.A.); Vito Teti (University of Calabria, Italy), Bruno Vecchio (University of Florence, Italy), Masumi Zaiki (Seikei University, Japan; Secretary of IGU Commission on Hazard and Risk).

Editorial Assistant, Graphic Project and Layout Design: Ambra Benvenuto;

Website: www.ilsileno.it/geographiesoftheanthropocene;

The book series “Geographies of the Anthropocene” edited by Scientific International Publisher “Il Sileno Edizioni” will discuss the new processes of

the Anthropocene epoch through the various worldviews of geoscientists and humanists, intersecting disciplines of Geosciences, Geography, Geoethics, Philosophy, Socio-Anthropology, Sociology of Environment and Territory, Psychology, Economics, Environmental Humanities and cognate disciplines.

Geoethics focuses on how scientists (natural and social), arts and humanities scholars working in tandem can become more aware of their ethical responsibilities to guide society on matters related to public safety in the face of natural hazards, sustainable use of resources, climate change and protection of the environment. Furthermore, the integrated and multiple perspectives of the Environmental Humanities, can help to more fully understand the cultures of, and the cultures which frame the Anthropocene. Indeed, the focus of Geoethics and Environmental Humanities research, that is, the analysis of the way humans think and act for the purpose of advising and suggesting appropriate behaviors where human activities interact with the geosphere, is dialectically linked to the complex concept of Anthropocene.

The book series “Geographies of the Anthropocene” publishes online volumes, both collective volumes and monographs, which are set in the perspective of providing reflections, work materials and experimentation in the fields of research and education about the new geographies of the Anthropocene.

“Geographies of the Anthropocene” encourages proposals that address one or more themes, including case studies, but welcome all volumes related to the interdisciplinary context of the Anthropocene. Published volumes are subject to a review process (**double blind peer review**) to ensure their scientific rigor.

The volume proposals can be presented in English, Italian, French or Spanish.

The choice of digital Open Access format is coherent with the flexible structure of the series, in order to facilitate the direct accessibility and usability by both authors and readers.

Abstract

The Anthropocene unfolds its generalized domination and exploitation of the world through internal exclusion (what is not man) and external exclusion (nature, the non-human). This episteme of the objectification of humans, non-humans and the World, passes through language, writing, the male gaze as a Vision of the world promoted to universality. Domination is expressed in art by a violence that does not say its name by draping itself in candid nudity, the image of beauty and naturalness, thus making art the very place of its most beautiful lie. The aesthetics of domination makes the Anthropocene an anthropoScene, in which gendered functioning gives the body a central role. The historical examination of this aesthetics of domination disguised as the domination of aesthetics (painting, sculpture, happening, writing) and its questioning by the opposition/feminine and feminist demarcation of the 60s-70s and beyond, leads, by following the evolution of contemporary art, to the proposal of a possible elsewhere of the gendered heart of the functioning of the Anthropocene, by the call for a new alliance between the Human (post gender) and the Living (animated and inanimate nature) by providing some keys for the construction of the Human-as-counter-project in the Anthropocene, shared with the Living and the Planet by respecting and meeting all otherness, internal and external.

Keywords

Anthropocène, non-human, human, gender, nature.

Du même auteur :

- *La Corse, une île et le monde*, 2003, PUF, Paris ;
- *Guide non touristique d'un village corse*, 2004, Albiana, Ajaccio ;
- *L'anthropologie à l'épreuve de la mondialisation*, 2007, L'Harmattan;
- *Chante l'île sacrée*, 2009, Editions Fior di Carta, Barrettali ;
- *Sarrola 14/18. Un village corse dans la première guerre mondiale*, 2008, Albiana, Ajaccio (Prix catégorie essai du Salon du livre insulaire d'Ouessant, 2009);
- *Sistac*, 2009, Anacharsis, Toulouse-Marseille (Réédition 2012, Libretto, Paris, Prix du livre de littérature française Poche, Gradignan 2012);
- *L'Autre*, 2012, Anacharsis, Toulouse-Marseille ;
- *Ile déserte*, 2012, Albiana, Ajaccio (Prix catégorie essai du Salon du livre insulaire d'Ouessant 2012 ; Prix de la Collectivité Territoriale de Corse 2012) ;
- *Initiation au tourisme éblouissant*, 2012, Éditions Mémoires Millénaires, Nice ;
- *La corse après la Corse*, 2017, Editions Fior di Carta, Barrettali ;
- *Petit Manuel du genre à l'usage de toutes les générations*, 2018, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble ;
- *L'oiselle qui était née d'un chat*, 2018, Editions Fior di Carta, Barrettali, avec des aquarelles d'Armand Scholtès ;
- *L'homme du Monde, pour une nouvelle alliance*, 2020, Edizioni Il Sileno, Lago (CS);
- *Lacrime di Muredda, Prose et poesie pinzutaccie*, 2021, Editions Fior di Carta, Barrettali;
- *Spine di Tanghi Tupini, Prosa et puesie pinzutacci*, Tome II, 2022, Editions Fior di Carta, Barrettali.

« Parler de liberté n'a de sens qu'à condition que ce soit la liberté de dire aux gens ce qu'ils n'ont pas envie d'entendre » (Georges Orwell)

*« Qu'est-ce que cet amour que nous avons tous pour les invertis, garçons ou filles ? C'était d'eux qu'il s'agissait dans tous les romans que nous n'avons jamais lus. La fille qui a été perdue, qu'est-elle sinon le Prince trouvé ? Le Prince au cheval blanc que nous avons toujours cherché. Et le joli garçon qui est une fille, qu'est-ce autre que le prince-princesse en dentelles – pas tout à fait l'un et à demi l'autre, l'image peinte sur l'éventail ! C'est pour cela que nous les aimons. Nous étions chevillés à eux dans notre enfance alors qu'ils chevauchaient à travers nos livres de lecture, les plus délicieux des mensonges, maintenant incarnés dans un garçon ou dans une fille, car chez la fille c'est le prince, et chez le garçon c'est la fille qui fait du prince un prince – pas un homme. Ils remontent à nos lointains perdus, là où ce que nous n'avons jamais eu se tient en attente ; il était inévitable que nous les rencontrions, car c'est notre nostalgie aberrante qui les a créés. Ils sont notre réponse à ce qu'on avait dit à nos grands-mères qu'était l'amour, à ce qu'il n'est jamais venu à être ; eux le vivant mensonge de nos siècles (...) en sorte que si l'un de ceux que j'ai dit mourrait de la petite vérole, nous voudrions aussi en mourir, avec deux sentiments, terreur et joie, mariés quelque part dans une informe mer retrouvée où un cygne (qu'il soit nous-même, ou elle ou lui, ou un mystère de tous ensemble) sombre en pleurant » (Djuna Barnes, *Le bois de la nuit*, 1936/1957, 154-155)*

« Jésus a dit : si la chair s'est produite à cause de l'esprit, c'est une merveille ; mais si l'esprit s'est produit à cause du corps, c'est une merveille de merveille. Mais moi, je m'émerveille de ceci : comment cette grande richesse s'est mise dans cette pauvreté. » L'Évangile selon Thomas, milieu du IIe siècle, 1974, Editions Métanoïa, Marsanne.

Cet essai s'adresse à toutes celles et ceux qui sont insatisfaites des explications en termes de sexe, pro et anti sexe, contre sexe, qui en ont assez de toutes ces femmes qui veulent être les égales des hommes, qui sentent au fond d'elles-mêmes que cette révolte pseudo dénonciatrice, aux relents forts de mauvaise conscience et d'impuissance à penser (oh les regards contrits, oh les mots condoléants sur leur sort !) est le dernier avatar de la soumission au binarisme, que la publicité pour les tampons, la revalorisation des poils, le point G en lieu de Cogito, les débats sur la jouissance féminine et la chanson du clitoris, les sex-toys ...) ne libèrent de rien, que l'imitation n'est qu'une sodomie de plus et que mouiller contre mouiller, trans-queerer ne suffit plus, ni le post-post-porno, ni le post genre, ni les moocs ou les vidéos, docu/dos-cul, que la femme n'est pas l'avenir de l'homme, parce que d'abord ni l'un ni l'autre n'existent ni séparément ni ensemble, et puis parce que l'important est l'avenir de la Planète des Humains et des Non Humains – et seulement éventuellement de Nous-Autres Humains par Elle et Eux – que notre avenir n'est ni sexué ni genré, mais seulement planétaire.

« Je crois que nous “existons” en tant qu'énergies “nourrissant” l'Infini. Est-ce cela exister, sortir de l'Infini juste le temps d'une vie de matière terrienne ? »

(Stephanie Chanvallon)

Les personnages, les situations, la grammaire, les règles d'accord de genre, la conjugaison, le féminin et le masculin, les modifications de mots, les néologismes de ce récit ne sauraient être que l'expression de ma volonté d'auteure et le témoignage de la libertéE de la langue.

Anthropocène, corps, nu, art et genre. Mise au point proto-théorique

Le présent essai souhaite documenter une histoire et une archéologie de l'anthropocène au prisme du genre (Braidotti, Haraway, Butler, ...). Plus précisément il adopte la forme d'une plongée microscopique, fractale, rhizomique, dans les dispositifs d'élaboration et de perpétuation de l'anthropocène comme pratique universalisante de rapport au monde sous forme de domination et exploitation, et de pensée universalisante.

Il est relativement facile - et admis - de mettre en évidence sur quel argumentaire philosophique le capitalisme/l'anthropocène déploie sa domination sur le monde (cartésianisme, prométhéisme, minoration/péjoration de l'altérité interne et externe, économie, exploitation, technologies, loisirs, création...). C'était l'objectif de « *L'Homme du Monde* » (2020) de tracer les grandes lignes de cette *épistémè* du « *je pense donc je suis* » comme métaphore absolutisante de l'emprise et prise de possession du Monde par le « *Sujet Métaphysique Occidental* » - en fait le mâle blanc hétéro avançant (et saccageant !) masqué, et d'appeler à une *nouvelle alliance* entre l'Humain (post genre) et le Vivant (nature animée et inanimée) par le dépassement des altérités interne et externe.

L'objectif de la présente « *esthétique de la domination* », en quelque sorte *Tome 2* de cette déconstruction de l'anthropocène, est de produire une analyse détricotant le fonctionnement de cette domination/exploitation/violence de l'anthropocène dans le monde même des rapports humains tels que la sexualité ou l'art. D'examiner comment s'exerce la domination dans la sphère de l'esthétique ou comment l'anthropocène se pare du masque de l'esthétique pour dissimuler la violence de sa domination.

Une approche du fonctionnement de l'anthropocène par « la petite lorgnette » de l'art pourrait surprendre au premier abord, mais très vite, la thématique de *la vision du monde*, du *regard*, de la fabrication d'un rapport de sujet à objet, d'habillé à nu, dévoile la violence de la pratique mise en place sous l'esthétisation du beau, sa naturalisation, dans l'objectivation effective du monde et des humains.

L'approche de *l'anthropocène* par l'art montre ainsi combien il s'agit aussi d'une *anthropo-scène* et d'une mise en scène frauduleuse, une monstration servant à cacher.

L'objectif de cet essai est ainsi multiple :

1. Il constitue une « *étude de cas* » du fonctionnement de l'anthropocène (et de sa déconstruction sur le domaine précis et singulier du nu dans l'art) comme système de pensée, de pratique, de regard, d'objectivation (aliénation ?). Pour mener à bien cette *archéologie muséale de la fabrication du nu* comme naturel/immanent, cette *préhistoire d'une épistémologie artistique*, encore à écrire¹, il faut se glisser dans le détail des tableaux de *nu*, l'intimité des ateliers de peintres, des relations maîtres/modèles, des compositions, des messages, tous sociaux, de domination, de pouvoir (équation rapport social de sexe = rapport de sexe social) et cela suppose un travail à la fois en surface et en profondeur, sur l'art, le genre, le corps, le nu, de plus en plus pointu et précis dans l'objet, en même temps que de plus en plus large et universel dans la modélisation et sa possible extension. Ainsi, le regard naturalisé du peintre oblige à une analyse déconstructive de ce regard jusqu'à la thématique du point de vue, de la prise de vue, de la perte de vue, de *la vision du monde*. De même que le corps présenté comme naturel, beau et désirable (sinon coupable du gloutonnage oculaire qu'il induit et provoque, voire de son propre viol), oblige, quant à lui, à une analyse de sa construction et articulation par un langage, un discours, une écriture, en dernier ressort masculine.

Il s'agit en gros d'étudier et *démystifier le cœur genré du fonctionnement de l'anthropocène*, domination de l'altérité externe (la nature) et de l'altérité interne (la femme, le non-masculin) dans le lieu même où il se drapait de *nudité candide*, de l'image du beau et du naturel, d'esthétique et d'éthique, qui est le lieu même de son plus beau mensonge ! Cette *esthétique de l'exploitation/domination capitaliste* est ici examinée sous l'angle de ce que l'anthropocène en tant que pratique et pensée unique exclusive et excluante nous présente comme naturel, charmant, la beauté même (*i.e. LA Femme*), en maquillant la domination, l'exploitation et la destruction sous l'apparence de la muse, du modèle, de l'inspiratrice, et en occultant le rôle du regard, de la violence, de l'abaissement, de l'immanence vs la transcendance.

¹ Parce qu'elle considère que les discours qui définissent la notion de culture sont le lieu même de-s rapports de pouvoir, une telle approche *archéologique* est d'inspiration foucauldienne pour qui l'archéologie est un « jeu de mots » puisqu'elle vise moins à dévoiler une structure (archè) que les conditions de possibilité de la croyance en cette structure, en d'autres termes les « pratiques discursives intermédiaires entre les mots et les choses ». Là où l'analyse généalogique déploie une enquête historique de surface concentrée sur la discontinuité des événements, l'analyse archéologique interroge les régularités discursives. (Foucault, 2001, p. 814).

La thèse que je soutiens est que l'anthropocène en tant que pensée et pratique universalisantes de vision et de gestion d'un certain rapport au monde (capitalisme dans son stade ultime, économique, politique, culturel, ...) prend soin de dissimuler les formes de domination, d'exploitation et de violence qu'il met à l'oeuvre à cet effet, voire d'en faire une *Esthétique*.

2. Cette *étude de cas de l'art, du corps et du nu*, constitue peut-être le cœur même du fonctionnement de l'anthropocène comme vision et pratique du monde en tant que fonctionnement genré, parce qu'il touche *au cœur du système de rapport homme/femme* en tant que domination et inégalités : *le corps*. Le corps (aussi bien biologique que culturel et artistique) est un dispositif performatif qui s'inscrit dans l'écriture, le langage, la violence et la mise en scène oxymorale (« *l'esclavage c'est la liberté, la liberté c'est l'esclavage* » d'Orwell) de cette violence transfigurée/masquée sous une esthétique. Le nu artistique est ainsi exemplaire du rapport humain (non Humain = masculin) entre hommes et femmes, inscrit dans la question du corps et dans celle du regard.

En un certain sens, le monde du nu peut ainsi être mis sur le même plan que l'art des mines souterraines ou à ciel ouvert, le design technologique, l'automobile individuelle, l'héroïsation cinématographique de l'exploitation du pétrole et des énergies - James Dean et « *Géant* » - ou du capitonat d'industrie et de la figure de l'entrepreneur libéral homme d'affaires - Orson Welles et « *Citizen Kane* » -, la conquête des airs, des océans (« *Vingt mille lieues sous les mers* », *Le Titanic*), l'héroïsation masculine de l'espace, depuis la conquête de l'Ouest et le western jusqu'à la figure boudinée héroïsée de l'astronaute sous scaphandre, l'exploitation et la souffrance animale sous toutes ses formes, la dévalorisation de la femme - la blonde stupide incarnée par Marilyn Monroe - la stigmatisation des racisés noirs jaunes ou rouges, l'industrie des médias et de l'image, *ad infinitum* ...

Il se range comme un des archétypes, parmi les plus puissants et les plus évocateurs, de la violence présentée (monstrée et démonstrative) en nature, destin, ou, au contraire, choix et liberté. *Le microscope et le macroscope* du *genroscope* utilisé pour étudier le nu en tant que fabrication de la domination masculine du monde, sous le régime de l'anthropocène, peut devenir une sorte de « modèle », une tentative de paradigme, de la *rhizomisation de l'analyse du monde et de l'anthropocène*, valable pour n'importe quel sujet : environnement, pollution, mer, animaux, économie, politique, économie solidaire, apocalypses.

L'éclairage de l'esthétique de la domination (l'art, le corps, le nu, le beau...) peut aider à comprendre la fabrication de chaque domaine prétendant à l'autonomie : l'histoire, la géographie, les sciences humaines, la critique de l'objectivation scientifique par réhabilitation d'une pensée située, la critique de fond de la méthodologie statistique, des montages expérimentaux, de la vérification, du régime de véridicité de la techno science au service du Prince. La *domination de/par l'esthétique* peut ainsi acquérir une valeur heuristique pour toute étude de l'esthétique de/par la domination.

Ce travail fait en quelque sorte le lien entre :

- le laborieux, patient, minutieux, obsessionnel exercice de destruction du monde organisé par l'homme blanc occidental hétérosexuel (pour tout ce qui touche à l'anthropocène par la visite, le parcours, la déconstruction de la construction et de l'installation de l'anthropocène comme *pensée de la gestion du monde*, en fait de la destruction du monde, dissimulée oxymoralement et présentée sous un discours (une technique, une technologie, une science, une épistémologie, des idéologies, un art, une philosophie, ...), une histoire de la construction anthropocénique du monde comme la seule possible, exclusive et inévitable.

- et *le monde de l'art* comme entreprise synthétisant cette domination du monde de *l'Autre* (altérité interne et externe, mais ici plutôt interne) sous le dispositif du regard, de la langue, de l'écriture et de la création. pour tout ce qui touche à *l'anthropoScène*

La présente *archéologie/archéonomie* du regard pose l'anthropocène en *anthropoScène*.

La question de l'art fait le lien entre la partition genrée du monde, l'existence de la domination s'exerçant d'une part sur les femmes (considérées comme les non-hommes) et sur la nature au sens large. Cette domination passe par *la langue, l'écriture, le regard masculin* promu à l'universalité, qui violente le monde - des non masculins et de la nature - que j'ai pu précisément étudier, pister et débusquer dans le monde même de l'art et particulièrement celui du « nu » - avec la découverte en parallèle de l'insuffisance notoire - à ma connaissance - d'analyse-s, en termes de genre, de l'histoire du nu et de l'art. *D'où son titre : « Pourquoi des hommes habillés peignent des femmes nues ? Ou « La voir, c'est l'avoir ! ». Esthétique de la domination ».*

3. De par l'histoire même du dépassement historique par les femmes de leur domination, dans le cadre de l'art et du nu, cette réflexion pointe vers la possibilité d'un post anthropocène.

La présente *Préquelle* de la libération proposée dans le Tome 1 que constitue « *L'Homme du Monde* » (essentiellement dans sa troisième partie : *Le ressaisissement humain*) s'attache au dépassement du *regard masculin* en tant que disposition qui façonne et construit une compréhension unilatérale, violente et oppressive de l'ensemble du Monde, dans l'art comme hors de l'art ; en tant que disposition strabique qui forme/déforme le regard possible, dans l'art et hors de l'art.

Ce détour est nécessaire et indispensable pour interroger ce que c'est que voir et regarder, car c'est ce qui fonde la lecture du monde et sa « compréhension », interrogation qui amène à la nécessité de dépasser le regard aveugle, le visible et l'invisible, les prises de vue et les pertes de vue, l'obscurité et la lumière, la possibilité d'un regard humain, voire extra humain, cad *partagé avec le Vivant*, par le respect et la rencontre de l'ensemble des altérités, interne et externe - l'altérité comme condition de la *cohabitation post anthropoScènique*. Déconstruire *l'esthétique de la domination*, et *la domination par l'esthétique*, c'est fournir des clés à la déconstruction et au dépassement de la domination de *l'Humain-toujours-en-contre-projet à l'anthropocène*, et de la Planète même.

Une réflexion sur « *le nu, le corps, l'art par le genre* » - apparaissant absolument hors de sujet au premier abord d'une pensée volontiers non réflexive pour une *compréhension de la techno-pensée anthropocénique* - devient, tout au contraire, essentielle, si l'on veut bien considérer notre *ère finale* (le *Poubellien extractif super consumériste super individualiste super connecté jusqu'à la virtualité du Métavers* <https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tavers> et jusqu'à l'épuisement du Monde) comme une *anthropoScène*, et cette *mise en scène* comme le contraire même de ce qu'elle est. En effet, cette *investigation de l'esthétique de la domination* – cette *mise à nu de la domination de l'anthropocène jusque dans l'art du nu* - touche à la fabrication de la mono-masculinisation sur un objet archétypique, le corps, c'est-à-dire la femme, en même temps qu'elle « dévoile » si l'on ose encore dire, la résistance historique structurelle des femmes, leur révolte, par la créativité, l'expression, la libération de leur sexualité (lesbianisme politique, contre-écriture, porno féminisme,...) et l'advenue des thématiques trans, queer, post féministes et, optimalement *post genre*.

Le dépassement du binarisme, des sexes, des sexualités, du genre (dépassement de l'exclusion minoration péjoration de *l'altérité interne* de l'humain mono genré et dominant - femme, non-blanc, non hétéronormé, ...), nous amène ainsi, « *Nous autres Humains* », à dépasser également la distinction d'humain/non humain (dépassement de l'exclusion minoration péjoration de *l'altérité externe* - la nature) par les notions de *vivant, d'existant, d'êtres et d'Etre*, sur la base de notre altérité constitutive. Nous sommes tous altéritaires, l'animal, le rocher, la fissure, l'insecte, le nuage, la forêt, et nous sommes tous l'Autre d'un Autre. Le je cartésien n'existe que parce que d'autres, *l'Autre avec un grand A*, existe. « *Cogitamus ergo sumus. Sumus, sic cogitamus* ».

Nous aurons l'occasion de le dire en conclusion de cet essai : il y a un devenir animal de l'humain, un devenir minéral végétal de l'humain comme il y a un *devenir humain chez l'animal*. Ce devenir des singularités est une façon d'égaliser ce qui est en jeu pour les participants/cohabitants humains et non humains - *Les Vivants* - dans le projet de durabilité sociale d'un *NOUS* où nous sommes ensemble, au-delà, cette fois, de l'unification de la marchandise et du consommable que réalise le capitalisme apocalyptique de l'anthropocène explosif finissant. Il s'agit d'une relation proche de la *résonance*, cette qualité de rapport au monde qui accroît notre aptitude à nous laisser prendre, toucher et transformer par le monde tout autrement que dans une relation instrumentale, de logique de croissance, d'accélération et de zapping obsolète de la post modernité consumériste et individualiste, réifiante, sourde et aveugle.

4. Sur l'exposition, l'écriture et la lecture

A la suite de « *L'Homme du Monde* », cet essai souhaite provoquer une *lecture active* apte à transformer les idées reçues (et données) sur la rhétorique du corps, la performance du genre, la violence fondamentale, la domination, la fonction de l'art, la place de *la représentation* dans l'histoire *hominienne*, le *statut du regard* (...) comme exemplaires de la domination du monde - des humains et des non humains - sous le règne de l'anthropocène, et, en débouchant sur un dépassement du binarisme et de l'opposition « *Homme / Nature* », ambitionne de proposer une *Nouvelle Alliance* avec le *monde vivant*, dans une véritable évolution/révolution « *planétaire* » - déjà esquissée dans « *L'Homme du Monde* »

Irrévéréncieux, peu enclin au respect de la pensée unique, cheminant volontiers hors des sentiers balisés, cet objet de corniches, de sentiers, de surplomb et d'errance, constitue une tentative d'approche du nu (*La Nu-e ?*)

et de l'art sous l'angle du genre, sans souci *des normes de forme* - les notes de bas de page dévorent volontiers le corps du texte lui-même, les *rhizomes* deleuziens renvoient au contraire les développements et explications en fin de parties les liens internet constituent des illustrations immédiates - ni *des soucis de fond* - puisqu'il fait appel aux approches anthropologiques, philosophiques, artistiques, picturales, littéraires, bousculent les attendus d'accord en termes de genre, en mettant au jour des artistes déterminantes pourtant oubliées (1960/1990) -, enfin puisqu'il revisite le rôle peut être inattendu de Marcel Duchamp, la fonction essentielle des trans et des queer dans la relecture de l'histoire de l'art.

Je prends le risque, après René Char, d'« *aller vers ma chance* », de « *serrer mon bonheur* » et qu'à lire ce travail de réflexion les lecteurs et lectrices « *s'habitueront* » - ou plutôt ne s'habitueront pas. *Sa complexité et sa sauvagerie* font la part belle au travail de la lectrice et du lecteur comme acteur de ce texte continument en construction - *lector in fabula* cher à Umberto Eco.

Table d'orientation

Abstract, keywords	p.VII
PARTIE I	p.39
Du corps, de la nudité, du langage, du pouvoir	
<i>1.1 Nu et regard.</i>	p.40
<i>1.2 Voir et ne pas voir</i>	p.43
<i>1.3 Regard individuel, singulier, pur, innocent</i>	p.44
<i>1.4 La complicité du regard avec la pensée</i>	p.46
<i>1.5 Représentation et « conte vraisemblable »</i>	p.50
<i>1.6 Langage et pouvoir : mots d'ordre</i>	p.55
<i>1.7 Dire c'est faire. Le performatif</i>	p.57
<i>1.8 Dire, c'est dire au masculin. Dire, c'est faire au masculin</i>	p.60
<i>1.9 Esthétique de la domination, domination de l'esthétique</i>	p.62
<i>1.10 Inscription corporelle du langage</i>	p.67
<i>1.11 Comment le langage construit le sexe</i>	p.70
<i>1.12 Qui commande ? Le performatif, en contexte hétéronormatif sexiste.</i>	p.73
<i>1.13 Représentation et performativité : comment le langage donne forme au corps</i>	p.76
<i>1.14 Langage représentation performativité. Dépassement de la séparation nature/culture</i>	p.81
<i>1.15 Pygmalion vs Galatée</i>	p.85
<i>1.16 « La voir, c'est l'avoir ! »</i>	p.87
<i>1.17 Nature morte, culture tuée</i>	p.89
<i>1.18 La construction sociale du nu</i>	p.91
<i>1.19 Peinture couillarde et objet dard</i>	p.94
<i>1.20 « Veridis quo »</i>	p.96
<i>1.21 La réalité est masculine.</i>	p.97
<i>1.22 Transcendance vs immanence</i>	p.102
<i>1.23 Le « schéma des hommes »</i>	p.105
<i>1.24 Violences sexy</i>	p.108
<i>1.25 Quelle place pour les femmes dans ce système de sexualité masculin violent ?</i>	p.113
<i>1.26 Y a-t-il autre chose dans l'art que du genre ?</i>	p.117
Partie II	
Le retournement FEM' ; « Nique le cyclope ! » Des femmes peintes aux femmes peintres	p.149
<i>2.1 Cadre historique</i>	p.157
<i>2.2 Sortir de l'enfermement du corps dans la/les normes</i>	p.174
<i>2.3 Les diktats du beau et du laid.</i>	p.181
<i>2.4 Le sain et le malade</i>	p.182
<i>2.5 La vie et la mort</i>	p.183
<i>2.6 Le pur et l'impur, le désirable, le dégoûtant</i>	p.183
<i>2.7 Corps dans l'espace et le temps, déformé, insaisissable, Corps identité, multiplicité, inidentifiable, indéfinissable</i>	p.184
<i>2.8 Corps sans dehors ni dedans</i>	p.185
<i>2.9 Corps et images de la soumission</i>	p.186
<i>2.10 Des sexualités</i>	p.191

2.11 <i>C'est qu'il y a une difficulté même à définir la sexualité</i>	p.193
2.12 <i>Annie Sprinkle et la transformation de l'objet de désir</i>	p.205
2.13 <i>Lesbianisme politique</i>	p.207
2.14 <i>De la moitié absente de l'humanité</i>	p.211
2.15 <i>Femmes agentes et agentivité</i>	p.213

Partie III

Post Féminisme Post Genre Trans Queer Dépassement altérités interne et externe

3.1 <i>Post Féminisme Post Genre Trans Queer Dépassement altérités interne et externe</i>	p.248
3.2 <i>Rose Duchamp et Marcel Selavy trans et queer</i>	p.256
3.3 <i>Transidentités : le singulier pluriel</i>	p.259
3.4 <i>De la différence à l'altérité</i>	p.263
3.5 <i>Les Queer</i>	p.268
3.6 <i>Les queer et l'art</i>	p.271
3.7 <i>Trans et queer démontent tout</i>	p.274
3.8 <i>Dépassement des altérités interne et externe</i>	p.275
3.9 <i>Les apocalypses</i>	p.284
3.10 <i>Apocalypse techno logique</i>	p.289
3.11 <i>La sexualité apocalyptique - ou le sexe de La Bête</i>	p.291
3.12 <i>Écrans, sexualité, pornographie</i>	p.293
3.13 <i>La fin du sexe</i>	p.296
3.14 <i>Le bio techno culturalo naturel</i>	p.298
3.15 <i>L'apocalypse génétique</i>	p.300
3.16 <i>Post apocalypse. Ouverture au vivant</i>	p.302
3.17 <i>Dégenrement, dérangement : métissage</i>	p.303
3.18 <i>Trois ouvertures post-genre : vulnérabilité, irremplaçabilité, créativité</i>	p.304
3.19 <i>Réponses à l'apocalypse</i>	p.307
3.20 <i>Ouverture au vivant : l'homme la femme les autres le monde</i>	p.309
3.21 <i>Le dépassement du regard</i>	p.318

Repères chronologiques hétéroclites multi dénormés	p.323
Références / Bibliographie	p.356
	p.361

Tableau des rhizomes (mise en culture)

N°	Titre	Page d'appel	Page de renvoi
PARTIE I			
1	L'écriture	54	121
2	Archéologie	63	122
3	Le corps	65	123
4	Métiers	71	124
5	Processus de socialisation	74	124
6	La construction scientifique des sexes	81	127
7	Résistances	83	129
8	La biologisation de quoi ?	83 (note 59)	132
9	Genre et espace social	85	134
10	La représentation du corps féminin, province appartenant aux hommes	96	135
11	Histoire du clitoris	100	139
12	Paola Tabet	110	140
13	Virginie Despentes « Baise moi »	110	142
14	Entretien Paul B. Preciado	111	144
15	Pensée straight et discours porno	113	145
16	M. Rochlin Le questionnaire hétérosexuel	119	147
PARTIE II			
17	« Les Guérillères » Monique Wittig	154	219
18	« The next great moment in history is ours »	160	220
19	Question du langage / écriture féminine,	163	223
20	Hélène Cixous : « Le rire de la Méduse »	169	226
21	« Buzz-moi » / « Baise-moi »	171	228
22	L'observée s'observant	173	229
23	femmes scandaleuses/transgressives	178	231
24	Corps politique démocratie genre	189	234
25	Sprinkle and Jelinek	202	237
26	Dans le genre gênant. Politiques d'un concept	205	238
27	Activisme	208	240
28	Queeriser le porno	210	242
29	Sexualité, lieu politique	211	245
30	Repères historiques	219	247
PARTIE III			
31	Maternité / infanticide	254	333
32	50 nuances de genre	260	334
33	Le point sensible de l'homosexualité masculine	264	338
34	Amour et masque	271 (note 171)	340
35	Queer	272	343
36	Prémonition du destin masturbatoire x.0 des jeunes	299	346
37	Qu'est-ce qu'un corps vivant, selon vous ? Paul B. Preciado, interview	302	348

Portrait de l'avant-propos en mode d'emploi : Brouillon, rhizome, brigands sur la route, lectrice créatrice

Le présent essai se propose d'aborder l'art, le corps, le nu en tant que machinerie/technologie de domination exercée, construite et entretenue par le genre. D'abord, historiquement, en tant qu'évidence des hommes habillés peignant des femmes nues pour des hommes habillés, puis en tant que révolte féministe entraînant une pratique artistique trans et queer susceptible de se muer en dépassement du genre par les retrouvailles avec l'ensemble du *Vivant*.

La seule alternative aux apocalypses annoncées du techno-numérique (écran, connexion universelle, intelligence artificielle, universalisation de l'hyper consumérisme et de l'hyper individualisme dans le village global) ou du bio génétique (eugénisme, ciseaux à ADN, clonage,...) est celle d'un *post humanisme* qui reconnaît son intrication dans le vivant envisagé en tant que système réunissant les humains et les non-humains, nouvelle alliance dépassant les minorations-péjorations du Sujet occidental (altérité interne : race, genre ; externe : nature, monde).

La résistance du sujet à traiter, entre douceur du grain de peau, sécheresse de la toile, glace du bronze ou du marbre, l'intrication des causalités, la fractalité des complexités, m'ont amenée à penser que le genre en tant que tel - ou bien le genre m'a amené à penser - ne pouvait obéir à une présentation académique par chapitres étanches et spécifiques successifs.

Par ses racines et frondaisons anthropologiques, historiques, épistémologiques, politiques, intimes, pour faire vite, il renvoie systématiquement à tous les fondements sociétaux *en même temps* (*la diachronie est la synchronie* aurait pu dire un structuraliste), ce qui oblige à une autre forme d'exposition, à la fois plus fluide, plus rétroactive et projective, anticipant et faisant feed back, se superposant et jonglant avec ses strates explicatives, proche en cela de celle du *rhizome* de Félix Guattari et Gilles Deleuze (2002, et [https://fr.wikipedia.org/wiki/Rhizome_\(philosophie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rhizome_(philosophie))).

Les 37 *rhizomes* renvoyés en fin de chaque partie, loin d'être mis *en quarantaine*, constituent ainsi les sous-basements théoriques du discours d'exposition, parfois présentés en de longs extraits, appels à propositions de revue, commentaires de textes. S'ils ne sauraient être oubliés de la lectrice,

du moins dans un premier temps peut-elle en faire l'économie pour garder une certaine fluidité à sa lecture, la tête dans les nuages des évidences décryptées avant que de la plonger dans le labyrinthe souterrain des pensées de fond².

On pourra toujours objecter que la complexité est le cas de n'importe quel sujet ou objet de recherche ou d'investigation. Rien n'échappe tant à l'enchevêtrement pré analytique que l'ignorance et la bêtise de la simplicité. Le simple est complexe. Mais il s'agit moins ici de *complexité* que de *complicité*. De complicité du politique avec le genre, du genre avec le politique, du nu avec le genre et du genre avec la nudité. J'aurais pu dire tout de go : « *le nu c'est le genre* », point-barre. Et cela était à mon sens correct et juste. Mais une telle association excluait par là même toute démonstration et explication. Le genre a besoin du nu pour faire croire que le nu n'est pas du genre, pour faire accroire que le genre n'existe pas, cela du moins nécessitait quelque développement : nu et genre exige de l'enveloppement, de la forme et des formes, pour montrer, cacher, voiler, dévoiler. Le nu, forme du genre habillée de corps, de peau et de chair, d'idéologie esthétique, de pouvoir et de politique, de violence et de domination, *met à nu* combien le genre est transversal à toute épistémè et toute épistémologie, à toute archéologie du savoir. Parce qu'il est du politique qui avance masqué, de l'habillé qui fait croire qu'il est nu. Du langage qui se tait d'évidence. Réciproquement, il s'agira de montrer (*donner à voir*) que le nu n'est pas du nu mais du genre, de l'habillé travesti en nu. Le travestissement est un art du genre, tout comme le nu. Le nu en tant que genre pictural n'est que du genre très peu pictural. Le nu est un habillement-déguisement du genre, le genre aime à se faire voir nu, à se faire croire nu.

² Voici le lieu et le moment de rendre hommage à ces rhizomes comme autant de longs extraits de lectures, seul moyen de ne pas en présenter une synthèse personnelle plus ou moins abusive ou traître mais de les livrer *in extenso* dans leur réflexion, leur singularité, et parfois aussi, leur injuste invisibilité. Si la pensée est coconstruite par et avec celle de L'Autre, c'est dans ces rhizomes mêmes que cet Autre se donne le mieux à voir et entendre. Mes remerciements pour leur inspiration et leur art de ciseler une pensée vont ainsi : à Paul B. Preciado, Fanny Laborde, Wendy Delorme, Éric Fassin, Delphine Gardey, Ilana Löwy, Camille Froidevaux Metterie, Martine Gheno, Delphine Klein, Aline Vennemann, Laura Piccand, Stéphanie Pache, Cecile Charlap, Eva Rodriguez, Camille Hébréard, Michal Raz, Alexandre Jaunait, Laura Vermeerbergen, Juan Jimenez Salcedo. Que les autres, tous et toutes les autres trouvent également ici l'expression de ma dette et de ma gratitude, sans lesquelles son propre don ne saurait s'exercer.

Il en va donc dans cet essai-brouillon, brouillon d'essai, de l'indissociabilité de la pseudo question féminine (masculine dirait Valie Export !) du pouvoir, du dépassement de la binarité, de la biologie, du politique, de la science comme politique genrée, patriarcale, de la pensée comme située et non objective, des pratiques sexuelles comme performatives, du corps comme mu par le langage et la langue, des valeurs comme différenciées, de l'image imaginique, de la réalité comme masculine, de la présentation de ces inter causalités comme labyrinthiques, empruntant plusieurs chemins, cherchant en plusieurs directions, mélangeant linéarité et fragmentarité, le genre à la fois comme forme et contenu, élément générique et dissimulation, performance, mise en scène, intériorisation et extériorisation, sans compter la nécessité d'exposition fractale, rhizomique, exhibitionniste, dissimulatrice, explicative, implicative...

« *Le Corps l'art le genre* » a certainement à voir avec le *Marelle* (1979) de Julio Cortazar³ ; comme lui *cet essai de mise à nu du nu – du nu comme impossible* - n'est pas un « livre-arbre », puisqu'il conteste exactement ce genre de livre classique arborescent, où les choses sont bien ordonnées et suivent une hiérarchie. *Il-Elle (cetTE essaiE !)* imite le monde, mais moins le monde classique et structuré que la réalité masculine nous donne à voir, que le monde qui est devenu violence, chaos, invivable, et pourtant nié comme tel, invisibilisé. Un *livre-rhizome* souhaitant faire rhizome avec le monde : c'est pourquoi il peut être lu comme une œuvre baroque, une mise en scène de la confluence de topiques baroques : le jeu, le labyrinthe, la sensation d'infini, de fractalité, de dérive, la question des réalités simultanées, ainsi qu'une constante mouvance, qui mélange le linéaire et le fragmentaire⁴.

³ Lire à ce propos la belle lecture de « *Marelle* » de Fernando Salomão Vilar, 2012, p. 177-195, <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/591>

⁴ On ne s'étonnera pas d'un emploi à la fois très large et très libre des citations et des références aux textes, qu'ils soient d'artistes, de chercheuses-chercheurs ou autres. Dans un article intitulé « Gender as Seriality » (1994), Iris Marion Young compare le rapport des théoriciennes féministes aux textes classiques à celui d'une *bandita*, d'une hors-la-loi intellectuelle qui dévalise les philosophes masculins des concepts qu'elle trouve utiles, laissant derrière elle tout le reste. Une affirmation sans doute inspirée de Walter Benjamin qui écrivait dans les années 1930 : « Les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction. » Le concept arraché délibérément à son contexte initial et reformulé dans une autre optique n'est pas seulement mis au service d'une autre interprétation féministe, il peut aussi déstabiliser le sens initial

La matière du genre transforme la forme et le contenu même de l'expression le concernant en de multiples variations matérielles et spirituelles : la forme y est expression et contenu ; dans le même moment l'élément génétique et le masque de la domination façonnent l'écriture et le langage qui voudrait le dénoncer, au moins le déconstruire.

Pour donner à comprendre (par le *voir*) la puissance et le pouvoir du genre comme obscur déterminisme régissant nos vies depuis avant le vie (l'attente de l'enfant et sa programmation genrée) jusqu'après la mort (la survie différentielle selon le genre), de l'articulation des générations, de la soumission et de la libération à l'endroit du corps, du cognitif, de l'affect, du scientifique et de l'épistémologique, de l'idéologique et de l'existentiel, du collectif à l'intime, de la terreur du discours incarné exclusif à la contre terreur d'un contre discours plénipotentiaire épousant (!) les formes de l'art, de l'écriture, de la peinture, du happening et de la performance, de l'assassinat féminicide sous toutes ses formes (maritales, incestueuses, corporelles, psychiques, sociétales, imagiques, amoureuses,...), « *Le Corps l'art et le genre* » (sous-titre : « *Fuck the Cyclope !* ») ne peut qu'inventer un processus de création tendant vers l'oeuvre infinie car impossible, pour reconstruire un *habitat fracassé*, où rien (ni l'exposition, ni la démonstration, ni la lecture, ni l'expérience vitale effectuée à cette occasion) ne fonctionne selon les anciens modèles de réconfort.

Si des aspects explicatifs ou para explicatifs d'écriture, lecture, démonstration, sont renvoyés à un appareil de notes de bas de pages, des fins de parties comme autant de développements souterrains ou aériens, des *sous-entendus* ou des *sur-vus*, c'est aussi et en même temps parce que dans le monde chaotique super organisé du politique masculin universalisé, le corps-langage est mis-en-scène pour donner à ce même monde un autre décor, le post binaire, le post trans, le post genre, *le post humain* appréhendé comme opposition et extériorité du non humain. Le but étant de restaurer une genèse de principes et de directions avec la volonté politique universaliste en même temps que localisée de restaurer, ou même de trouver d'autres principes pour vivre dans l'anthropocène triomphant.

des mots et concepts empruntés. Plus encore qu'un nouveau regard sur les sciences sociales « normâles », c'est peut-être cette manière de « brigand » productive et imaginative, cette voie de la *bandita* qu'il nous intéresse ici de suggérer, à travers les nombreuses relectures critiques féministes mobilisées tout au long de cet ouvrage, et qui pourrait bien se révéler un des « effets théoriques de la colère des opprimées » dont parle Colette Guillaumin [1992 (1981), p. 219].

L'oeuvre ne fonctionne plus avec une lectrice-lecteur passive qui lit le livre dans l'ordre du début à la fin - comme s'il pouvait y avoir un début et une fin ! Il requiert une autre attitude, celle de participante à la construction de l'oeuvre. D'autant plus qu'en matière de contre écriture (dé-écriture, post écriture) de genre, nous utilisons la langue le langage l'écriture qui précisément l'interdit.

Comme le souligne Paul B. Preciado, il est impératif de se démarquer des langages scientifiques, techniques, commerciaux et juridiques dominants qui constituent le squelette épistémique et épistémologique de l'idéologie de la différence sexuelle et du capitalisme techno patriarcal. « Pour parler du sexe, du genre et de la sexualité, il faut commencer par un acte de rupture épistémologique, un désaveu catégoriel, un craquement de la colonne conceptuelle permettant les prémices d'une émancipation cognitive : il faut abandonner totalement le langage de la différence sexuelle et de l'identité sexuelle. Le sexe et la sexualité ne sont pas la propriété essentielle du sujet mais bien le produit de diverses technologies sociales et discursives, de pratiques politiques de gestion de la vérité et de la vie. Il n'y a pas de sexe et de sexualité mais des usages du corps reconnus naturels ou sanctionnés en tant que déviants ».

De même qu'il est urgent d'inventer une nouvelle grammaire permettant d'imaginer une autre organisation sociale des formes de vie. Dans la première tâche, la philosophie agit, à la suite de Nietzsche, comme un marteau critique. Dans la seconde, la philosophie devient une écriture politique expérimentale qui cherche à imaginer un monde. Les deux langues sont des stratégies transfrontalières. Il s'agit de traverser aussi les frontières entre les genres philosophiques, les frontières épistémologiques, entre les langages documentaires, scientifiques, de fiction ; les frontières de genre, les frontières entre les langues et les nationalités, celles qui séparent l'humanité et l'animalité, les vivants et les morts, les frontières entre le présent et l'histoire⁵.

⁵ « Le personnage de Rayuela, je crois que tous les lecteurs l'ont senti très clairement, est un homme qui n'accepte pas le monde de la civilisation auquel il est parvenu, de la civilisation judéo-chrétienne ; il ne l'accepte pas en bloc. Il a l'impression qu'il y a comme une erreur quelque part et qu'il faut, ou bien arriver à une sorte d'explosion totale pour, de là, commencer à emprunter un autre chemin. Disons que ce serait le plan métaphysique du personnage, mais ce qui m'a parallèlement intéressée a été de chercher une espèce de critique du langage et de critique du roman comme véhicules de ces idées, parce que, (...), nous ne pouvons rien contester si nous n'avons pas un langage capable de protester. Si nous utilisons le langage faussé et vicié par deux

Nous ne pouvons parler de réalité qu'en tant que complexion de réalités, qui constitue une forme multifacettée et multi polarisée.

mille ans de civilisation occidentale, comment pourrions-nous l'utiliser pour ce que nous voulons si le langage lui-même nous trahit ? » (Fernanda Salomão Vilar, 2012, 184, note 7).

Propos

Histoire de l'art vs art de l'histoire : la jouissance minimale du genre

« *Qui l'aime se démasque et la suive* »

Cette réflexion ambitionne de *donner à voir* un petit quelque chose qui *n'est pas vu* dans l'histoire de l'art : la différence entre *ce que l'on croit voir* et *ce qui est caché*, entre *ce qui est donné à voir* et *ce qui est caché derrière ce qui montre*, la savante construction panoptique de *ce que l'on nous donne à voir et à ne pas voir*. Soit, plus simplement, mais de manière plus inédite, de montrer le point aveugle du genre et de la domination masculine dans l'art.

La question étant immense et en discussion depuis une bonne cinquantaine d'années dans les études de genre, largement inconnues en France, je me bornerai dans le cadre de cet essai à évoquer simplement le genre par l'intermédiaire du corps, ou plutôt le corps par l'intermédiaire du nu, ou plutôt le nu par l'intermédiaire de quelques tableaux classiques et la prise de pinceau des femmes dans les années 60-80 voire 90...⁶

Que l'on ne s'y trompe pas, cependant, puisque on nous a toujours trompé jusqu'ici, il s'agira en fait de rien moins que de mettre à nu la différence entre ce que l'on proclame le *visible, naturalisé*, que l'on appelle trivialement, c'est-à-dire selon une narration qui nous possède sans que l'on en ait conscience, donc selon *une fiction, La Réalité*, et les *narrations concurrentes* ou *concourantes* qui la constituent.

⁶ Les productions parmi les plus récentes sur le thème de l'art croisé avec celui des femmes ne nous rassurent guère sur la capacité à mettre enfin à plat l'histoire de la violence masculine dont celle de l'art n'est qu'une manifestation, l'histoire de l'esthétique comme un épiphénomène de la domination, qu'il s'agisse, parmi tant d'autres, des "*artistes femmes*" de Flavia Frigeri (2019), du "*Corps des femmes*" de Laure Adler (2020), des "*amazones du Pop. She-Bam-Pow-Pop-Wizz*" (2020) ou du Mooc du Centre Pompidou, "*Elles font l'art*" (2020), du documentaire France 4 d'Anne Solen Douguet, *Un regard à soi. Les artistes pionnières dans le Paris des Années folles*" (avril 2022). Les pages personnelles, blogs, etc abondent également dans la reproduction de la banalité, donc la complicité avec l'état des choses. Une adresse parmi d'autres développe le voyeurisme des thèmes du peintre et son modèle, de la sexualité et de l'homosexualité, des orgies et des nus (...) : <https://lemomo2.pagesperso-orange.fr/Peinture.htm>. A qui souhaite ne rien apprendre de nouveau mais se faire plaisir à se réchauffer de banalités reconduisant de fait cette domination, nous souhaitons bonne lecture, telle une tisane avant d'aller se coucher. Le Cyclope, lui, aime à prétendre initier à l'insomnie par illumination, à l'image du "*Merci de ne pas toucher*" d'Hortense Belhôte (<https://www.arte.tv/fr/videos/RC-018008/merci-de-ne-pas-toucher/>).

La critique ici développée joue dans les interstices des développements passés, présents, et encore à venir n'en doutons pas, du pouvoir discursif contemporain, de la fiction dominante du discours de pouvoir binaire, hiérarchisant, différentiel, essentialiste, minorant, péjorant et exclusif de la domination masculine, pour faire vite.

Cet essai ne se situe pas dans une démarche ou une problématique en lien avec ce que les historiens ou les critiques d'art nomment *l'histoire de l'art*, parce qu'il faut bien qu'ils s'approprient un objet et en fassent le tour du propriétaire, pas davantage à une croyance dans un déroulement rectiligne de quelque chose qui aurait trait à *la création*, à peine scandé par des périodes, des Ecoles, des mouvements, des académies et contre académies, des groupes se succédant en se chevauchant plus ou moins, de cette autre croyance en un mouvement dit artistique autonome par rapport au mouvement sociétal général - économique, politique, cognitif, affectif -, ses tensions, ses luttes, ses injustices et atrocités, ses stases éventuelles, sa respiration, son quotidien. Point ici d'expertise pointue tenant aux biographies ou aux œuvres, de fils rouges indiscernables entre courants, modes et luttes d'influence, d'histoire des formes et couleurs, de pointage tatillon (pointilonnage ?) des appartenances et des dates d'une histoire planant au-dessus des luttes des masses ou les instruisant, de génies, grands maîtres (là ou symptomatiquement il n'existe pas de *grandes maitresses*), d'inspiration (et donc de muses et égéries bien féminines), de créativité séparée du monde du commun des hommes (sans parler, ou plutôt en ne parlant pas, des femmes !)⁷.

Il faut dire que les mouvements tectoniques de l'art anti-art, du genre, ne sont pas réductibles à des écoles, des courants, des périodes historiques, mais à la vie longue et souterraine de concepts, d'idées, de pratiques, de consciences, d'expériences, qui sont soit comme des hot spots (1970, 80, 90), des rhizomes deleuziens, des démultiplications fractales, structures dissipatives, des catastrophes thomiennes. Les historiens et historiennes de l'art n'en sont même pas à l'Ecole des Annales, au temps long de l'art⁸, à la

⁷« Peu importe à quel point l'art des hommes blancs est stupide, à quel point il est creux - si nous avions cent pages à gaspiller, je pourrais donner ici une liste de creux monumentaux qu'accompagnent de longs textes critiques et de gigantesques comptes en banque – cet art-là est présenté comme étant sérieux, consciencieux et fécond. Mais les femmes ? Tout ce que nous faisons a tendance à être traité comme choses de peu d'importance, ou tourné à la plaisanterie. » (Cottingham, 2000, p. 24).

⁸ Nous avons besoin des artistes, parce que nous devons écrire une nouvelle narration, un nouveau récit une autre fable (après le déluge, l'arche de Noé ; après l'apocalypse, l'arche de la nouvelle alliance). Loin d'être un passe-temps d'original,

distinction histoire/période/temps/temporalité/..., ils-elles en sont restées à une vision chronologique de la diffusion des idées et des œuvres, alors que cette histoire mériterait une vision épidémiologique, virale, rhizomique, en surgeons, peut être jungienne⁹. Je ne distingue guère ou pas Valie Export (1972) d'Agnès Accorsi (2010), Carole Schneemann, Lynda Benglys, Orlan, ... Les spécialistes de la pensée *historicoartistique* séparée font du pointillisme, avec de micro périodes, micro détails, alors qu'il suffit de prendre l'exemple vivant de Rose Duchamp ou Marcel Selavy pour voir

de marginal ou de privilégié, voire même d'hédoniste, ou simplement de curieux, la peinture, que nous retiendrons ici pour illustrer l'activité artistique, met en évidence combien la création est une donnée non pas *majeure* mais *constituante* de l'humanité. L'art existe parce que la vie ne suffit pas. Concentrant l'histoire sociale, industrielle, artistique - intellectuelle, cognitive, affective, sensible - de *l'espèce* ou plutôt du *genre* humain, à l'instar des témoignages de Lascaux ou Chauvet en passant par les civilisations Inca, Egyptienne, Grecque, contemporaine, elle enregistre un moment et une part déterminante des conditions de vie et de survie de l'espèce à un certain niveau et degré d'évolution bio socio politique. La création développe des facultés mentales aptes à la perception, la critique, la révolte, la violence, la modification, la production de nouveaux modes de production du social, de la perception, de la critique, empruntant l'empathie, l'ouverture, la protection, le silence, le partage, l'enthousiasme, l'émotion, le transport, l'alerte face à la destruction possible – politique, sociale, économique, religieuse, guerrière... « *May You Live In Interesting Times* » (« *Puissiez-vous vivre en des temps intéressants* »), tel était le titre donné en 2019 à la dernière Biennale d'art de Venise par son commissaire, Ralph Rugoff. Il a tout à voir avec *La Violence et le sacré* de René Girard (1972), où une crise est appréhendée comme crise des distinctions qui servent à organiser notre manière de recevoir et traiter des informations qui nous parviennent du monde, des autres et de la société. Si quelque événement vient bousculer ces distinctions, ces manières habituelles de ranger toutes choses sous des catégories construites et très relatives par rapport au temps, il arrive ce que nous nommons une crise. La crise arrive quand les catégories morales, sociales et intellectuelles s'effritent ou commencent à s'effondrer. La création est une aiguillon du social, de la conscience du social par l'intériorisation/extériorisation de facultés mentales et cognitives participant à la construction/modification du monde, à la conception de formes de culture plus complexes (plus humaines). Les émotions esthétiques sont un facteur de cognition et donc de développement du genre humain.

⁹ Dans la psychologie analytique développée par le psychiatre suisse Carl Gustav Jung, la synchronicité est l'occurrence simultanée d'au moins deux événements qui ne présentent pas de lien de causalité, mais dont l'association prend un sens pour la personne qui les perçoit. Cette notion s'articule avec d'autres notions de la psychologie jungienne, comme celles d'archétype et d'inconscient collectif. Pour une initiation à ce concept: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Synchronicit%C3%A9>

comment un courant « féministe » de genre (dérangeant et dégenrant), court de l'après première guerre mondiale (« *La Garçonne* », « *Thérèse Desqueyroux* » ...) en passant par 1930 (*Le Bois de la nuit*, Djuna Barnes, Duchamp : *LHOOQ*, *Parfum de violette*, *Etant donné*), jusqu'à Zoé Léonard par exemple. L'histoire de l'art n'est pas historique. Mieux : elle n'est pas historique - pas davantage artistique, philosophique, anthropologique. Bien plutôt synchronique, deleuzienne Les académismes ne relèvent pas de l'histoire comme discipline et comme déroulement du temps, mais de la vie de concepts en tant que puissance incarnée dans des groupes et des individus singuliers. Duchamp est toujours vivant, Rose Selavy naitra en 2040, Orlan est morte. Nikki n'est pas encore née. Ou bien : elles sont toutes les quatre toujours vivantes et mortes en même temps. *Chattes de Schrödinger*. L'histoire de l'art est quantique. Le temps est continu, fléché, irréversible, le concept non. Ni le rhizome. Le temps n'existe pas. Chez les humains, c'est une version, déclinaison, un déguisement du genre et de son déploiement. *Joconda* et *Jocondo* cohabitent....

Qu'est-ce donc que l'art sinon une manifestation de la lutte du genre se faisant passer pour du sexe, des sexes opposés, binaires, complémentaires, ennemis, irréductibles, ... Qu'un déroulement de la domination du genre se démultipliant, reproduisant, par scissiparité, accouplement, angélisme, parthénogenèse. Le genre est transversal au temps et à l'espace, il en est constitutif. Il nous reste à en écrire l'histoire, la géographie, la philosophie, la symbolique - l'art.

Le risque du présent *essai* est le contresens qui consisterait à dire que les femmes n'ont surgi dans l'art que dans la dernière partie du XXème siècle. C'est pour cela que le choix a été pris de ne pas privilégier la chronologie, voire de lui faire, d'un point de vue historien et historique, violence. Pas davantage de privilégier une exposition par thèmes : peinture, sculpture, vidéo, installation... Les artistes femmes et femmes artistes (?) ont été modernes et contemporaines autant que les hommes. Elles peignaient déjà dans les grottes préhistoriques¹⁰. Elles ont juste été, dans une logique de

¹⁰ En se basant sur un algorithme et quatre mesures morphométriques dont l'indice de Manning, un ratio qui établit que l'homme a un annulaire plus long que l'index, tandis que ces deux doigts sont à peu près aussi longs chez la femme, Dean Snow estime que 75 % des mains pariétales sont celles de femmes (<https://www.futura-sciences.com/sciences/actualites/homme-peintures-prehistoriques-ont-elles-ete-realisees-femmes-19784/>). Cf également l'ouvrage "*Lady Sapiens*" de Eric Pinca, Thomas Crotteau, Jennifer Kerner, Pascaline Gaussein (Les Arenes, 2020) et le

genre, de domination, et une logique de domination de genre, minorées, péjorées, invisibilisées. Parce qu'elles étaient bien là en tant que peintre au début de la peinture, sculptrice au début de la sculpture, photographe au début de la photographie, pionnières mais ignorées. Interdites d'ateliers et de musées, cantonnées dans les cuisines, les robes, les chambres – violées et assassinées comme Artemisia Gentileschi et les petites filles de Darger (https://fr.wikipedia.org/wiki/Henry_Darger).

J'ai préféré me laisser porter par une certaine didactique, une petite jouissance de la démonstration minimale, une passivité de la succession des mots, de leur petite musique, articulation des images internes au déroulement d'un phrasé, à un souci de démontage remontage déconstruction reconstruction du travail du genre, invisible à ceux et celles qui ne veulent ou ne peuvent le voir. Il s'agit d'une contre narration, d'une fiction minorée qui entend devenir irrésistible, virale, d'une utopie, à la fois carnassière et douce (« *courir avec les louves* » dit Rosi Braidotti), doucement conquérante hors de la guerre des sexes et des mondes, amoureuse d'une bascule aimable et aimante dans l'assomption d'une nouvelle alliance avec le vivant les vivants vivantes, toutes les vivantes et vivants, d'habiter inventer hors du binarisme, hors de l'altérité interne et externe, pour une cohabitation dans la Vie même après l'exclusion, la violence, le déni, la haine, les séparations, rejets, la pleine et entière subjectivité de l'objectivité des mondes, objectivité des subjectivités des mondes. « *Qui l'aime se démasque et la suit* » (Evelyne Axell, 1972)

Cet essai parlera plus simplement de l'exclusivité historique du regard masculin¹¹ dans l'anthropocène triomphant, de la contre violence féminine

documentaire de Thomas Ciotteau (2021), "*Lady Sapiens, à la recherche des femmes de la Préhistoire*", <https://www.youtube.com/watch?v=plra1rXcJzY> ; ainsi qu'une approche critique : <https://www.20minutes.fr/sciences/3162219-20211103-lady-sapiens-image-femmes-prehistoriques-vraiment-denaturee-documentaire>

¹¹ Prévenons d'ores et déjà la lectrice et le lecteur que nous nous attarderons fort peu sur le détail des nus évoqués, leur spécificité et singularité relevant du plaisir des historiens et critiques d'art, c'est-à-dire précisément pour nous du *non vu ou du sur montré*, car d'une autre histoire et d'une histoire autre : celle du genre. Le pseudo érotisme d'une *odalisque* par rapport au regard tellement dirigé vers le spectateur d'une *vestale* qu'il en deviendrait subversif, les variantes de position des *Olympia*, la pertinence critique renversante de la prostituée centrale du « *déjeuner sur l'herbe* », le dessin foutral absinthé de Lautrec ou la pédophilie latente de Gauguin, le viol des Sabines ou des nymphes endormies, le badinage de Fragonard (...) s'inscrivent tous, toutes, chacun, chacune, dans une histoire de la domination, de

des années 1960-90, de la lutte des regards, d'abord masculin, ensuite féminin, puis *inter, trans, queer, freak*, désormais sans intention revancharde, puisque prônant au contraire l'échange des regards encore possible dans la diversité et la multiplicité, esquissant pour « *finir* » *l'idée de la sortie même de l'idée de regard*, par la déconstruction et le dépassement du regard et du corps exclusivement humains, au-delà du genre, de la question de l'inter et du trans, de la binarité et de la disjonction, vers la considération des relations humaines comme étant non plus binaires mais *altéritaires* - au sens de singularités plus ou moins incommunicables et inconnaisables, exprimées sous le triple régime de la vulnérabilité, de l'irremplaçabilité et de la créativité, mais encore au-delà de l'humain et de l'inhumain, de *l'humain intégrant le vivant* et de *l'humain intégré dans le vivant*, vers l'ensemble des regards du vivant et des vivants. De la démultiplication possible des regards. De la mutation de l'Humain en les milles yeux du paon. De *l'envisagement du Monde*.

Le parti pris de présentation et de déroulé de la démonstration se veut pédagogique et didactique et ne se prévaut pas, du moins dans son évidence, d'un souci de démonstration prédéfini et posé dans une sorte de table des matières logique. Comment en effet passer du corps nu au regard, du regard au langage, du langage au performatif, du performatif au pouvoir, à la violence et à la domination d'un sexe/genre sur l'autre, du masculin sur le féminin, sans donner l'impression d'une lourdeur à la *Baloo* plutôt que d'une élégance à la *Bagheera* - image qui certes consacre un tout dysnéien schéma érotico-généré.

Le fil tiré par l'auteure fait davantage appel à l'intelligence de *la lectrice* (*le lecteur* est désormais sous-entendu dans *l'universalité du féminin grammatical et syntaxique* ici privilégié) qu'une machinerie démonstrative académique. Très vite cependant l'évidence espérée de la démonstration

l'inégalité et de la hiérarchie, de la violence de l'objectivation, habile pour les non-voyants volontaires à se parer des qualificatifs du génie, de l'esthétique, voire de l'amour. Nous reconnaissons volontiers notre grossièreté et notre inesthétique quand il s'agit de réduire la moitié de l'humanité au statut d'objet de désir et de négation et nous inclinons peu à choisir entre le plaisir douteux d'être mystifié et la contemplation d'une réalité partielle et partielle qui nous fait violence. Cet essai est politique : de ce fait, il ne sépare pas l'art des 130 femmes assassinées annuellement en France par leur partenaire, de l'inégalité salariale, de l'excision, du voile et du string, de la réticence des correcteurs orthographiques à féminiser les mots, des défilés de modes, de la télé réalité et des talk show, des diners entre ami-e-s, des applis pièges à ados-filles, des viols de guerre et des viols de paix, *ad infinitum*...

s'accompagne de digressions théoriques et existentielles fondamentale et parfois complexes : d'une part parce que s'agissant du genre, il n'en va pas seulement de démonstration théorique, de déconstruction épistémologique, de doute jeté sur la démarche d'objectivité-neutralité (plutôt somme de subjectivités masculines et patriarcales), du politique en tant qu'organisation de la liberté, de l'égalité et de la fraternité-sororité, mais aussi et peut être surtout, de l'intime, du mien, du votre, de celui de l'humain-même.

J'espère Ô lectrice que tu sauras être cette *lectora femina in fabula* qui s'éveille à une autre évidence que celle de la banalité de la domination intériorisée et parfois même désirée plus que consentie, et que tu en acquerras la dextérité de la déconstruction systématique qui accompagne les études concernant le genre.

Car nous n'avons pas choisi de nous livrer à un simple exercice de style sur le nu, le corps, l'art et le genre, même si ce prétexte est – comme n'importe quel sujet sociétal contemporain - un moyen de tirer le fil du genre pour défaire la pelote sociale de l'humain et du non humain. Les implications de la présente analyse déniaient certes ce qui a trait à l'histoire de l'art, au beau, au génie sous l'angle du genre, mais du même coup espère inviter à déconstruire l'ensemble du social et de l'humain sous cet angle, et particulièrement grâce à l'entrée « corps ».

Que dire, par exemple, de la présence obsessionnelle de la femme transformée en objet de consommation sexuelle, visuelle, morcelée en seins, fesses, visages, cuisses, comme autant de corps dominés, exposés, démembrés, exemplifiés par le « *Étant donnés* » de Marcel Duchamp ou le meurtre réel de la *Dahlia Noir*, Elizabeth Short. Depuis les publicités *Aubade*, nous savons qu'une *femme sans tête* incarne le comble de la féminité. Mais c'est aussi vrai des images exhibées dans les revues spécialisées ou la pornographie. Image minorée, livrée au gloutonnage oculaire et à la masturbation de la communauté masculine, de ces corps nus, photoshopés, donnés à désirer ou violer (comme le montrent les graffitis et dessins qui les recouvrent), jetés à la pâture de chaque instant. Dérivant de l'espace urbain à la presse selon le principe d'une énumération à la Prévert révisant le sexisme ordinaire et quotidien à travers les clips vidéo, la musique à destination des adolescents, les blogs, les vêtements, les stéréotypes, les jouets, les jeux, les collèges, les lycées, les universités, les débats, les échanges, les mots d'humour, les mots d'amour, les cadeaux, les invitations, la Saint-Valentin, les fiançailles, les mariages, les toilettes, les plafonds de verre, les planchers

collants, les texto, les sexto, les profils, les *like*, la vie publique, la politique, la vie privée, l'entreprise, la rue, la ville, les salles de profs, les cours de récréation, les terrains et spectacles sportifs, les promotions, les avancements, les pantalons, les jupes, le string, le voile, la cravate, le costume, le bureau, la télévision, les hôpitaux, les Ehpad, les commissariats, les crèches, les maternités, les non-encore-né-e-s, les mourant-e-s, les mort-e-s, la mort même, les cimetières, les écoles élémentaires, l'heure des mamans, le coin des garçons, le coin des filles, le rose, le bleu, le bizutage, l'automobile, les rings, les jurys, les prix, les applis, les sites, les églises, les décorations, le Panthéon, les livres d'école, la langue, l'écriture, la parole inégale, les groupes homosexués, hétérosexués, la mixité, la non-mixité, la famille, les crimes, les viols, les sites de rencontre, les sciences dures ou douces ou molles et le sujet épistémique, les documentaires animaux, les croyances, les cerveaux, les regards, les comportements, les gestes, les caresses, les baisers, les corps, les corps, les corps...

Ô lectrice, tu compléteras cette liste infinie des incarnations de la domination et de la violence, imposées, consenties, désirées, combattues¹².

Les études de genre permettent d'être indifférente aux catégories de sexe, et de mettre en évidence le caractère genré des affirmations invoquées au nom du ou des sexes. Le sexe, les sexes, la sexualité, les sexualités sont du genre. Pourquoi faudrait-il traiter la différence sexuelle comme plus fondamentale, primordiale ou essentielle qu'une autre ? Est-ce mon pénis qui fait de moi *un*

¹² Alors que le nu féminin s'expose aussi régulièrement que naturellement, le corps masculin n'a pas eu la même faveur. Qu'aucune exposition ne se soit donnée pour objet de remettre en perspective la représentation de l'homme nu sur une longue période de l'histoire avant le Leopold Museum de Vienne à l'automne 2012 est plus que significatif. Pourtant, la nudité masculine était pendant longtemps au fondement de la formation académique du XVIIe au XIXe siècles et constitue une ligne de force de la création en Occident. C'est que le nu masculin est tout juste le nu neutre universel (sauf lorsqu'il croise une péjoration sous forme de race ou de sexualité déviante : nu noir, nu homosexuel), ce n'est même pas un corps, c'est du genre, le phallus comme genre n'a pas besoin d'un pénis réel, le male universel symbolique n'est pas sexué. Ainsi s'explique qu'il n'y ait pas eu de contre exposition du nu masculin... comme celle du Musée d'Orsay en 2013 qui aurait pu être l'occasion d'un regard critique et éduqué sur le genre, ses stéréotypes et sa déconstruction, une interrogation sur la place du corps masculin dans l'imaginaire et dans l'histoire (Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours. 24 septembre 2013 - 12 janvier 2014 Musée d'Orsay). Mais non ! Moralisante mention : « Le musée vous informe que certaines des œuvres présentées dans l'exposition sont susceptibles de heurter la sensibilité des visiteurs (et tout particulièrement du jeune public) ».

peintre ou *un* médecin ; mon vagin qui fait de moi *une* modèle ou *une* infirmière ? Qu'est-ce qui caractérise réellement une personne, un être humain ? D'être d'abord un homme, une femme, un historien, une supportrice, un cinéphile, une célibataire ? Il s'agit tout au contraire de montrer que les différences individuelles – que nous renommeront en conclusion de cet essai *altérité ou singularités altéritaires* - dépassent et lissent ce clivage sexué, de promouvoir les talents personnels, de permettre à chacun-e de s'émanciper suffisamment des rôles sexués pour se donner une plus grande liberté de choix. L'égalité invite à considérer les dimensions personnelles conscientes et inconscientes des processus à l'oeuvre dans nos représentations du féminin et du masculin.

Au-delà des utopies, *le monde des femmes et des hommes libres* de Karine Lambert est encore à construire, en pleine conscience de nos déterminismes et de nos assignations. Il est à construire dans la déconstruction des représentations, des stéréotypes, des images associées, des comportements, des croyances intériorisées comme des vérités qui nous agissent, par ce que les autres disent que nous sommes ou voudraient que nous soyons. Filles et garçons sont très tôt (et bien sûr avant que de naître : le genre précède la vie même !) enfermées dans des rôles genrés à allure et poids de destin naturels.

Le genre est donc un concept qui désigne et étudie la construction sociale des catégories de sexe. Les études de genre s'intéressent notamment aux processus suivants. Comment l'assignation à un sexe donné est-elle réalisée ? Comment, chez l'humain, le mâle et la femelle deviennent-ils garçon et fille, puis homme et femme ? A moins que la bonne question soit comment les femmes et les hommes deviennent ils et elles femelles et mâles dans la pensée sociale qui nous constituent ? Quelles sont les inégalités entre filles et garçons, puis entre femmes et hommes ? Quels sont leurs effets directs et indirects, à court ou long terme ? Comment ces différences construites apparaissent-elles comme des faits de nature ? Quel rôle jouent la recherche, la science, l'enseignement dans la production et la reproduction de cette naturalisation ? Quel rôle la sexualité joue-t-elle dans l'assignation à la catégorie sexué(e) ? Quels rôles jouent la famille, l'école, le travail, les pairs, les jeux, dans ce processus de différenciation et d'inégalités ? L'art ? Le nu ? À quoi s'expose celui ou celle qui transgresse ? Quels sont les attributs de chaque sexe ? Quelles sont les variations sociétales (à travers l'histoire et la géographie du monde) de ces attributs ? Quelles sont les valeurs attachées à ces attributs ? Quelles sont celles qui sont les plus importantes, distinctives, exclusives et excluantes ? Quels sont les enjeux sociaux qui y sont attachés ?

En somme, rien n'est plus difficile à déconstruire que la certitude de sa propre liberté. Le genre ne pose en quelque sorte qu'une seule question, pour le coup, essentielle : « *Qui suis-je ?* » Laquelle entraîne une première réponse libératrice, tout aussi essentielle : « *Connais-toi toi-même* » pour « *devenir ce que tu es* ».

Ainsi, en toute cohérence de genre, cet essai aborde le possible proche ou tout au moins futur, à partir de l'exemplarité de la *position du corps nu dans l'art*, pour l'étendre, au-delà du corps, qui recouvre néanmoins l'ensemble de la figure imagique et textuelle (*imaginique*) du plus social et politique au plus intime, vers un repositionnement de notre positionnement au monde et du monde à partir de la pensée-genre.

La pensée-genre est une pensée sans cesse en mouvement, interpellant l'évidence, le naturel, le non-interrogé. *Une pensée de l'impensé, peut-être de l'impensable*. Le sexe n'est finalement pas que du sexe. Le sexe n'est peut-être pas du sexe du tout. Sous les assauts des sciences dures comme des sciences humaines, le binarisme, la bicatégorisation homme/femme ne tient plus, devenant un obstacle à la pensée, à la science¹³. Et bien sûr au désir.

La déconstruction du système de la domination masculine est en même temps déconstruction de la pensée de la différence. Du système différentialiste producteur de hiérarchies, d'inégalités, comme autant de violences. La grille de lecture sommaire présentée dans ce « *Petit Traité du nu* », faisant suite au « *Petit manuel du genre* » (2018), appelle à une

¹³ Au regard de la critique des sciences et de la production des savoirs, le féminisme radical représente un tournant capital : il refuse l'idée de la possibilité même d'une science neutre, indépendante du contexte social, économique et politique dans lequel elle se développe. Il s'inscrit ainsi dans la logique des Science, Technology and Society Studies qui analysent les effets des facteurs sociaux, économiques et culturels sur la recherche et la production de nouvelles technologies, mais qui ont généralement omis de considérer le facteur relatif à la domination masculine. Pour ce courant de pensée, toutes les connaissances qui sont issues d'une démarche scientifique sont situées au sens où elles dépendent d'un contexte socioéconomique et culturel, où celles et ceux qui les produisent ne peuvent le faire qu'en fonction des conditions existantes, non seulement des savoirs préexistants, des techniques ou des moyens économiques de leur recherche mais aussi des représentations du monde et des croyances dominantes qui permettent à ces nouvelles connaissances d'advenir, ou parfois empêchent les savoirs inopportuns pour le pouvoir en place de le faire. « Tout savoir est un nœud compact dans un champ de lutte pour le pouvoir » (Haraway, 2007, p. 109).

poursuite et un enrichissement des déconstructions entamées depuis un demi-siècle par les études de genre. À travers les recherches éclairant d'un jour neuf les mondes jusqu'ici aveuglant de certitudes désormais vacillantes - l'enfance, l'éducation, l'école, l'entreprise, la vie quotidienne, la pensée de base -, l'ensemble humain, pour tout dire, s'étendant du social, du politique, de l'économique au labyrinthe de l'individuel et de l'intime, la pensée-genre propose la prise en considération de ce qui fait se mouvoir le monde.

Comment intégrer *l'Autre interne* et *l'Autre externe* au genre humain sous toutes leurs formes, dans une *nouvelle alliance* tendant à la fois et en même temps à l'unité du *genre humain* dans ses différences et à l'unité des vivants de la planète dans leur diversité – et à l'unité *Terrienne* des deux. L'enjeu est la reconnaissance d'une solidarité inter et trans espèces fondée sur notre commune dépendance et cohabitation dans un monde en voie de disparition, nous obligeant à repenser ce que nous sommes, ce que nous voulons devenir, et, du même coup, à repenser l'activité de penser. L'intégration de cette *essai* de pensée/penser dans le projet d'appréhension post humaniste de *l'Autre humain* (altérité interne) et de *l'Autre non humain* (altérité externe), nous autorisera à nouer une éthique fondamentale basée sur *l'hospitalité inconditionnelle de l'Autre*.

Car nous sommes face à autant de certitudes exhibées comme des évidences depuis l'origine du monde, et qui n'en sont plus : les pratiques et croyances fondant la différence femmes/hommes, que l'on disait gravées dans le marbre, ne l'étaient que dans le sable mouvant de l'histoire ; les vérités révélées qui descendaient des nuées pour accoupler le sabre et le goupillon ne tenaient qu'au marmonnement de vieilles barbes désormais en grand danger de blanchiment. Des femmes et des hommes de bonne volonté se sont levés pour dire que tout ce qui était discutable était à discuter. Que seules la culture et l'éducation, les politiques de culture et d'éducation, peuvent ouvrir l'espace du libre arbitre, de l'émancipation et de l'autonomie.

À travers les trois ouvertures proposées comme sortie de l'enfermement genré (vulnérabilité, irremplaçabilité, créativité) parmi d'autres possibles, peut s'initier une anthropo-philosophie généralisée de l'humain post-genre qui couvrirait l'éventail ouvert du plus communautaire et du plus collectif concernant l'humanité (l'espèce humaine et ses rapports avec ce qui n'est pas elle *stricto sensu* ; la Nature, le vivant extrahumain, la planète) au plus individuel et intime qui constitue chaque être humain dans sa singularité et unicité.

Quelle autre aventure pourrait offrir l'exaltation de la relecture et de la réécriture du destin du monde hors de la combinatoire de la domination/soumission ? Au-delà de l'égalité, la liberté – de l'autre et de soi, de soi par l'Autre - est projet d'humanité.

PARTIE I
Du corps, de la nudité, du langage.
Du pouvoir

1.1 Nu et regard. Regard nu ?

Un nu, *L'« Olympia »*, de Manet (1863, https://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=7087), (que nous rapprocherons à la fin de cet essai de « *L'Olympia 2* » d'Agnès Thurnauer (2012, https://fr.wikipedia.org/wiki/Agn%C3%A8s_Thurnauer#/media/Fichier:Agn%C3%A8s_Thurnauer_Olympia_2.jpeg) est présenté par l'histoire de l'art, et considéré par le spectateur-regardeur, comme une représentation de la beauté, du *Beau*, de l'*Art* et, en deçà même, comme un *simple regard*. Regard individuel, de l'artiste, à chaque fois singulier, éventuellement élu à la dimension du génie - un regard génial.

Néanmoins, plusieurs questions naïves se présentent immédiatement : il s'agit d'un nu, certes (et il est encore trop tôt dans cet essai *pour interroger cette interrogation même*, pour ne pas perdre trop vite la lectrice), mais alors pourquoi une femme nue peinte par un homme habillé ? Pourquoi pas un homme nu (blanc ? noir ? jaune ?) peint par une femme habillée ? Pourquoi pas une femme nue (blanche ? noire ?) peinte par une femme habillée ou un homme nu par un homme habillé ? Ou l'inverse ? Ou le contraire ? Ou l'homme et la femme nues ? Ou autre chose ? Autrement ? Pourquoi nos musées, reflet de l'histoire de l'art (l'histoire de l'art, vraiment ? quelle histoire ? quel art ? qu'est-ce que l'art ? l'histoire ? pour qui et par qui sont-ils et elles faits et comment ?), ces tableaux *de genre* représentent-ils et renferment-ils exclusivement ou quasi exclusivement des femmes nues peints par et pour des hommes habillés ? Pourquoi ces tableaux *de genre* (le genre pictural du nu) sont-ils bien des tableaux *de genre* (genrés), en un tout autre sens, qui est l'objet même de cet essai ? Pourquoi, s'il s'agit de regard singulier, volontiers proclamé génial, cet exercice banal du nu est-il tellement répété, répliqué, reproduit jusqu'à en faire une histoire (toute une histoire) ? « *Olympia* », certes, mais aussi « *les Odalisques* », « *les Vestales* », « *les harems* », « *les Bains* », « *Suzanne et Les Vieillards* », « *Les nymphes endormies* », « *le déjeuner sur l'herbe* », Tintoret, Goya, Gauguin...¹⁴

¹⁴ Praxitèle, *Aphrodite*, 350 av JC ; Raphael, *Les Trois Grâces*, 1505 ; Giorgione, *Vénus endormie*, 1508-1510 ; Fiorentino, *La mort de Cléopâtre*, 1525-1527 ; Cranach l'Ancien, *Eve*, 1528 ; Corrège, *Jupiter et Io*, 1532 ; Titien, *Vénus d'Urbino*, 1528 ; Bronzino, *Venus et Cupidon*, 1545 ; Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, 1555 - 1556, *Angélique et l'ermite*, 1550-1590 ; Joachim Wtewael, *Loth et ses filles*, 1595 ; Rubens, *Angélique et l'ermite*, 1626-1628, *Les Trois Grâces*, 1639 ; Velasquez, *La Vénus au miroir*, 1647-1651 ; Rembrandt, *Danaë*, 1636-1643, *Jupiter*

Pourquoi des individus singuliers (lesquels ?) exercent-ils leur singularité, la singularité de leur *génie*, de leur *regard*, sur un tel objet, dans un tel cadre, selon une telle partition (de genre), selon un tel modèle, une telle modalité optique considérée comme banale, évidente, normale – et, comme telle non aperçue ?

Croyez-vous que ce soit la même chose de regarder, dans l'intimité, un être nu, que de le représenter sur une toile, sur du papier, en sculpture, en photo ? Croyez-vous qu'il ne s'agisse, à travers des académismes successifs, que d'expression d'un symbolique ou d'un imaginaire qui transcende les sexes en présence, qu'il ne s'agisse pas, dans la peinture de nu, d'une question d'hommes et de femmes, d'homme ou de femme, mais d'une simple instrumentation-instrumentalisation de la représentation ? D'une simple manifestation de quelque chose qui serait « *de l'art* », lequel nous séparerait du monde des bêtes, nous élèverait à un niveau supérieur, une dignité, une suprématie spécifique qui toucherait à l'humanité, l'amour, aux relations

et Antiope (la grande planche), 1659 ; Sebastiano Ricci, *Nymphe endormie que regardent deux satyres*, 1712-1716 ; Subleyras, *La jument du Compère Pierre*, 1732 ; Carle Vanloo, *Jupiter et Antiope*, 1753 ; Jean-Baptiste Deshayes, *La fidélité surveillante*, 1759 ; Moreau, *L'ermite tente de violer Angélique* ; 1776 ; Brunet *L'ermite tente de violer Angélique*, 1776 ; Francisco Goya, *La Maja Desnuda* (1797-1800) ; Watteau, *Nymphe et satyre, dit aussi Jupiter et Antiope*, 1712 ; les „*Odalisques*“ ; Boucher, 1745 ; Ingres, 1814, 1839, 1862, Delacroix, 1826, Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847 ; Benjamin constant, 1870, Lefevre, 1874 ; Les « *Olympia* », Renoir, 1870, Manet 1863 ; Cabanel, *La naissance de Venus*, 1863 ; Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863 ; Gustave Courbet, *Femme Nue Couchée*, 1862, *La Femme aux bas blancs*, 1864, *Le Sommeil*, 1866 ; *l'origine du monde*, 1866 ; Gustav Klimt, *Danae*, 1907, *Eve*, 1917 ; Jules Lefebvre, *La cigale*, 1872, Renoir, *Torse, effets de soleil*, 1875-1876 ; Degas, *La fête à la patronne*, 1878-1879 ; Debat-Ponsan, *Le massage au hammam*, 1883 ; Gauguin, *Et l'or de leur corps*, 1901 ; L'esprit des morts veille, 1892, Contes Barbares, 1902 ; Bonnard, *Nu à contre jour*, 1908 ; Modigliani, *Nu couché*, 1916 ; Foujita, *Nu couché*, 1922 ; Gauguin,), Joseph-Marie Vien, *Deux femmes au bain*, 1763 ; Ingres, *le bain turc*, 1862 ; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deux_femmes_au_bain_Joseph-Marie_Vien_mus%C3%A9_de_Cahors_Henri-Martin_Ca.1.32.jpg?uselang=fr Emile Bernard, *Au Harem*, 1863 ; Théodore Chassériau, *la toilette d'Esther*, 1841, *Apollon et Daphné*, 1845 ; *Nu dans un harem*, 1850-1852) ; Klein, *Princesse Hélène*, 1960. On se reportera avec profit à des sites spécialisés pour un aperçu plus complet, par exemple aux 22 pages illustrant l'entrée « *nu* » de Meisterdrucke (<https://www.meisterdrucke.fr/categorie/Nu-f%C3%A9minin.html>).

entre humains, forcément symboliques et imaginaires, et en aucun cas réductible à du sexe, de la chair, de la concupiscence, du désir - de la domination, plutôt, comme l'atteste exemplairement les commandes du collectionneur Khalil Cherif Pacha, dit Khalil Bey (« *le Sommeil* » et « *L'origine du monde* » de Courbet, « *Le bain turc* » d'Ingres, ...). Ou bien à un message à communiquer, une leçon à donner, une méthodologie pédagogique d'éducation, un mystère à dépasser ou respecter....

Et toi, lectrice, pourquoi ne vois-tu pas ce rapport singulier d'un homme habillé à une femme nue, se répétant/reproduisant tellement souvent avec une telle constance trans historique ? Crois-tu à un rapport *naturel*, basiquement social, de l'artiste à sa muse-modèle, de *L'Homme* à *La Femme*, dans la lignée d'*Adam et Eve* - alors que la première femme est Lilith¹⁵ - à l'expression d'un état de fait, d'une sorte de loi, de banalité, d'évidence ? Un simple rapport vérifié pour les siècles les siècles, du génie à la chair, de la Vénus callipyge/stéatopyge ou des grottes préhistoriques aux mannequins femmes roulées nues dans le bleu IKB Klein ? Penses-tu que mon étonnement consacre une partisane surinterprétation de ma part ? Crois-tu que cela relève de quelque chose d'obsessionnel chez moi, d'un militantisme ? D'une torsion/déformation personnelle du regard banalement normal ? D'une interrogation suspecte, tordue, pathologique ? Aucun nu n'est pareil, dis-tu, ni aucun artiste : « Vous ne comprenez rien au génie ! Vous faites dans la généralisation abusive ! Vous voyez le mâle partout ! ».

Penses-tu que ton absence de regard sur ce regard ne pose pas question, ne fasse pas problème ? Penses-tu que ton *aveuglement* soit moindre que mon *sur-regard* ?

Serait-ce que c'est moins l'objet qui importe que le peintre, le regard, le créateur et la création, et non la créature ? Que l'important soit la *relation* entre le nu (*La Nue* ?) et le regard (*Le Regard* ?), le modèle (*La Modèle*

¹⁵ Site "Lilith ta mère" : <https://lilithamere.wordpress.com/> Lilith se cache dans la Bible et n'apparaît clairement qu'une seule fois : dans le livre d'Esaië, le premier livre des Prophètes, au chapitre 34, verset 13-14 : « *Lilith se repose parmi les bêtes sauvages 34-13 : Dans ses citadelles pousseront des épines, dans ses forteresses, orties et chardons. Ce sera le séjour des chacals, la pâture des autruches. 34 – 14 : Les chats sauvages y côtoieront les hyènes, les boucs s'appelleront l'un l'autre ; c'est là que Lilith aura sa tanière, Et trouvera le repos* » ; cf. également : <https://www.letemps.ch/culture/dieux-hommes-11-lilith-premiere-eve>

féminine) et l'artiste (*L'Artiste masculin*), une femme et un homme. *La Femme et L'Homme*, possiblement.

Cela *sous-entend* (*mais sur voit*) - banalement pensez-vous -, que chacun et chacune d'entre vous, d'entre nous, voit, individuellement, indépendamment des autres et sans eux, malgré, voire contre les autres ; qu'il y a *un regard pur, nu*. Dans le silence, la solitude, l'incommunicable, l'intime, le hors-social, chacun chacune d'entre nous verrait quelque chose que l'on nomme un nu¹⁶. « *Chacun chacune d'entre nous* » : voilà une expression qui devrait éveiller le soupçon, tout au moins le questionnement. Nous y reviendrons puisque c'est peut-être le cœur même de notre interrogation.

1.2 Voir singulier, regard personnel, solitaire

Pour faire vite, d'abord, avant que de développer, je vous dirais que, eh bien non, le *voir singulier*, le regard seul n'existe pas, il n'y a pas de regard individuel. Non, décidément, vous n'y *entendez* rien, ou plutôt vous n'y *voyez* rien : vous n'y voyez pas ! Seule et seul vous ne voyez rien, seul et seule vous êtes dans le noir. Lorsque vous croyez, *naturellement*, voir de la *nature nue* (pour rappel, étonnamment *natura* est la désignation latine du sexe féminin, de la *vulve*), vous *croyez* plus que vous *voyez*. Il faut être aussi *aveuglé* que le Musée de l'Homme Blanc du Quai Branly, pour croire qu'« *À toi appartient le regard et (...) la liaison infinie entre les choses* », selon la citation d'August Ludwig Hülsen qui tint lieu de titre à l'exposition sur le regard de juin à novembre 2020.

Solitaire, l'humain ne voit pas. Il n'est pas de regard solitaire. Ou bien, il s'agit alors du *regard de l'œil unique, du cyclope, du regard-cyclope* : j'aurai l'occasion de revenir sur l'heuristique de ce modèle précis de mono-vision, de monocle réducteur. Seulement existe le *dit échangé/communiqué/partagé ou non* sur le vu et le pas vu. L'acointance et l'éducation du regard au possible, l'impossible, l'obligé, l'interdit (l'inter dit et l'inter vu), l'aveugle, l'aveuglant, l'aveuglé...

¹⁶ Le rapport du regard artistique au regard individuel pourrait-il être comparable à celui du pathologique au psychologique relevé par Minkovski (1999, 13): « Il nous arrive de nous dire parfois qu'enlever par la pensée un par un tous les traits pathologiques ne nous mène point à l'image d'un psychologique normal car à la suite d'une soustraction systématique et artificielle de cet ordre, il ne reste rien du tout, rien que le vide et le néant ».

Il s'agit dans la représentation - celle du nu, puisque c'est celle qui nous intéresse ici et maintenant -, non pas de ce que je vois mais plutôt de ce que *je dis que je vois*, (y compris lorsque je ne le formalise pas avec des mots ou que je me tais, car le silence évidemment n'est ni absence de langage ni son degré zéro, mais langage à peine privé de son), la matérialité langagière et l'impossible objectivité du regard sans langage. Ce que *je dis que je vois* est ce que *nous disons que nous voyons, ce que nous disons que je vois*. Ce qui regarde en moi, ce qui voit, se cache derrière les lunettes du voir, dans l'abstraction, l'idée de regard, le langage du regard, la parole qui dit et porte le regard, comme possible, impossible, ce qui oblige, interdit (inter dit). Aveugle ?

1.3 Regard individuel, singulier, pur, innocent

Tout comme il y a toujours des visages (*Le Visage*, pour en faire un concept¹⁷) qui me précèdent, l'humain a quatre yeux : les deux siens et ceux de *l'Autre*.... Ainsi, les mots, le langage font le pont entre les regards, disent le regard, ce qui est à voir et ne pas voir, le visible et l'invisible, le bien et le mal, le beau et le laid, le pur et l'impur, le normal et le répréhensible, l'acceptable et le dérangeant, le tabou et la norme.

Nous ne sommes jamais seuls lorsque nous regardons, mais la tête et les épaules tenues, maintenues, guidées par des mots, des discours, des narrations, des fictions, politiques, religieuses, oculaires, opticiennes, moralistes. Des machineries et technologies socio-cognitives-affectives-optiques (pour faire « image », pensez déjà à la « machine perspective », aussi appelée *perspectographe*, fenêtre ou portillon de Durer (1525), ce dispositif destiné à transposer les formes d'un objet tridimensionnel dans un plan, de façon à en obtenir le dessin).

Comme le « *bonjour* » est un pont qui précède mon existence personnelle par celle partagée avec toi, donc ma pensée elle-même, le regard est un pont entre deux regards partagés qui précèdent mon regard. Je ne dis pas « *je pense*

¹⁷ Nous développerons l'image fondamentale du « *visage* » selon Levinas, dans la II^{ème} partie, car elle est tout à la fois et en même temps au commencement et à la fin de cet essai, ou plutôt sa cause en tant que celle-ci tient à la causalité (le visage du nu) et à sa raison (le visage du monde), au début (le visage de la femme par l'homme) et à la fin, la dissolution de la séparation des genres et de la dissolution (l'assomption?) du visage humain dans le visage du vivant.

donc je suis », « *je regarde donc je vois* », mais « *nous pensons donc nous sommes* » - et donc seulement après : « *je suis, je regarde, je vois* ». « *Nous regardons donc nous voyons* » - et donc seulement après « *je vois* ». L'échange de regard-s précède le regard. L'œil de l'Autre précède mon œil. Ma vision est seconde. L'intersubjectivité précède le subjectif. Le dialogue précède le monologue. Le dialogue précède le regard. Cette ouverture, ce partage, le social, le symbolique, le culturel si vous voulez, est cela même qui *donne à voir*. Je suis vu avant de voir¹⁸.

Le monde n'existe pas sans regard partagé sur le monde. Sans discours pour dire et partager ces regards, ce regard, un regard. Parmi tous ces regards, l'art est une usine d'oculistes, d'opticiens, de fabricants et marchands de lunettes, de points de vue, prises de vue-s, pertes de vues, de compas dans l'œil, de modèles, de patrons du regard, de canons du regard. Marchands de canons du regard. Marchands de compas dans l'œil. Marchands de mots qui disent que voir (et ne pas voir), comment voir, ce que l'on voit, ce qu'il faut voir, que l'on doit voir - au *doit* et à l'œil ! Au doigt dans l'œil. Des dictionnaires entiers de *l'art de voir* précèdent *le voir de l'art*. Des encyclopédies multiples et variées définissent les possibles du regard, les regards possibles, le possible comme regard.

Il est question de regard. Du formatage du regard. Ce regard a le double sens de l'expression « *prise de vue* » : d'une part : *peindre du point de vue de quelqu'un, de son propre point de vue*. D'autre part : *prendre la vue de quelqu'un*. « *Mars au Musée* » prive de vue Vénus. Perte/abandon/meurtre des autres prises des vues possibles, non vues. De prise de vue - vol des autres vues possibles - en tant que chaque prise de vue est une perte des autres vues, des autres prises de vues alternatives, complémentaires, concurrentes, contradictoires, un refus/un meurtre des prises de vue alternatives, complémentaires, concurrentes, contradictoires...

¹⁸ « Tu vois avant que je voie » ne peut être valide qu'en l'associant avec « je vois avant que tu voies », si le « je » est la forme réciproque que se donne le « tu » - toujours le « tu » précède le « je », il n'y a de « je » que de « tu » parce que chaque « je » est le « tu » de l'autre « je », chaque « tu » le « je » de l'autre « tu ». Nous pouvons déjà timidement avancer que dans le jeu du je et du tu, « L'Autre » précède à la fois et en même temps le « Je » et le « Tu », nous prépositionnant ainsi dans une *philosophie ontologique de l'altérité* - qui est aussi, pour nous, dans le sujet de cet essai, une *phénoménologie de l'altérité, voire une ophtalmologie de et par l'altérité*.

Du coup (d'œil !), non seulement le regard est social, puisque de langage, de dire, mais il est aussi de pouvoir, d'autorité, de faire : du coup le regard est *politique*. Très peu privé, personnel, individuel. D'ailleurs, qu'est-ce qui est privé et personnel ? Puisque, nous le savons depuis les années 68, le sexe, la sexualité, ne relève pas du privé mais du politique, ou plutôt le privé est politique. Et cela est la même histoire. Et nous l'allons, justement, *voir*.

1.4 Voir et ne pas voir

Prenons les choses une à une, prenons le regard au pied de la lettre. Dans « *Un anthropologue sur Mars* » (Le Seuil, 1996, chapitre « Voir et ne pas voir », 165-222), Oliver Sacks raconte l'histoire d'un aveugle opéré qui découvrant la vue ne peut cependant pas véritablement voir parce qu'il lui manque l'apprentissage de la vision, parce que lui manquent l'expérience, la communauté de vision, la signification de ce qu'il voit, les mots qui disent, définissent et font l'unité des choses du monde. Pour cet homme un chat n'existe pas en tant qu'être singulier, temporellement et spatialement identique à soi-même, sauf à le caresser, mais il faut refaire l'expérience à chaque fois. Un chat, une chaise, une personne, rien n'est objectifiable, identifiable, fixe, stable, unitaire. Il manque à cet homme l'apprentissage de la vision du monde, le *savoir-croyance de la réalité du visible*. Le monde n'est pas un donné, mais un construit. La réalité visible - donc artistique pour ce qui nous intéresse ici plus particulièrement - est une co-construction de voyants, de la communauté des voyants, cette communauté de parlant. De multiples, concurrentes ou concourantes communautés de voyants (*communauté de croyants* !), de voyeurs. *La réalité*, c'est ce que l'on croit voir comme une évidence, alors que c'est une construction intellectuelle et sociale. Le Cyclope n'y voit pas comme Ulysse. Personne ne voit comme *Personne*.¹⁹

¹⁹ Dans la « *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* » (1749), Diderot interroge la légitimité à vouloir donner la vue à ceux qui en sont privés dans la mesure où cette privation permet à l'aveugle de développer d'autres sens, lui offrant ainsi des ressources et un accès à une forme de réalité dont sont privés ceux qui voient. Il en déduit que les connaissances sont fonction de la perception de la réalité accessible aux individus. De ce point de vue, ce qui semble un avantage pour les uns apparaît comme un désavantage pour les autres, et cette plasticité des sens peut amener à remettre en cause certaines croyances posées comme des évidences pour ceux dépourvus de handicaps. Voilà qui devrait nous inciter à plus d'égards par rapport aux *freaks en tout genre* qui constituent le monde même – qui est

Ainsi, dans une histoire corse, *Pallarone* le borgne démontre à *Picchitinu*, bien-voyant au regard aiguisé comme un chat sauvage, qu'il y voit mieux que lui, « parce que je te vois deux yeux alors que toi tu ne m'en vois qu'un » (Galibert, 2015). Au pays des voyants les borgnes sont rois. Au pays des aveugles, les voyants ne voient pas : ils pensent, ils catégorisent, ils conceptualisent le monde. La parabole du borgne nous donne à entendre (et à voir) l'expérience de *l'Autre*, une forme *d'occurrence de l'altérité*, à travers laquelle l'Autre se dit, montre et se montre, (*se*) *donne à voir*. Il est une métaphore du désordre, de l'altérité qui, loin de s'exprimer dans le langage de l'infériorité, du handicap, de la précarité ou de la souffrance, *donne à voir* un *point de vue altéritaire et alternatif* sur le monde (une *autre vision du monde*) - lequel, du coup, n'est plus unique, exclusif, panoptique. Au regard du borgne, la réalité est bien la possibilité de cohabitation de plusieurs réalités concurrentes ou concourantes - concomitantes, simultanées. La réalité est relative. La relativité, le relativisme est théorie de la réalité. Le relativisme légitime les façons de voir, les façons de regarder. Donc de dire. La réalité est altéritaire parce que le relativisme est altéritaire²⁰.

Il en va de même pour les individus, les groupes et les peuples. Le borgne nous *en met plein la vue* ! Le point de vue de l'Autre fait irruption dans la réalité exclusive du *bien voyant* - ce *bien-pensant*. Il donne à voir que notre ordre social est aussi mental, un imaginaire prégnant et durci dans ce que nous aimons à appeler *les faits*, alors que la matière est d'abord *matière-à-réflexion*, que les faits sont d'abord *faits-par-nous et pour-nous* et que, comme dans les tableaux cubistes, chaque visage est multiple, démultiplié, selon autant de points de vue-s – points de vie-s. *Pallarone*, par son clin d'œil à *Picchitinu*, son œillade de borgne au bien voyant, nous ouvre les yeux.

Dans le dispositif sociétal du regard, le regard naît de la relation au regard de l'autre. Le *troisième œil* de la relation permet d'échapper au *narcissement* de la vision unique. C'est le regard de *l'Autre* qui me donne à voir. Ce

fondamentalement un Monde d'Autres. Comme les slogans de mai 68 ont pu chanter « *Nous sommes tous « indésirables »* ou « *Nous sommes tous des juifs allemands* », nous pourrions dire aujourd'hui dans la logique de Diderot et Sacks que « *nous sommes tous (et toutes!), des aveugles en tous genres - des freaks en tous genres* ».

²⁰ Dans la création originaire du monde, Eve n'est pas extraite (péjorée, minorée, exclue) d'une côte d'Adam, les deux, Adam et Lilith, sont créés de la même façon, de la même argile ; simplement ils sont déjà altéritaïres, non pas différents, non pas complémentaires, altéritaïres. Le relativisme de la réalité surgit dès et avec la pomme. L'un l'ignore, la refuse, l'autre la cueille.

troisième œil ouvre la question du partage, dans la vision : du visible. *Pallarone et Picchitino* - l'aveugle et le voyant, le *freak* et les *freaks* que nous sommes les un-e-s pour les autres, chacune et chacun - regardent ensemble. Sinon, ils n'y voient rien. Pire : sinon il n'y a rien à voir.

Dans le récit de Sacks, il n'est pas de *chat commun* à l'aveugle et au voyant. La réalité est histoire de mots, de concepts, *une narration. Une fiction*. Une illusion collective statistiquement partagée par une majorité. Le réel, c'est ce qui ne se voit pas mais se discute, se dit – et se dit différemment, relativement, contradictoirement, altérément. En d'autres termes, la réalité est une représentation, une construction qui ne cesse de combler des vides, de troquer des images ; en un mot, de nous tromper, alors que, communément, *réellement* comme le dit le sens commun, le réel serait ce qu'il y a derrière les apparences. Si plusieurs personnes conviennent de l'existence de quelque chose qui n'existe pas, peut-on encore affirmer que cette chose n'existe pas ?²¹ Sous quelles conditions une chose accède-t-elle au statut de réalité ? Du fait du consensus, de la permanence de la proposition, de sa régularité, de sa netteté, de sa fréquence, de sa répétition, reproductibilité, duplication, de son sérieux ?

Le regard est social et non pas individuel. Le regard est une communication. Le regard est une communauté de regards. Le regard solitaire

²¹ Pas de chat pour l'aveugle. Pas de corps pour les Grecs. Les anciens Grecs, rappelle Foucault, désignaient par « corps » uniquement le cadavre. Il n'y avait pas de mot pour l'ensemble corporel, seulement des parties du corps qui semblaient ne jamais former un tout. Après tout, les enfants mettent longtemps à savoir qu'ils ont un corps. Pendant plus d'une année, ils n'ont qu'un corps dispersé, des membres, des cavités, des orifices, qui ne s'organise et s'unifie, ne prend littéralement corps que dans l'image du miroir. D'une façon proche, les Grecs d'Homère n'avaient pas de mot pour désigner l'unité du corps. Devant Troie, il n'y avait pas de corps, il y avait des bras levés, des jambes agiles, des casques étincelants au-dessus des têtes : il n'y avait pas de corps. La question à peine effleurée est bien celle de l'identité du corps vu, du corps restitué ou construit par le regard. Du corps vivant. S'il ne saurait y avoir d'unité du corps vivant mais de corps unitaire (de corps constitué) que dans l'anatomique, le corps scientifique et universel – la planche de dissection du cadavre sans vie – qu'est-ce que le sujet sensible, la personne. Comment penser sur le même plan ce qui appartient à l'ordre du mort, du non animé et ce qui tient de l'expression dans ses moindres palpitations d'un corps plein de vie ? Nous aurons l'occasion d'y revenir par le performatif. Le corps est de langage performatif, de dire, de faire. Le corps est langage. Le langage du corps relève du corps du langage.

est peuplé des autres. Le regard solitaire est de communauté. La complicité du regard avec la pensée²².

La complicité du regard avec le langage, la complicité du regard avec la pensée, de la pensée avec le regard, traverse notre noosphère depuis la mythologie avec Méduse, les mille yeux de Paon, Psyché et Éros, les Grées échangeant leur unique œil pour voir chacune à son tour, la perte d'Eurydice par le regard d'Orphée qui se retourne, Circé et les hommes-cochons, Mars réveillé par Psyché qui veut le regarder dormir, Méduse et le miroir d'Athéna, les artifices de Zeus pour violer les nymphes en cachette de son épouse Héra, plus tard, la transformation de la femme de Loth en statue de sel, l'Œil qui était dans la tombe...) jusqu'à la science contemporaine, en passant par la métaphysique : le rôle des métaphores, la façon de voir le monde, *les visions du monde*, qui résonnent dans la langue allemande « *weltanschauung* » comme l'explosion même du big-bang de la pensée, les arrières mondes honnis de Nietzsche, *le voile de Maya* de Schopenhauer...

Le *Cyclope* est l'archétype de ce regard porté par un corps, tel que représenté par Odilon Redon (vers 1900), un œil et un regard faisant corps avec une tête et un cerveau, un cerveau regardant ou un œil pensant – répliqué d'une façon terrifiante par *l'ogre-homme pâle* du film «*El laberinto del*

²² A la différence de l'animal, ce que l'on appelle l'Homme n'a jamais de relation immédiate *naturelle* à ce qu'il est. L'humain ne se présente pas comme une donnée objective mais seulement à travers une tradition de représentations et d'interprétations sédimentées dans des textes. Le propre de la métaphysique et de son auto attribution à l'Homme d'une pensée naturelle, ou de son instillation en nous de notre certitude de nous penser naturellement, réside dans la croyance, élevée en pensée absolue, à la présence à soi-même et à la permanence comme à ce qui demeure exposé devant le regard ou sous la main. Telle est l'ouverture, mais aussi la clôture au sein de laquelle nous pensons et déterminons le sens du mot *homme*. Derrida (1967, 1972) déconstruit la croyance en cette présence à soi (parfois traduite dans l'immédiateté de la *voix intérieure*) comme le préjugé métaphysique même : l'accession directe à soi ou à ce que l'on veut dire, n'est pas première ou durable mais passe par un déploiement dans le temps et dans un système de signes. Cette *archiécriture* – à comprendre non comme écriture empirique, mais comme ce qui rend possible toute expression de sens par l'intermédiaire de signes – me contraint à emprunter des signifiants qui, d'une part, renvoient à d'autres signifiants, et de plus ne me sont pas propres. « Ce défilé interminable de signes (écriture, parole) m'éloigne toujours plus de cette présence à moi-même que je prétends nommer. Prendre conscience de ce que je pense implique une durée qui m'affecte et me transforme : je ne suis plus le même au terme de mon énoncé intérieur. Le temps est ce qui fait que je diffère de moi-même. Enfin ce que j'énonce dépasse toujours ce que je croyais vouloir dire et me révèle que finalement je ne savais pas à l'avance ce qui se dit malgré moi » (Camus, 2005, 55).

fauno» (Guillermo Del Toro, 2006) qui se déplace en tenant ses yeux dans les mains²³.

1.5 Représentation et « conte vraisemblable »

Dans le *Timée*, Platon synthétise l'idée de la représentation humaine de la réalité sous la forme du « *conte vraisemblable* » nécessaire et suffisant de la croyance au monde, degré zéro, archétype de la pensée et de la conscience humaine du monde. « *Si donc sur beaucoup de questions concernant les Dieux et la naissance du monde nous ne parvenons pas à nous rendre capables d'apporter des raisonnements cohérents en tous points et poussés à la dernière exactitude, ne vous en étonnez point. Mais si nous vous en apportons qui ne le cèdent à aucun autre en vraisemblance, il faut nous en féliciter, nous rappelant que nous ne sommes que des hommes, en sorte qu'il nous suffit d'accepter en ces matières un conte vraisemblable et que nous ne devons pas chercher plus loin* » (Platon, *Timée*, 29, c-d).

Le *muthos* - le conte, le mythe, mais tout aussi bien le discours, le logos, la philosophie, la science, l'art, le sens commun - serait-*ce-qui-donne-à-croire* à la réalité, ce qui au sens propre, *donne à penser*. Ce serait moins la réalité qui susciterait le conte, comme dans la pensée triviale de sens commun, que la transformation de la réalité en *conte*, pour la rendre supportable et vivable²⁴.

²³ « Les objets d'art sont expressifs, et c'est en cela qu'ils sont un langage. Mieux, ils sont des langages. En fait, chaque art parle un idiome qui véhicule ce qu'un autre langage ne peut dire sans aucune altération. Le langage n'existe que lorsque quelqu'un est là pour l'entendre aussi bien que pour le parler. L'auditeur est un partenaire indispensable. L'œuvre d'art n'est complète que si elle agit dans l'expérience de quelqu'un d'autre que celui qui l'a créée. C'est pourquoi le langage contient une relation que les logiciens appellent triadique. Il y a le locuteur, ce qu'il dit et celui à qui il s'adresse. L'objet extérieur, le produit de l'art, est le lien qui met en relation l'artiste et son public. Même lorsque l'artiste travaille dans la solitude, ces trois termes sont présents. L'œuvre est alors en chantier et l'artiste doit se donner le rôle du public qui le recevra. Il ne peut parler qu'en tant que son œuvre fait appel à lui comme quelqu'un à qui l'on parle à partir de ce qu'il perçoit » (Dewey, 2010, p. 188-189)

²⁴ Comme l'écrit Nancy Huston, « *les humains sont des animaux « qui se la racontent », des animaux qui ne peuvent survivre sans histoires* » (Huston, 2020, 143). Ajoutant : « *Notre don pour chercher la vérité nous aurait aidé à survivre ? peut-être...parfois... mais pas autant que notre don pour nous rassurer avec des rêves, des illusions, des fables. Les autruches ont une longévité tout à fait*

La réalité est l'imagination faisant écart d'elle-même. Ce n'est pas tant la réalité qui est représentée, c'est la représentation qui construit, fait advenir, la réalité. Le monde est représentation-s. L'imaginaire est le moteur du réel, de la construction sociale. Il y a une *institution imaginaire du monde*, comme il y a une « *institution imaginaire de la société* » (Castoriadis). A l'appui de cette duplication originaire de l'imaginaire en réalité, Platon fournit même, dans *le Cratyle*, une étymologie fantaisiste mais instructive d'*anthropos* : l'Homme a été nommé « *Homme* », parce que « *reconsidérant ce qu'il a vu* » (*an athron ha opope*). L'Homme est *l'être de la représentation (l'être de la représentation de l'Être)*, de l'intériorisation de la réalité extérieure, de l'extériorisation de la réalité intérieure. A la différence de l'animal, ce que l'on appelle Homme n'a pas de relation naturelle, immédiate, directe - nue - à ce qui *Est (La Nature, Le Monde)*, ni à ce qu'il est (*l'Humain, la Culture*).

Lorsque dans le prototype de ce qui deviendra le roman, forme magistrale de l'imaginaire humain littérisé, Robinson « voit » la trace de pied²⁵, (Defoe, 1719 ; Chamoiseau, 2017) ce sont bien plutôt tous les pieds imaginables, toutes les traces et empreintes possibles qui voient Robinson et le font véritablement *animal humain doué de vue* sur son île moins déserte que « diserte » (Galibert, 2012). Robinson est certes Robinson, mais aussi Vendredi, les Cannibales, les Espagnols, mais surtout tous les autres possibles et imaginables - l'Autre même comme figure fondatrice de l'humain en tant qu'être social (Galibert, 2010), *zoon politicon*.

S'il ne se communique pas, s'il ne se montre pas, ne s'échange pas, ne se donne pas à voir, le regard reste nu et invisible. Celui qui voit seul ne voit

remarquable. Et puis c'est fini ». Les non humains sont dans la *présentation*, non dans la *représentation*. Leur monde n'est pas une scène, le nôtre, si.

²⁵ « Il advint qu'un jour, vers midi, comme j'allais à ma pirogue, je fus excessivement surpris en découvrant le vestige humain d'un pied nu parfaitement empreint sur le sable. Je m'arrêtai court, comme frappé de la foudre, ou comme si j'eusse entrevu un fantôme. J'écoutai, je regardai autour de moi, mais je n'entendis rien ni ne vis rien. Je montai sur un tertre pour jeter au loin mes regards, puis je revins sur le rivage et descendis jusqu'à la rive. Elle était solitaire, et je ne pus rencontrer aucun autre vestige que celui-là. J'y retournai encore pour m'assurer s'il n'y en avait pas quelque autre, ou si ce n'était point une illusion ; mais non, le doute n'était point possible : car c'était bien l'empreinte d'un pied, l'orteil, le talon, enfin toutes les parties d'un pied. Comment cela était-il venu là ? je ne le savais ni ne pouvais l'imaginer. Après mille pensées désordonnées, comme un homme confondu, égaré, je m'enfuis à ma forteresse, ne sentant pas, comme on dit, la terre où je marchais. » (Defoe, 1719).

pas. Celui qui voit seul est aveugle. Le solitaire a les yeux fermés dans le noir de la lumière égoïste. Singulier, l'artiste ? Aveugle solitaire ou voyant génial, le peintre ? Le regard est *second, partage, traduction*, incidence de la fabrication de l'ordre de la vérité, le regard relève *a minima* du duo, de la dyade, du couple (pensons à la définition saintexupérienne de qui « regarde ensemble dans la même direction » ...).

Le monde ne se regarde pas, ne se voit pas en solitaire. Le monde n'existe que d'être partagé, multiplié. Le monde est représentation partagée, échangée, sociale, faisant société. Image, imaginaire. Il n'est de « Je » que de société. Il n'est d'œil que d'yeux.

Si le regard sur le monde ne dit pas LA Réalité exclusive, mais un partage qui délimite une certaine réalité, une représentation se faisant passer pour LA Réalité, une certaine illusion, fut-elle vantée sous l'exclusivité de l'authenticité, alors il faut bien *voir* que la représentation n'est pas un miroir de la réalité, un reflet, mais une production, construction, *fabrication constitutive* de la réalité.

Le présent récit emprunte donc – comme tous les récits - à ce que Terry Pratchett (2001) nomme le *narrativium*, cette mise en récit qui constitue la base du rapport humain au monde dans toutes ses formes : cognitives, affectives, orales, gestuelles, écrites, comportementales, de réflexions, d'actions, créations – et que, en toute continuité, nous pouvons nommer *l'imaginaire*. Faculté du pur possible que l'histoire a bien sûr socialisé, l'imaginaire conjoint le *conte vraisemblable* qu'évoque Platon comme l'image même du monde et l'ouverture-de-l'homme-au-monde qu'évoque la phénoménologie²⁶.

L'imaginaire, loin d'être une *vue de l'imagination*, est ainsi bien plutôt une *vie de l'esprit*. L'imaginaire est le combustible qui alimente notre pensée sur

²⁶ Pour Rancière, dans *Le Partage du sensible* notamment, l'art n'est évidemment pas un élément transcendant et autonome de la vie. Il ne s'auto-engendre pas magiquement et n'est pas à désolidariser des autres pratiques humaines de production, de création de formes et d'idées. Au contraire, l'art, à travers un point de vue très anthropologique, est l'un des tenants de la constitution des *êtres-humain-e-s* en tant que groupe et société. « La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des « fictions », c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire » (Rancière, 2000, p. 62).

le monde et la forme que prend cette pensée. Il contient inséparablement le sens commun, la science et l'art. On peut donc en utiliser toutes les formes : depuis les concepts (science) aux notions (sens commun) en passant par les œuvres (art).

Avec notre séparation d'avec la nature qui nous définit comme humains, êtres de la représentation, avec notre séparation du monde de l'Être, du cosmos, des bêtes, du minéral, du végétal, voici venir la langue, le langage. *Ecce Homo*. Le langage n'est pas représentation du monde, mais le monde humain même. L'homme est le parlant pauvre de l'évolution.²⁷ Sinon

²⁷ Le présent essai prend son sens sans une ontologie humaine développée ailleurs (Galibert, 2020) pour laquelle il est nécessaire de rappeler l'histoire de l'homínisation sous sa double forme de minoration/péjoration de *l'altérité externe* (la nature, les animaux, le non humain rejeté hors de nous, de l'humain) et de minoration/péjoration de *l'altérité interne* (la race, la femme, l'enfant, le primitif, le non masculin blanc occidental). *L'altérité interne* (ou plutôt *les différenciations-minorations-péjorations-exclusions internes*) constitue le pouvoir chez *l'homme blanc occidental* auto défini comme Homme Universel, de s'inventer/s'opposer des altérités objectivées et dévalorisées sous les formes culturelles, sociales, économiques, et intimes : le fou, l'enfant, le primitif, le noir. Et sans aucun doute le plus grand de ces tropes exclus : *La Femme*. Par cette exclusion interne, la réalité, l'imaginaire, le rêve relèvent de *l'homme* élevé au statut de *l'Homme* comme Universel, incluant et excluant, selon et selon, les catégories qui le définissent par opposition et distinction à ce qui n'est pas lui, et relèvent donc de l'ordre de l'altérité ou de l'objet infériorisé. Cette exclusion/minoration du/par le genre sera précisément l'objet de la première partie. La seconde partie proposera le moment de prise de conscience et de retournement de la domination de genre par sa première « victime », la femme. *L'altérité externe* (ou plutôt *les différenciations-minorations-péjorations-exclusions externes*) est la séparation de l'humain du non-humain (la dévalorisation de la *nature naturante* de Spinoza, l'Être, le vivant, l'animalité...). L'invention des mythes, de la religion, la notion objectivante et exteriorisante d'« environnement » ou « milieu », aujourd'hui, la considération cartésienne des animaux comme des machines sans émotion ni intelligence, la perception du vivant comme un outil ou une denrée gracieusement mise par *Dame Nature* ou *Monsieur Dieu* à la disposition de l'espèce supérieure à la fois faite à l'image de celui-ci et transcendant celle-là. La troisième partie sera l'occasion et le moment de montrer ce que peut être un retournement de cette exclusion en même temps que la proposition d'une utopie permettant d'intégrer le *dépassement de l'altérité interne (le genre)* par et dans le *dépassement de l'altérité externe (la nature, le vivant)* et leur retournement conjoint dans une nouvelle alliance, dépassant le genre et l'exclusion/exploitation du monde non-humain par et dans le vivant. Ces deux exclusions minorations péjorations prennent corps dans *l'espace-temps du langage* dans le même moment où elles

phylogénétiquement, du moins *ontologiquement*, *philosophiquement* et *anthropologiquement*, le regard vient après le langage. L'homme ne peut voir qu'en partageant ce qu'il voit avec un autre *voyant-regardant-montrant*, par des mots. Ou plutôt, il s'agit de deux aveugles qui ne peuvent devenir *voyant* qu'en échangeant sur ce qui va devenir *leur voir* puis alors seulement *LE voir*. Le voir est d'abord un partage dual d'aveugles qui se disent ce qu'ils vont voir. Le regard est l'enfant de mots partagés. Mais nous allons très vite le voir : ce partage - donc social, non singulier, unique, individuel, monadique - est immédiatement discussion dispute, combat, échange, (de coups - d'œil !), domination, pouvoir, exclusion minoration péjoration. Très vite, l'un des deux aveugles dit ce qu'il faut voir, ce que l'on peut et doit voir, et l'autre voit ce que le premier lui dit de voir, le vu et le non vu, le droit du plus fort est le droit du voir dominant voire exclusif, le droit de croire pour voir...²⁸

Car l'Homme est un animal social. L'animal social, cet humain, parle. Il écrit mais cela est encore une autre histoire. **RHIZOME 1 - L'écriture p. 121**. Chez l'Homme, le regard est tout de suite symbolique²⁹, de langage, de mots - *parlêtre* comme le dit-écrit Lacan (1965). Moins de pupilles, prunelles ou d'iris que de langage et de mots. Tout de suite relations, groupes, majorité, minorités. Tout de suite pouvoir, domination, minoration, péjoration, exclusion. La tentation du pouvoir sur le monde par fiction majoritairement partagée, fiction dominante. « La réalité à laquelle nous mesurons toutes les fictions n'est que le référent universellement garanti d'une illusion collective ».

façonnent *ledit espace-temps du langage*. Le langage est constitutif de ces exclusions comme ces exclusions sont constitutives du langage. Nous y reviendrons tout au long de cet essai puisque, aussi bien, elles en constituent le cœur, l'essentiel, l'esprit et sa critique.

²⁸ « Je dis que même les catégories abstraites et philosophiques agissent sur le réel en tant que social. Le langage projette des faisceaux de réalité sur le corps social. Il l'emboutit et le façonne violemment. Les corps des acteurs sociaux, par exemple, sont formés par le langage abstrait aussi bien que par le langage non abstrait. Car il y a une plasticité du langage sur le réel. » (Wittig, 2013, p. 120-121).

²⁹ « Le pouvoir symbolique comme pouvoir de constituer le donné par l'énonciation, de faire voir et de faire croire, de confirmer ou de transformer la vision du monde et, par-là, l'action sur le monde, donc le monde, pouvoir quasi-magique qui permet d'obtenir l'équivalent de ce qui est obtenu par la force (physique ou économique), grâce à l'effet spécifique de mobilisation, ne s'exerce que s'il est reconnu, c'est-à-dire méconnu comme arbitraire » » (Bourdieu, 1977,411).

1.6 Langage et pouvoir : mots d'ordre

L'homme, donc, a le regard qui parle. Même quand il se tait, l'homme parle. L'homme parle aussi avec les yeux. L'Homme voit avec les mots. L'homme parle lorsqu'il peint. Le peintre écrit. « *Bête comme un peintre* », dit Duchamp, évoquant « *la bêtise rétinienne* », la stupidité de l'œil – le judas du regard. Ce qui crève les yeux ! Le regard a à voir avec l'ordre de la vérité, du discours, du logos. Qui lui-même a à voir avec l'ordre de la langue, qui lui-même et elle-même ont à voir (honte avoir !) avec la domination, la force, le pouvoir.

Le regard est ce que je dis que je vois (parce que) le regard est ce que nous disons que nous voyons, mais aussi, *on va le voir* plus loin, mais surtout, le regard dit ce qu'il faut voir : le voir, le vu, le donné/donner à voir. Le montrer est pouvoir. Une machine de pouvoir – une machine scopique de pouvoir comme dirait Foucault, une *machine désirante* pour parler comme Deleuze et Guattari, pour partager le voir en vu/pas vu, voir/pouvoir, à voir et ne pas voir, à savoir. Le regard est moins ce qui regarde que ce qui montre. Une machine biopolitique, sociale, scopophile, une construction technologique machinique (*CyberRoberta*, de Lynn Herschman Leeson ; *la foreuse de roche* de Jacob Epstein, *La mariée* de Duchamp, ...). Le regard dit, le regard fait, le regard est du langage qui voit, dit, fait dire et fait faire.

Foucault, avec son archéologie des discours sur le corps et la sexualité (droit, médecine, politique,) détermine que la discipline et le dressage individuel à grand renfort institutionnel traverse le corps dans son intimité et ses profondeurs es plus complexes. La gestion biopolitique des corps traverse la corporalité même, l'utilise, la parle et la fait parler et appelle ce discours liberté même du sujet³⁰.

³⁰ Foucault ancre le contrôle social dans et par le corps. Tous les types de relations et de phénomènes sont lus dans une grille de rapports de force stratégiques, nous transformant ou nous conduisant à aménager notre conduite. Ce pouvoir dans notre société organisée est certes lié au dispositif étatique qui contraint ou empêche absolument », mais ses mécanismes débordent largement les dispositifs de dressage des corps incarnés par l'armée ou l'école, car diffus et incorporé dans la subjectivisation même des individus - *les techniques de soi*. Ces dernières sont les conséquences de la présence de la liberté chez les sujets et sont liées à la gouvernementalité, celle-ci regroupant l'ensemble des interactions interpersonnelles, c'est-à-dire le rapport à soi et à l'autre. Ce pouvoir sur la vie est la notion de biopouvoir, qui s'incarne dans et par le corps. Comme l'a écrit Orwell dans son prophétique « 1984 », « le pouvoir, c'est la liberté ».

Pour Deleuze et Guattari (1980), le langage n'est ni informatif ni communicatif, il n'est pas communication d'information, mais, ce qui est très différent, transmission de mots d'ordre. Ce qui est premier c'est la redondance du mot d'ordre ; c'est pourquoi il n'y a pas lieu d'opposer bruit, cette information-ci, celle-là, mais plutôt toutes les indisciplines qui travaillent le langage au mot d'ordre comme discipline ou « grammaticalité » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op.cit.*, p 96). Les mots sont aux ordres, mais aussi travaillent (sans interruption, en 3 x 8), se battent, font l'amour (en poésie) ...

Dresser la carte des mots d'ordre, de ces mots marqués au sceau d'une *lettre de cachet*, c'est tenter de résister à ce que Deleuze et Guattari ont vu à l'oeuvre dans les mots d'ordre du langage : « Dans tout mot d'ordre, il y a une petite sentence de mort ». Ils ajoutent : « Nous appelons mots d'ordre, non pas une catégorie particulière d'énoncés explicites (par exemple l'impératif), mais le rapport de tout mot ou tout énoncé avec des présupposés implicites (...). Ce qui est premier c'est la redondance du mot d'ordre ». (Deleuze et Guattari, 1980, p. 96).

Eux-mêmes croisaient la leçon inaugurale au Collège de France de Barthes (1978, p. 14-15), pour qui « nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif : *ordo* veut dire à la fois répartition et commination » explique-t-il. Après avoir posé que « la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement *fasciste* ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire ».

Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. En elle, immanquablement, deux rubriques se dessinent : l'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition. Les signes n'existent que pour autant qu'ils soient reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre, un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue. Dès lors que j'énonce, ces deux rubriques se rejoignent en moi, je suis à la fois maître et esclave : je ne me contente pas de répéter ce qui a été

dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes : je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète (Barthes, id, 14-15)³¹.

1.7 Dire c'est faire. Le performatif

Le langage serait ainsi une scène d'interpellation dans la vie psychique, cognitive, affective, du pouvoir, que Barthes, Deleuze-Guattari puis Butler analysent en tant que *production de la réalité à coup et à force de répétition discursive*. Le langage est, ainsi, performatif. La représentation est *performative*. Elle fait advenir ce qu'elle dit.

Performance, non pas au sens sportif libéral concurrentiel, ou à celui de l'art contemporain d'un événement singulier fabriqué pour démontrer/démonter/illustrer un point de vue d'artiste, mais au sens du dispositif linguistique du *performatif*, par lequel la langue fait advenir ce qu'elle dit comme dans le fameux « *je vous déclare mari et femme* », tellement illustratif de la problématique du genre. Comment ne pas lire dans ces guillemets le déroulé performatif d'une norme et d'un assujettissement, au fil même de l'écriture qui se déploie et des effets normatifs qu'elle délivre ? Barthes a anticipé dès longtemps sur Butler, sur le concept de performativité par répétition, avec ses effets de grégarité dans lesquels le sujet se « loge » et

³¹ Ce serait le lieu de faire appel à l'anthropologie dont le fonctionnement et le succès tiennent pour beaucoup à l'effet de rhétorique-vérité du « *j'y étais, voilà ce que j'ai vu, vous pouvez, vous devez me croire* » (Clifford, 1996). L'anthropologue dit ce qu'il a vu, dit qu'il écrit ce qu'il a vu, « *c'est comme ça, c'est la réalité, la vérité* », Il y tient comme « à la prunelle de ses yeux », il en fait connaissance, savoir, science. « *Je sais bien ce que j'ai vu !* » proteste-t-il. Sauf que les témoins les plus *objectifs* sont toujours *subjectifs*, sous influence, quelle qu'elle soit (rappelons Leiris pour qui l'objectivité est... la somme des subjectivités). Sauf que ce qu'il a vu a *peu à voir* avec une réalité trans historique trans langagière, trans discursive, transcontinentale. Sauf que, face à sa vérité il y a des vérités alternatives, des vérités relatives. Car le contraire de la vérité n'est pas le mensonge ou l'erreur ou la fausseté, mais pourrait bien être la vérité contraire, une vérité contraire, un autre regard, une autre prunelle, une autre fiction - une autre *pupille de la fiction* - une autre narration, du dire, du concept, du symbolique. Comme le prouverait a contrario le fait que l'anthropologue ne partage jamais son terrain et qu'il est autant de terrain que d'anthropologue, d'anthropologue que de terrain unique, exclusif, non partageable, non dicutable, comme faisant le tour du propriétaire. En un sens, l'anthropologie comme expérience ontologique altéritaire partagée (tant avec les acteurs locaux que les commençaux disciplinaires) n'existe pas encore.

devient « l'obligé » du signe. Exprimant leurs pensées dans des mots dont ils ne sont pas maîtres, les logeant dans des formes verbales dont les dimensions historiques leur échappent, les hommes qui croient que leur propos leur obéit, ne savent pas qu'ils se soumettent à ses exigences. Ce que je dis me dit plus que je ne le dis. Le langage parle, le langage me parle.

Pour John Searle qui augmente la théorie d'Austin sur les actes de langage, il y a bien création du réel par le biais de la performativité de la langue. Les mots construisent les réalités sociales par la répétition, et les institutions même reposent alors sur ce travail quotidien de mise en existence par le biais du langage.

Le langage est performatif. Le *performatif* est ce qui construit communautairement (et individuellement, personnellement, pour chacune de nous) une vérité - c'est à dire une représentation qui prétend au statut de réalité et de réalité unique, exclusive et excluante, ou du moins dominante. *C'est un instrument social externe devenu univers mental interne* par lequel nous croyons intimement que ce que nous disons/faisons relève du régime de la vérité et de l'authenticité, alors que cela relève de la ventriloquie, de la duplicité, de la répétition de ce qui est considéré comme vrai et réel de notre espace-temps sociétal. La narration exclusive du pouvoir. Ceux que certains appellent *l'inconscient*, qui, ne l'oublions pas, est « structuré comme un langage » (Lacan, *Ecrits*, 1966)³².

Comment ne pas lire dans la peinture de nu, cette répétition, accumulation, le déroulé performatif d'un assujettissement, au fil même de l'écriture-peinture qui se déploie et des effets normatifs qu'elle délivre ? Assujettissement de la femme, bien sûr. Au fil des tableaux de maîtres peignant des maîtresses, l'image de la femme, de cetTE animalE humainE au corps plein et pleine de corps, de formes, courbes, peau, chair, sexe, réduite et exhaussée à cela. Poupée gonflée de corps, corps de poupée gonflable. Assujettissement de l'homme, livré dans sa croyance en sa liberté à la répétition des mots qui le parlent. Des gestes qui le disent. Des regards qui tiennent sa main. Car le problème est que l'on ne saurait retrouver une parole première innocente et nue (qu'est-ce qui serait « innocent » dans le nu ? nu

³² « Le langage n'est pas immatériel. Il est corps subtil, mais il est corps. Les mots sont pris dans toutes les images corporelles qui captivent le sujet ; ils peuvent engrosser l'hystérique, s'identifier à l'objet du penis-neid, représenter le flot d'urine de l'ambition urétrale, ou l'excrément retenu de la jouissance avaricieuse » (Lacan, 1966, p. 301).

dans l'innocence ? dans leur relation ? leur représentation ? leur association ?), qu'on aurait enfouie dans le langage, la pureté virgine d'un premier matin du monde, mais à peine « d'inquiéter les mots que nous parlons, de dénoncer le pli grammatical de nos idées ». Et Foucault d'enfoncer le clou : « Nous sommes, avant la moindre de nos paroles, déjà dominés et transis par le langage » (Foucault, 1966, p.310-311).

Le trait distinctif de cette relation est le droit acquis par le sujet dominant - caricaturalement, mais si peu : mâle, blanc, hétérosexuel, chrétien, propriétaire des biens (argent, femmes, enfants) s'exprimant dans une langue dominante - d'accéder au corps et d'envahir le champ d'existence des autres humain-E-s et non humain-E-s. *Violence structurale et vol du corps primordial de l'autre*, pour Deleuze et Guattar (1980)ⁱ, *viol métaphysique et effacement symbolique* pour Irigaray (1974, 1985), *phallogocentrisme* selon Derrida (1972), *biopouvoir* et *biopolitique* chez Foucault, *nécro politique* pour Preciado (2019), la relation entre l'humanité et la sous humanité (intra humaine - homme/femme - et extra humaine - Homme/animal -) joue un rôle formateur dans la définition de la spécificité humaine³³.

³³ Le terme *phallogocentrique* est utilisé premièrement par Jacques Derrida, notamment dans *Éperons* (1999), pour désigner la domination à la fois par l'homme et par la raison de la philosophie occidentale. À la norme masculine du phallogocentrisme est ajoutée la primauté de la raison dans la parole et l'écriture qui contribuent à former une pensée et une société universaliste d'exclusions et d'oppositions binaires entre la vérité et le faux, le rationnel et l'irrationnel, l'homme et la femme. La quatrième de couverture de l'ouvrage en précise à la fois l'ambition et les obstacles: « Femmes », quel titre eût été plus juste et plus résonnant? Prononcée en 1972, cette conférence fut en effet scandée ou jouée par telles propositions: “La femme sera mon sujet”, “Il n'y a pas d'être ou d'essence de la femme ou de la différence sexuelle...”, “La femme n'aura donc pas été mon sujet”, etc. Pour “déchiffrer cette inscription de la femme”, l'écriture ne doit plus recevoir ses ordres de la philosophie ou de la littérature. Ayant engagé ailleurs (Marges, 1972 ; La Dissémination, 1972) la déconstruction de ce qu'il nomme phallogocentrisme, Jacques Derrida mobilise ici une question (à quelles conditions une écriture des femmes - au sujet des femmes et revenant aux femmes - aura-t-elle été, s'il en fut, possible et des écritures de femme?); il met en série ses nécessités, leviers, trajets, retournements, ruses, apories, etc ». Hélène Cixous reprend ce terme dans *Le rire de la Méduse* et approfondit la déconstruction de ce système de pensée et de parole en encourageant une écriture féminine qui se libère du phallogocentrisme.

1.8 Dire, c'est dire au masculin. Dire, c'est faire au masculin

Et voyez, justement, est-il question d'autre chose que d'hommes qui peignent des femmes, mais prétendent *regarder-voir-montrer* au nom de *L'Homme*. Le regard du *petit homme* (avec un petit h) s'auto-proclamant *Homme* (avec un grand H) est une façon de faire le monde à son image. De se faire le centre du monde. D'organiser le monde autour de lui. Une façon de dire la réalité pour les siècles des siècles, Amen !³⁴

L'image de Dieu créant Adam par Michel-Ange est l'image de l'homme se proclamant Homme. A la limite, peu importe qu'il se proclame Dieu dans cette désignation picturale même. De l'homme se proclamant dieu de la création. Dès lors, on peut très bien voir (lire) la peinture de nu comme celle, sans cesse rejouée, de la *création de La Femme par l'homme s'autoproclamant Homme*. La peinture de la création de la femme par l'homme, de la domination du pouvoir de l'homme sur la femme³⁵.

Petite et grande altérité, altérité interne et externe, cette double exclusion de ce qui se désigne comme Humain en définissant le sous-humain ou non humain, se rejoignent dans *la narration de L'homme* qui parle au nom de *L'Homme* (*l'Humain*), du masculin qui se dit *neutre*, qui fait savoir, autorité, pouvoir, domination, possession. Dans *la fiction de L'Homme* qui parle au nom de l'Universel. Michel-Ange et la création d'Adam, Léonardo et l'homme de Vitruve, Le Doryphore de Polyclète, David (...) : si tous ces hommes, ces petits mâles, ont une toute petite bite, n'est-ce-pas qu'ils n'ont nul besoin d'avoir un organe hypertrophié, puisque le symbole, le *phallus symbolique*, suffit parce qu'il représente *Le Phallus* en personne. Mesure du monde, patron, canon. Alors très vite c'est *la fiction de L'Homme* qui parle

³⁴ « La langue publique, celle qui se parle haut, est une langue qui reste toujours relativement étrangère aux femmes. C'est une langue d'hommes, celle du médecin, du politicien, de l'avocat, du prêtre, du professeur, du journaliste, mais aussi celle du garagiste, du plombier, de l'électricien, du responsable syndical. Même si les femmes la connaissent (les connaissent car cette langue est déjà plusieurs), c'est pour l'avoir reçue des hommes : ce n'est pas vraiment la leur, qui se dit plus bas, langue privée, chuchotement de l'à peu près des mots. Tandis que les hommes discutent, elles bavardent, dit-on volontiers, c'est-à-dire qu'elles laissent entendre le bruit dans la parole, et elles le refoulent pour discourir » (Collin, 1976, 1992, p.19.)

³⁵ Dans *Sorties*, 1975, Hélène Cixous met en cause cette logique binaire elle-même, car elle n'est jamais binaire sans hiérarchie : « la pensée a toujours travaillé par opposition (...) par oppositions duelles, *hiérarchisées*. Et tous les couples d'opposition sont des couples »

au nom de *L'Homme*, du neutre qui parle au nom de l'Universel (Hartsock, 1998) utilise l'expression de « masculinité abstraite » (« abstract masculinity »), qui fait savoir, autorité, pouvoir, domination, possession. Qui pontifie. *L'homme est le souverain poncif.*

Exemplaire en termes de prises de vue, de donner/donné à voir, de montrer, de cacher, la peinture de nu a partie liée, *patrie liée* avec un pouvoir, le pouvoir. Toute peinture pourrait bien n'être que du langage, du langage de pouvoir, le pouvoir du langage. N'être que ... du baratin. Passé l'éblouissement de l'évidence, la peinture n'est pas du regard, mais du langage, de l'échange, un combat sur la façon de regarder, de voir, de prétendre dire et montrer, exhiber, une réalité exclusive et excluante pour les siècles des siècles. Le peintre fait le monde à son image, à son langage. Dit le monde à son « *ainsi soit-il* ».

Notons à ce « *sujet* », justement, que la philosophie occidentale a été pertinemment critiquée par les divers courants féministes pour avoir fondé ses prémisses sur un sujet censé être universel indépendamment de la différence des sexes-genre. C'est ainsi qu'Elsa Dorlin pointe que « la norme dominante de la masculinité est difficilement saisissable dans son historicité dans la mesure où elle s'est constituée comme la forme même du *Sujet*. Dépouillé de toutes ses déterminations de genre, de couleur ou de classe, *le Sujet* s'apparente à une identité formelle qui se pose comme universelle, neutre. »

Concernant cette complicité ou plutôt cette connexion quasi ontologique dans la langue, entre le masculin, l'abstraction, et le sujet, Wittig en parle comme du « *général* » (ce qui somme toute, si on me permet ce trait d'humour de garnison, cadre bien avec une position de pouvoir et de commandement performatif). La confusion entre le masculin, le neutre, le général, fait le *Sujet* contre la confusion entre le féminin, la nature, le concret, l'objet. Nous aurons à y revenir en ce qu'elle recoupe également l'opposition transcendant/immanent chez Simone de Beauvoir. « Le genre est l'indice linguistique de l'opposition politique entre les sexes. Genre ici est employé au singulier car en effet il n'y a pas deux genres, il n'y en a qu'un : le féminin, le « masculin » n'étant pas un genre. Car le masculin n'est pas le masculin mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin. Ce qui fait dire à Nathalie Sarraute qu'elle ne peut pas utiliser le féminin dans les cas où elle veut généraliser ce dont elle écrit. Et puisque l'enjeu de son œuvre c'est d'abstraire à partir d'une matière concrète (c'est-à-dire de la faire exister en mots, en concepts), l'emploi du féminin est souvent impossible car sa seule

présence dénature le sens de son entreprise à cause de l'analogie a priori entre le (genre) féminin/sexe/nature. Le général seul donc est abstrait, le féminin seul est le concret (le sexe dans la langue). » (Wittig, 2015, pp. 7-15, 8).³⁶

C'est dans un contexte proche que Luce Irigaray (1974, 1985) dédie ses œuvres à la critique du phallogentrisme interne à la philosophie occidentale présupposant un Sujet neutre et vide de l'inscription sexuelle tout en identifiant *le Cogito* avec le sexe par défaut, à savoir le masculin. Dès lors, il paraît convenable de dire que le féminisme est d'ores et déjà une critique à l'encontre de cette position occupée par le Sujet censé être identique à soi-même.

1.9 Esthétique de la domination, domination de l'esthétique

Reprenons ! Il n'y a pas de regard solitaire, de regard génial. Pour les humains, pas de regard nu, mais toujours-déjà habité par les mots, le langage. Un regard toujours habillé, de lunettes, masques, maquillage. Un regard bavard, parlant d'autorité. Toujours appareillé, machiné, mécanisé (penser à la boîte à perspective d'Hoogstraten, au pan scopique de Bentham). Toujours représentation dédoublée, sujet/objet. Un *strabisme constitutif*. Quelque chose de *louche*. Une certaine *duplicité*. Un *vol de vue, une prise, une perte, de vue*. Du *voyeurisme exhibitionnisme*. Toujours une *mise en scène, une mise à nu, mise en nu*. En réalité, il n'y a pas de mise en scène de la réalité ; la réalité EST une mise en scène, une théâtralisation. La théâtralisation, la mise en scène n'est pas un travestissement, un déguisement, un habillement de la réalité, pas une présentation de la réalité : la réalité EST toujours déjà représentation. Une Esthétique, comme mise en représentation du monde, et surtout et d'abord une esthétique masculine mono sexuée transcendantale.

³⁶ Et d'ajouter à l'occasion de son "avant note" à sa traduction des nouvelles de Djuna Barnes, "*Passion*", "Djuna Barnes tente l'expérience et la réussit d'universaliser le féminin (comme Proust elle ne fait aucune différence entre les personnages masculins et féminins) et de retirer à ce genre son « odeur de couvée » (Baudelaire sur Marceline Desbordes-Valmore). C'est que ce faisant, elle annule les genres en les rendant obsolètes. La prochaine étape consiste à les supprimer. C'est un point de vue de lesbienne » (Wittig, 2015, p. 8).

La mise à nuE est mise en nuE : dans la peinture de nuE comme genre, il y a du maniérisme mono genre hétéro normatif³⁷. L'Esthétique est une domination ; la domination est une *Esthétique* (cf. Pierre Molinié, Nobuyoshi Araki...). Un système de domination avec d'un côté un regardeur/voyeur, et de l'autre unE regardée, exposée, offerte, prise ; d'un côté un sujet doté de maîtrise et de pouvoir, et de l'autre un objet - unE objetE plutôt ! - unE objetE passivE, portée à l'existence par le talent masculin.

Ainsi, l'homme est toujours le créateur, celui qui, dans toute sa subjectivité, se fait regardeur, quand ce n'est pas voyeur. La femme, quant à elle, offre son corps au regard du créateur. Enfin, quand je dis « l'offre », c'est plutôt lui qui le prend... **RHIZOME 2 – Archéologie, p. 122**

³⁷ L'hétérosexualité EST hétéronormativité. Le mot désigne l'idée qu'en matière de sexualité la société contemporaine est entièrement construite autour de l'idée que l'hétérosexualité – ainsi que les rôles sexuels genrés qui lui sont associés – est la sexualité *normale de facto* de la majorité de la population. Ainsi, si les non hétérosexuel-le-s sont représenté-e-s ou mentionné-e-s dans notre société, ils et elles le sont souvent en tant qu'exception, positive ou négative. Dans l'optique hétéronormative, l'homosexualité et la diversité sexuelle sont des satellites qui orbitent de manière périphérique autour de l'hétérosexualité. Ce concept renvoie à l'affirmation d'idéologies normatives en matière de sexes, de genres, d'orientations sexuelles et de rôles sociaux. L'hétéronormativité présente ces dimensions dans un système qui postule la binarité des sexes (homme/femme), des genres (masculin/féminin), des rôles sociaux (père/mère) et des orientations sexuelles (hétérosexuelle/homosexuelle), et à l'alignement de ces dimensions (sexe féminin / femme / mère /hétérosexuelle ; sexe masculin / homme / père / hétérosexuel). L'hétéronormativité met donc en place un système dominant dans lequel les personnes qui ne respectent pas ces normes (comme les personnes non hétérosexuelles, trans[*], ou non conformes aux stéréotypes de leur genre) sont considérées comme étant inférieures. » L'hétéronormativité est souvent accompagnée par l'hétérosexisme « qui est l'affirmation de l'hétérosexualité comme norme sociale ou comme étant supérieure aux autres orientations sexuelles. Il découle de l'hétérosexisme des pratiques culturelles, sociales, légales et institutionnelles qui dénie, ignorent, dénigrent ou stigmatisent toutes formes non hétérosexuelles de comportements, d'identités ou de relations. Si l'hétéronormativité dicte les conduites et les normes à suivre en matière de sexes, de genres et d'orientations sexuelles, l'hétérosexisme en assure le maintien, par l'exclusion sociale, la discrimination ou l'invisibilisation des individus dérogeant à ces normes. »

Cette répartition *sexuelle - sexiste - genrée*³⁸ - entre regardeur et regardé- E témoigne d'une dichotomie entre le masculin et le féminin et d'une répartition entre les sexes, non pas au sens de *bite et chatte*, de chair, zizi et zézette, mais plutôt entre des qualités différentes, des espèces différentes, des forces inégales, selon le principe proie/prédateur, quelque chose qui active le

³⁸ „La notion de *male gaze* a été élaborée par la critique de cinéma féministe Laura Mulvey, dans un article fondateur de 1975 intitulé Plaisir visuel et cinéma narratif (<https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>), dont les conclusions peuvent être étendues à toutes les représentations de personnages féminins, des contes d'antan au cinéma expérimental du XXI^e siècle (<https://lesparleuses.hypotheses.org/532>). Le *male gaze* renvoie au regard que les hommes portent sur les femmes, et plus précisément, à un regard masculin hétérosexuel, et blanc – autrement dit, le regard cumulant de loin le plus de points en termes de pouvoir de domination. Sous ce regard, le corps des femmes est un pur objet de désir – c'est-à-dire, avant tout, que la femme n'est pas un sujet et qu'elle n'est qu'un corps, dont la valeur tient au fait qu'il est désirable pour l'homme qui le regarde. Le pouvoir de la femme est le pouvoir qu'exerce la séduction de son corps. Il s'agit de plus d'un certain type de désirabilité, trouble et dual : si la femme est pur objet de désir, le désir que suscite son corps n'est pas pur, parce que ce corps n'est pas pur, et qu'il est très et potentiellement trop attirant – la violence du désir que suscite le corps de la femme selon cette perspective – la violence du désir de l'homme pour le corps de la femme devrait-on dire dans une perspective féministe – peut donc se transformer en violence de l'homme sur le corps de la femme, et de cela, le corps tentateur de la femme désirable est jugé responsable puisque la désirabilité est considérée comme une propriété du corps féminin et non comme un processus émanant du regard masculin. Le *male gaze* procède alors, implicitement, à toute une série de partage entre différents types de femmes (la sainte, dans ses deux versions de la Mère et de l'infirmière, la victime, la prostituée, et tout type de subtile combinaison de ces archétypes, la prostituée pouvant être autant la tentatrice que la victime), entre différents âges de la femme (de la jeune Vierge et la vieille femme, sage ou acariâtre marâtre frustrée) (Bérénice Hamidi-Kim, 2008, 321-337). Ce concept est considéré comme le signe d'un pouvoir asymétrique. Il a une forte influence sur la théorie féministe du cinéma et sur les études des médias. Le *male gaze* opère également dans la presse destinée à un public féminin. Les auteurs font remarquer que dans ces publicités, on fait poser les mannequins de manière à montrer non seulement qu'elles savent qu'on les regarde, mais qu'elles contrôlent ce regard. Ces attitudes, en apparence enfantines ou soumises, sont donc présentées comme stratégiques: le vrai succès, le vrai pouvoir résiderait dans le fait d'attirer et de contrôler le regard. En d'autres termes, le pouvoir pour les femmes passe par le contrôle qu'elles exercent sur le regard masculin. Même quand il est absent, même quand il n'est pas le premier destinataire, il est toujours sous-entendu, impossible de lui échapper (Mulvey, 2017).

sexe, le met en scène, l'exhibe comme différence, rapport de domination, de supériorité, infériorité, d'agencement de rôles distincts et inégaux, de pouvoir – cela même qui est *le genre*. Historiquement, anthropologiquement, culturellement, politiquement, quotidiennement, dans des rôles « artistiques » distincts, inégaux, opposés, le *keum* se fait possesseur et dominant et la *meuf* soumise, passive et disponible – si possible dotée d'un corps séducteur-séduisant.³⁹ Dans l'histoire de l'art, les femmes sont réduites à un corps magnifié, sacralisé et sexualisé. Tel est le regard construit. Le « sens » de la vue. Le sexe de la vue est le genre.

Dans l'histoire de l'art, on (les hommes !) appelle cela *la beauté*, celle du modèle et celle de l'œuvre qui la magnifie, la complémentarité de *l'artiste* – mâle – et de la *muse* – femelle - La femme est cantonnée au *sujet-de* (= objet) l'œuvre d'art, au produit du talent de l'homme - l'homme disposant d'un don original et singulier. En gros l'homme artiste est un artiste et il ne peut être d'artiste que d'homme ; la femme artiste, si l'on peut imaginer un tel oxymore, n'est qu'une femme. Une femme ne saurait être artiste. L'un est sujet, artiste, quasi exclusivement homme, l'autre est ObjetE, femme, seulement femme⁴⁰.

Comment ce rapport entre regard, genre et corps s'instaure-t-il ? **RHIZOME 3 - Le corps, p. 123** Quelle est cette relation entre corps, regard et langage qui décline le genre ? Y-a-t-il autre chose que de la relation ? Comment passe-t-on de l'un à l'autre ? Comment le regard construit-il le

³⁹ Nous allons y revenir plus longuement, mais il faut tout de suite dire qu'il n'y a pas là de nu, pas de corps, pas de corps nu, mais une construction genrée, une machinerie (machination ?), une machine – machine très peu désirante.

⁴⁰ “Au 19^e siècle, dans un numéro de la *Gazette des Beaux-arts*, Paul Mantz classait Berthe Morisot parmi les « peintres de ménage » comme on dit « femmes de ménage ». Les critiques d'art expliquaient que les artistes femmes peignaient des sujets féminins - Jean Renoir peignait des sujets d'intimité familiale mais aucun critique ne s'aventurait à parler de sujets féminins. Ou encore « Berthe Morisot a suivi Édouard Manet », ou « Camille Claudel a suivi Rodin » mais jamais l'inverse alors que ces artistes se sont nourris les uns, les autres. Encore aujourd'hui, Artemisia Gentileschi est réduite à son état de femme et plus particulièrement de femme violée. Pourquoi approche-t-on l'œuvre d'UNE artiste différemment de celui d'UN artiste ? Comment ne pas les réduire à une question de genre et montrer que leur démarche artistique est, au même titre que les hommes, en relation avec les problématiques sociales et culturelles ? Comment faire progresser l'expertise critique ? » (Sophie Payen, 21 juillet 2017, [Quelle place les femmes occupent-elles dans l'art https://aar.fr/revue/article/place-femmes-occupent-lart/](https://aar.fr/revue/article/place-femmes-occupent-lart/))

corps, le nu ? le sexe ? Comment le genre construit-il le regard, le corps, le nu, le sexe ? S'il n'est pas de regard solitaire, comment le groupe de regards construit-il le corps ? Comment le groupe de regard(s) masculin/regardeur construit-il le groupe de regardéEs/femmes ? Le corps de la femme comme nu-E, le corps de l'homme comme absent de l'œuvre en même temps qu'organisateur de celle-ci, invisibilisé, supérieur à tout cela, comme dieu se retirant de son œuvre pour mieux la voir (Velasquez se retirant de ses Ménines), la contempler et la faire voir, la montrer, hors champ, hors tableau, hors cadre, maître du cadre et du tableau. Pourquoi et comment l'homme se permet-il de mettre la femme à nu, nue ? Comment pourquoi la femme accepte-t-elle ce rôle, de se mettre nue devant l'homme habillé ? Le désire-t-elle ? Pourquoi, par quel contrat, quel accord ? Ou bien par quelle violence ? Pourquoi n'a-t-on pas l'inverse, la réciproque à l'œuvre : une femme habillée peignant un homme nu ? Car « *Psyché et Mars* », ou la « *Vestale nue posant devant une sculptrice* », d'Antoine Cabet (1860-1944), restent des œuvres d'hommes peignant une représentation fantasmée, mise en scène, d'une femme habillée matant un homme nu – c'est-à-dire en fait le fantasme d'un homme se rêvant nu regardé par une femme... Ce qui fait douter de l'idée d'un contrat, d'un accord, ou alors sans aucune réciprocité. Drôle de contrat.

Quelle inégalité, quelle non réciprocité, quelle violence est à l'œuvre dans l'œuvre, dans l'acte d'œuvrer, dans la création ? L'homme créant Dieu à son image, l'homme créant La Femme à son langage, l'homme créant L'Homme - créant Dieu, créant La Femme. Le graphisme est-il violent, une forme du genre se mettant en scène comme nu, de l'art comme un langage, performatif ?⁴¹

⁴¹ Avant même que d'exposer plus loin la révolte *féministe* au sens large contre cette domination dans le champ de l'art et tout particulièrement dans celui de la peinture et encore plus particulièrement dans celui du nu, précisons d'ores et déjà, comme en anticipant, combien le regard masculin, c'est-à-dire « général » abstrait, transcendant, peut « s'incarner » évidemment dans une volonté d'opposition à lui, par des créations produites ou soutenues par des femmes, dont nous ne donnerons que deux exemples, parce qu'ils sont très récents ; celui des photos de Victoria Selbach (2014) https://quebec.huffingtonpost.ca/2014/08/13/photos-le-corps-des-femmes-nues-tel-qu'il-est-vraiment-sous-le-pinceau-de-victoria-selbach_n_5674523.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cucXdhbnQuY29tLw&guce_referrer_sig=AQAAAC_zQSwwwbzpxVRI97IW4nvzhnlGY3hVZ9fLGuv2chUbxotNiwzPrSem8bzS8DQtvBQVnRCkHJJer_EzMhCnT-kwnkkO9jN9ag1NpcHqAUqgaMID4DWFkF1UiJfsSEqoyNepC9GyHAnoFmCmVSs_6ffkluGo1b06uDEkGraQX2KA&gucounter=2, dont on nous dit qu'« elle fait

1.10 Inscription corporelle du langage

Dans « *Alpha genre* » (2016), Marie-Dominique Garnier fait l'hypothèse, déjà esquissée plus haut avec Barthes, Deleuze Guattari, Foucault, Butler, d'un lien entre langage, écriture, corps et pouvoir. La peinture de nu serait bien du langage, soit, mais plus, la peinture de nu serait écriture (masculine) sur le corps (féminin), un tatouage de pouvoir sur la peau des femmes, à l'image de la « *Colonie pénitentiaire* » de Kafka, dans laquelle la sentence du pouvoir s'inscrit sur la peau de la victime. La peinture masculine du nu féminin peut-elle se lire à l'image de la machine à justice de « *la colonie pénitentiaire* » inscrivant dans la chair de la victime (*LA coupable, LA Femme*) le motif de la sentence-punition (le péché de corps, de beauté, de corporéité subversive incitatrice, à soumettre et posséder par l'inscription de la sentence du phallus ...). Le corps même comme tatouage, marque, supplice du pouvoir de l'homme, de la domination masculine. Le nu comme du fantasme masculin de nu féminin tatoué sur du féminin, une inscription, un pouvoir, un *empowerment* esthétisé. « Il faudrait pouvoir se tailler une langue dans le gras de la chair à l'endroit où le chiffre est tissé dans l'épaisseur, pour que *ça parle de soi* », écrit Hélène Cixous (*Déluge*, 1992, p.129 - italiques dans le texte original).

honneur au corps de la femme en le peignant parfaitement, c'est à dire tel qu'il est », quand nous savons désormais qu'il ne s'agit en aucune façon d'une « essence » mais d'une représentation, qui plus est performative et que c'est un contresens flagrant que d'affirmer que « le corps d'une femme est plein de nuances et de surprises souvent difficiles à reproduire avec justesse. Victoria Selbach est une peintre qui a fait du nu sa spécialité. Ici, il ne s'agit pas d'une transformation de la femme, d'artifices ou d'accessoires qui détournent le regard, dépeint le corps dans toute sa complexité. Toutes ces femmes – qualifiées par la photographe de « muse », ont des courbes, des cicatrices, des tatouages, des rougeurs que la peintre expose avec élégance et modestie. La seconde est l'exposition virtuelle « *Rear Widow* » de la Galerie White cube (novembre 2019-janvier 2020), inspirée par « *Fenêtre sur cour* » d'Alfred Hitchcock (1954),

<https://www.whitecube.com/channel/channel/rear-window-2020/christine-ay-tjo-e-in-the-studio-2018/chuck-close-in-the-studio>), et réunissant en ligne des œuvres d'artistes qui « explorent en peinture ou en photographie le pouvoir du “voir sans être vu”. L'occasion d'explorer la fertilité du regard créateur contemporain, entre voyeurisme, nudité et renversement du “male gaze”». Il s'agit moins dans les deux cas de voir sans être vu que d'être vu en train de regarder comme l'on a toujours regardé, c'est-à-dire par la machinerie scopique de la domination et de la violence – laquelle autorise (et se délecte de) à peu près l'infinité des croyances en un regard nouveau, autre, subversif...

L'hypothèse de Garnier est qu'un graphisme participe à la mise aux normes des « corps », à leur conformation et leur mise en conformité. Comme la calebasse de l'excision et ses signes décrite par l'anthropologue Michel Cartry dont l'analyse est reprise par Deleuze et Guattari, une exo-incision est pratiquée à même le corps parlant-écrivain-posant nu, par répétitions et micro-rites, indurations plus ou moins indolores. Lors des rituels d'excision pratiqués dans certains clans gourmantchés de la région de Diapaga en Haute-Volta, Cartry a décrit la clitoridectomie à laquelle est soumise avant son mariage la jeune fille, opération rituelle au cours de laquelle est appliquée contre le sexe une calebasse gravée, afin que « la jeune fille s'imprègne physiquement des signes de la procréation et se les incorpore (...) le signe agit par son inscription sur le corps ».

Deleuze et Guattari ont analysé l'imbrication, dans ce théâtre de la cruauté, de la voix, de l'œil appréciateur et de la « main graphique » qui trace ces signes avec pour seul sens, de « dresser » la femme, la marquer dans sa chair, de dresser l'homme dans son désir. Dresser à lire en tant que processus de formatage phallique et généré. Dans ce rituel le langage apparaît magistralement dans sa fonction performative qui dresse la femme à la soumission à la loi et à l'homme, mais aussi l'homme lui-même à sa soumission à la loi⁴².

Nulle liberté dans le langage de la domination masculine : ni de la femme ni de l'homme, toutes deux sont soumises à la loi de la langue, langue du genre, langue de la loi, toutes deux esclaves. Ne nous laissant que la liberté de faire quelque chose de ce que le genre et La Loi font de nous. La peinture de nu est la mise en scène, en représentation, en tableau, de deux esclaves, l'un peignant l'une.

⁴² « Employer un mot, l'écrire ou le parler a sur la réalité matérielle un impact, un effet, comparables à celui d'un outil sur un matériau. Un mot agit par sa matérialité : le mot écrit touche le lecteur, la parole frappe l'auditeur, et cela même si pour avoir un effet durable le mot doit avoir un sens puisque le signifié prend forme dans le signifiant ; on ne peut pas les dissocier dans leurs effets, signifié et signifiant ne sont plus qu'un dans cette forme matérielle qui agit. Si minime que soit cette action, par la réaction qu'elle provoque, elle opère une transformation (mais cela peut être également une énorme transformation). Chacun de nous est la « somme » des transformations effectuées par les mots. Nous sommes à ce point des êtres sociaux que même notre physique est transformé (ou plutôt formé) par le discours – par la somme des mots qui s'accumulent en nous. » (Wittig, 2013, p. 120-121.)

Aux postulats de la linguistique, à la logique du référent et de la représentation, Deleuze et Guattari ont opposé une *pragmatique* où circulent des mots d'ordre agissant en tant qu'incorporels s'inscrivant directement sur les corps, mots d'ordre de la loi bandant l'homme au pinceau et excisant la femme nue. « On ne représente pas, on ne réfère pas, on intervient en quelque sorte ». Intervenir suppose « des points d'intervention » à partir desquels il devient possible de tracer la carte d'une « sémiotique incorporelle ». « Un corps est une entité fluide, perméable, prise « dans une série de régimes qui le façonnent (...), rompu à des rythmes (...), intoxiqué par des poisons–nourritures ou valeurs, habitudes alimentaires et lois morales tout ensemble » (Foucault, 2001, p. 1008).

L'homme crée la femme à son langage : sa marque, son inscription sur le corps féminin du fantasme masculin, du pouvoir - son langage crée le rapport de sexe comme pouvoir. Mais alors, pourquoi donc la réciproque n'est-elle pas possible. Pourquoi la femme ne peindrait-elle pas /ne dirait elle pas l'homme nu ?⁴³

⁴³ Un article de mars 2020, « *Des nus de femme au féminin, enfin* » (<https://www.lokko.fr/2020/01/24/des-nus-de-femmes-au-feminin-enfin/>), commentant le tract des Guerillas Girls (1989) (« *moins de 5 % des artistes exposés sont des femmes, mais 85 % des tableaux de nus sont féminins* », évalue le pourcentage de nus féminins dont les auteurs sont des hommes entre 90 % et 98 %. De fait, si l'on excepte les bluettes des « *représentations féminines* », telles « *la volupté* » et « *le sommeil de Manon* » de Madeleine Lemaire, emblématique de la mièvrerie et de l'hypocrisie de la Belle époque (<https://paris-frivole.com/la-belle-epoque-le-sommeil-de-manon-madeleine-lemaire/>?), et encore, non datée et sans données factuelles sur leur composition, les *femmes nues peintes par des femmes habillées* (et plutôt pour des hommes) restent une incongruité, à laquelle on aime à opposer quelques références à des œuvres photographiques (ou cinématographiques : « *femme nue, l'icone obsessionnelle* » : <https://www.kubweb.media/page/femme-nue/>) contemporaines à qui l'on confie la mission difficile de restituer « la vérité » du corps féminin, c'est-à-dire sa non-perfection masculine ou un hypothétique « *female gaze* ». Concernant la peinture de *nu masculin par des femmes habillées*, encore plus rare si cela est seulement imaginable, on ne résistera pas au plaisir de lire le texte de CarL H., modèle nudiste masculin belge aux prises avec une explication naturalo-psychologique-hétéro de la difficulté qu'il y a pour un homme de poser nu devant des femmes...(https://archive.org/stream/LesModlesNusMasculinsParRapportAuxFFminins/Les%20mod%C3%A8les%20nus%20masculins%20par%20rapport%20aux%20f%C3%A9minins_djvu.txt)

1.11 Comment le langage construit le sexe

Dans le royaume des *Bijoux indiscrets* de Diderot (1748), le bon génie Cucufa découvre au fond de sa poche parmi quelques babioles une minuscule bague d'argent dont le chaton retourné « fait parler les sexes qu'on rencontre »⁴⁴. « Cette bague magique, ce bijou si indiscret, c'est lui qu'il convient de rendre à son tour loquace ; c'est de lui qu'il faut parler » écrit Foucault en faisant lecture de Diderot dans *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 101-104).

Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler fait porter l'analyse sur la façon dont « le langage construit le sexe comme une construction fictive de pouvoir », et interroge la possibilité d'imaginer une autre politique, où l'identité ne serait plus « une base commune », mais une politique impulsée à partir d'une refonte, d'une « critique radicale des catégories de l'identité ». Elle demande : « comment le langage construit-il les catégories de sexe ? Le « féminin » résiste-il à sa représentation dans le langage ? Le langage est-il *phallogocentrique* (comme se le demande Luce Irigaray ? Comment le langage produit-il lui-même le « sexe » comme une construction fictive qui soutient ces divers régimes de pouvoir ? Dans un langage où l'hétérosexualité va de soi, quelles formes de continuité et de discontinuité admet on entre le sexe, le genre et le désir ? S'agit-il de termes distincts ? Quelles sortes de pratiques culturelles sont subversives en produisant de la discontinuité et de la dissonance au niveau du sexe, du genre et du désir, et mettent en question leurs rapports apparents ? ». Pas de doute pour Deleuze-Guattari Gilles (*Mille plateaux, op.cit.*, p. 96), le « sexe » est toujours produit comme une réitération de normes hégémoniques. Cette réitération productive peut être lue comme une sorte de performativité. La performativité discursive semble produire cela

⁴⁴ La bague a le pouvoir de déclencher la voix de la vérité sexuelle des femmes. Comment parle-t-elle ? Que nous dit-elle ? Le « *caquet des bijoux* » fait taire la voix d'en haut, il ne peut se confondre avec elle. La femme visée constate avec effroi le jaillissement de cette parole qui lui traverse les robes pour, scandaleusement, éclater dans l'assistance. Elle est impuissante à la faire taire. A plusieurs « *caquets* », c'est une cacophonie infernale ! Le sultan ayant expérimenté son anneau à l'opéra : « *Trente filles restèrent muettes tout à coup : elles ouvraient de grandes bouches et gardaient les attitudes théâtrales qu'elles avaient auparavant. Cependant leurs bijoux s'égosillaient à force de chanter (...). Tous enfin se montèrent sur un ton si haut, si baroque et si fou, qu'ils formèrent le chœur le plus extraordinaire, le plus bruyant, le plus ridicule...* » (Chantal Thomas, "Les Bijoux indiscrets", de Diderot : cris et chuchotis, *Le Monde*, 3 juin 2010). On expérimentera dans la seconde partie de cet essai comment Carol Schniemann illustre remarquablement Diderot.

qu'elle nomme, mettre au jour son propre référent, nommer et agir, nommer et faire. » L'article pionnier de Joan Scott, « Le genre : une catégorie utile d'analyse historique », démontre en quoi « le genre est le champ premier à l'intérieur ou au moyen duquel le pouvoir se déploie ? Le rituel décrit montre comment le pouvoir du genre se déploie dans et par le langage.

La langue est un héritage mais aussi une matière vivante transformée par les évolutions sociales. La langue est une construction historique, sans cesse en transformation, mais historiquement outil de domination, d'infériorisation, voire d'invisibilisation des femmes. Même dans un pays où l'égalité entre les femmes et les hommes est gravée dans la Constitution, la langue reste un domaine où est encore admise et revendiquée l'expression d'une supériorité d'un sexe sur un autre. Ainsi n'existe-t-il pas de neutre en français, de pseudo-masculin générique qui, en sus du masculin spécifique, serait aussi le marqueur d'un neutre qui représenterait à la fois les femmes et les hommes. Ne pas pouvoir nommer le féminin, ou le faire disparaître dans un genre prétendument neutre, c'est organiser l'invisibilité et l'absence des femmes dans la sphère publique. Les rapports de sexe et les relations de pouvoir, en perpétuel affrontement et réajustement, se trouvent inscrits dans la langue. Le masculin n'est pas plus neutre que le suffrage n'a été universel jusqu'en 1944. **RHIZOME 4 - Noms de métiers, p. 124.** Le masculin s'annexant le neutre est l'homme auto proclamé *L'Homme* s'annexant l'universalité sous la forme du pouvoir et de la domination (et de la nomination) : le pouvoir sur le monde sous les formes des exclusions internes (la femme) et externe (la nature).

Nous revoilà rendue, à peine un peu plus riche, à peine un peu plus outillée, à peine un peu plus introspective en matière d'optique et de regard, en matière de corps, à nos interrogations originelles.

Domination-nomination certes mais bien peu abstraite, neutre, désincarnée : pourquoi exclusivement une femme nue peinte par un homme habillé ? Et pas une autre combinaison, quelle qu'elle soit. Pourquoi DES femmes nues pour/par DES hommes habillés ? Jusqu'à nous faire croire à *L'Homme peignant La Femme*⁴⁵.

⁴⁵ Arguer que si les femmes ne peignent pas de nu (masculin) c'est parce qu'elles ont été interdites d'atelier ou des beaux arts (les femmes n'y sont admises qu'à partir de 1897 avec de nombreuses restrictions: modèles vêtus, concours adaptés), ne serait qu'invoquer une cause ou une raison sociologique ou historique, alors que nous mettons en avant la cause anthropologique d'une inégalité hiérarchisée de la domination ou de l'hégémonie masculine, le patricarcat.

Si c'est « de l'art », comme on dit, cela ressemble quand même beaucoup à de la manipulation d'un sexe par l'autre, à une sorte de simple (mais autoritaire, violente déjà) différence, d'abord, mais surtout *d'inégalité* présentée comme de l'art. Car n'est-ce quand même pas un peu cela, aussi (surtout ?), l'histoire de l'art : des *keums* sapés qui peignent des *meufs* à poil - et qui les peignent / montrent pour d'autres *keums* habillés ?

Recommençons donc à nous mouvoir, interdite, muette, stupéfaite, ayant perdu la voix (et la voie), au milieu de cette accumulation de corps nus de femmes - « *Les Vieillards* », « *Suzanne* », « *les Odalisques* », « *les Vestales* », « *les Bains* », « *les tahitiennes impubères* », « *le déjeuner sur l'herbe* » ? *Les Nymphes entraînant un satyre, Actéon voyant Diane nue au bain... (ad infinitum)* - comme à l'étal d'une boucherie spécialisée dans les bons morceaux de viande féminine, tous consommables. Comme à la vitrine d'un harem débordant de poupées permutables, toutes différentes toutes pareilles - toutes jetables, morcelés, recomposés ainsi que des trucs à la Bellmer ou Molinié, comme le souligne à l'envi les photos d'un autre âge et pourtant toujours d'actualité, des candidates à n'importe quelle élection de miss rassemblées en groupe – et dont on aurait pu penser que le « VB55 » de Vanessa Beecroft (2005, <https://www.qwant.com/?q=%C2%AB%20VB55%20%C2%BB%20de%20Vanessa%20Beecroft%20&t=images&client=brz-moz>)⁴⁶, avait définitivement fait litière, sauf pour les retardataires de la domination masculine et de la revendication de celle-ci par les désirantes de la soumission⁴⁷

En gros, dans le modèle dominant-exclusif, les artistes hommes sont des hommes habillés en artistes ; les femmes sont des femmes habillées en nuEs, aucun aucune ne sont des humains et humaines égales même si différentes, même pas complémentaires, symétriques, ou « emboitables » : les uns sont des maîtres dans l'art de tenir et de dresser le pinceau, les unes sont des

⁴⁶ Cf. Catherine Dupuis, La nudité comme dispositif de résistance dans VB55 de Vanessa Beecroft, *Revue Ex Situ*, 1^{er} décembre 2016, <https://revueexsitu.com/2016/12/01/4259/>

⁴⁷ Les hommes sont interchangeables, ils représentent le regard qui suit les femmes partout et les surveille autant qu'il les désire: du lit au divan du psychanalyste au chirurgien qui modifie sa poitrine et ses lèvres pour correspondre au culte de la beauté...La femme est cet objet prothétique du regard masculin. La femme est le prototype du sex toy. “*Sois belle et tais toi!*” dit le langage dans son performatif genré-génrant!

modèles pour artistes, de la chair à pinceau, de la *chair à patron et à canon* - à *canon du beau, du nu, de la femme* – tous et toutes « *canons du masculin* »)⁴⁸. Les canons de la beauté féminine sont masculins : les canons *du féminin* ne sont que les canons *du masculin*. La femme, c'est l'homme. Le genre fait des hommes des maîtres des pinceaux dressés, artistes, des femmes des maîtresses dénudées à la nudité offerte, ouverte⁴⁹.

1.12 *Qui commande ? Le performatif, en contexte hétéronormatif sexiste.*

« Lorsque j'utilise un mot », déclara Humpty Dumpty avec gravité, « il signifie exactement ce que j'ai décidé qu'il signifierait - ni plus ni moins ».

- « Mais le problème » dit Alice, « c'est de savoir si tu peux faire en sorte que les mots signifient des choses différentes ».

- « Le problème », dit Humpty Dumpty, « est de savoir qui commande, c'est tout » !

(Lewis Carroll, *Alice au Pays des Merveilles*)

Le problème semble bien de savoir qui est *le maître* et qui est... *la maîtresse*. Qui est *LE phallus* et qui est *le sexe*, (*LA sexe !*), c'est-à-dire *l'absence de phallus*. Le nu est une mise en scène assurée par le genre, une domination, une violence mise en scène, une théâtralisation, une

⁴⁸ La représentation du corps masculin releverait ainsi d'un certain tourment, d'un décalage par rapport au signifiant phallus, à la domination: Schiele, Bacon...

⁴⁹ Cela ne veut pas dire qu'il puisse exister un désir et un plaisir à cette soumission et à cette domination. Dans ses « Méditations pascaliennes », Bourdieu souligne que « le pouvoir symbolique ne s'exerce qu'avec la collaboration de ceux qui le subissent. (...) Cette soumission n'a rien d'une relation de « servitude volontaire » (...) Elle est l'effet d'un pouvoir qui s'est inscrit durablement dans le corps des dominés sous la forme de schèmes de perception et de dispositions (à respecter, à admirer, à aimer, etc.) c'est-à-dire à des croyances qui rendent sensibles à certaines manifestations symboliques, telles que les représentations publiques du pouvoir. Ce sont ces dispositions, c'est-à-dire ce que Pascal met sous le concept « d'imagination » qui, comme il dit encore, dispensent la « réputation » et la « gloire », donnent « le respect et la vénération aux personnes, aux ouvrages, aux lois, aux grands ». Ce sont elles qui confèrent aux « robes rouges » et aux « hermines », aux « palais » des magistrats et aux « fleurs de lis », aux « soutanes » et aux « mules » des médecins, aux « bonnets carrés » et aux « robes trop amples » des docteurs, l'autorité qu'ils exercent sur nous ; mais il a fallu, pour les produire, l'action prolongée d'innombrables pouvoirs qui nous gouvernent encore à travers elles ».

performance⁵⁰. Une performance de la domination/soumission. On joue rejoue surjoue l'homme et la femme comme le papa et la maman, le docteur, la dinette, le cow boy et la chanteuse de saloon (« *Bang bang* » <https://www.youtube.com/watch?v=BkKDSFYvxKU> lorsqu'on était petit et petite) l'élection des miss, le porno mainstream, les adultes reluquant les adolescentes, les féminicides (« *Bang bang* » dans sa version adulte *in real life*), les faits divers, le spectacle, le music-hall, la pop culture, la vie privée des stars, dans l'art contemporain des années 70 où des artistes-femmes-artistes performant le genre, le jouent, le surjouent, le déjouent...

À la suite d'auteurs comme Adrienne Rich et Monique Wittig, Butler cherche à rendre compte de cette fabrication du genre dans un contexte hétéronormatif et hétérosexiste.

Définir le genre comme performatif, en termes simples, cela signifie que le genre est un énoncé sans substrat métaphysique ou ontologique qui, par son énonciation et sa répétition, réalise ce qu'il dit, c'est-à-dire un genre féminin **ou** masculin. Le genre est un ensemble de normes régulatrices orientées téléologiquement vers un idéal de genre, le masculin ou le féminin, qui fait advenir ce qu'il dit, ce qu'il nomme et ce qu'il répète incessamment sous peine de s'interrompre étant donné sa contingence. Ainsi, le masculin et le féminin n'existent pas prioritairement, préalablement (*ontologiquement ou naturellement*), l'humain ne naît pas avec un genre fixe et naturel, ne l'acquiert pas non plus à travers un *processus de socialisation*, **RHIZOME 5 - Processus de socialisation, p. 124** mais c'est l'énonciation et la répétition du genre normatif qui les créent et leur permettent d'exister. Le genre est réalisé jour après jour à travers les normes et les contraintes et c'est de cette

⁵⁰ Selon l'optique théorique de Judith Butler, c'est le langage qui construit le genre à partir d'un lexique préconstruit. C'est l'acte de langage illocutoire à valeur performative qui confirme, produit et reproduit la construction sociale du genre dans son asymétrie fondée sur le stigmate de sexe et le déplacement de ce stigmate. Cet acte désigne spécifiquement les interactions verbales sau sein de l'acte de communication, lequel comprend aussi les paramètres non-verbaux de la posturo-mimo-gestuelle et de la prosodie. Tous ces paramètres conditionnent la compréhension et la production du message, mais également communiquent ce qui sera transmis et perçu en termes de « masculinité » et de « féminité ». Se dire « femme » ou « homme » est également considéré comme un choix de genre polarisé sur un genre prescrit par les limites terminologiques de la langue utilisée (Sandra Tomc, Sophie Bailly & Grâce Ranchon, 2016, 99-120, <https://journals.openedition.org/lectures/21143>).

répétition quotidienne qu'il tire son apparente stabilité, cohérence et naturalité. Butler tente ainsi de démontrer la fausseté de la croyance naturaliste et essentialiste voulant que chaque humain possède dans son être profond, dans son essence, un genre inné, naturel, stable et ontologique, d'où l'utilisation de l'expression « *contingence ontologique* » des genres, signifiant que l'être-femme et l'être-homme sont contingents⁵¹. Le genre ne relève ni d'une vérité naturelle des sexes, ni de l'imposition normative culturelle sociale des codes de la masculinité et de la féminité. Ni déterminisme ou destin naturel ni constructionnisme culturel surajouté à la nature ou la transformant. Les énoncés performatifs ne se réfèrent pas à une réalité quelconque, mais créent ou réalisent cette réalité en la disant. Pour s'imposer comme norme « naturelle » dans le cadre d'un système sexe/genre hétérosexuel, la *féminité*, comme la *masculinité*, ont constamment besoin d'être répétées, jouées et rejouées. *Performées*. D'où la force et la faiblesse de ces performances régulées et régulatrices : dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité⁵². *

⁵¹ Nous verrons plus loin en quoi l'appréhension du genre comme performatif est à la fois proche et éloigné de la position, banalement, si l'on peut dire, « culturaliste », de Simone De Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient ».

⁵² Il existe à New York, depuis les années 80, des ateliers *Drag Kings* où des femmes, généralement lesbiennes, et des transsexuels peuvent apprendre à parler, marcher, se tenir, comme des hommes (*Libération*, 9 octobre 1995). Une femme peut apprendre à rentrer les fesses, comprimer ses seins avec un bandage, simuler à l'aide d'une prothèse improvisée la présence d'un pénis. Ce genre de « jeux de rôles » peut permettre de prendre conscience de l'importance des prescriptions sociales de genre *incorporées*, au sens strict, depuis l'enfance. La danseuse Olivia Grandville souligne, à partir de son expérience dans l'organisation de stages de danse, combien les rôles sont inscrits musculairement : « L'habitude et le tabou culturel sont tels qu'elles les filles n'ont pas conscience que tenir les genoux serrés nécessite un effort musculaire. Quand on leur demande de lâcher les adducteurs, ces muscles à l'intérieur des cuisses qui permettent de serrer les jambes, elles n'y arrivent pas. Pour les garçons, il y aurait plutôt une tendance à verrouiller le bassin vers l'avant, dans une posture qui met en valeur la proéminence du sexe » (*Libération*, 24 août 2005). La publicité *Always* « *comme une fille* » décode le performatif corporel féminin <http://www.culturepub.fr/videos/always-comme-une-fille/>. Pour quelques images historiques et contemporaines de la construction/performation de la féminité (des féminités) comme « mascarades », on se reportera à la communication de Johanna Renard (« Féminités déviantes : identités, érotismes et politiques visuelles *queers* ») au colloque « Définir une création au féminin » (12-13 avril 2021, qui se livre à une « archéologie » des corporéités à travers une exploration des modalités gestuelles,

1.13 Représentation et performativité : comment le langage donne forme au corps

Mais n'est-ce pas alors la représentation elle-même en tant que « *conte vraisemblable* » qui est performative. Qui fait advenir ce qu'elle dit. La représentation (telle que déjà rencontrée dans la présentation de l'altérité interne et externe, séparant l'Homme de la Nature) est *l'invention de la réalité* sous la forme d'une mise en scène se proclamant vraie et authentique par sa répétition et sa performance, indiscutable, passé dans le sens commun, aveuglement de la banalité, acceptée puisque partagée par la majorité.

Effectivement, Butler étend « les actes performatifs de langage » spécifiques d'Austin (*Quand dire, c'est faire*) à tout le langage, en en faisant un trait constitutif du discours comme outil de création du réel en ce qu'il en fait partie, et non plus comme simple outil de description d'un réel détaché du langage. « Langage et matérialité ne sont donc pas opposés, car le langage est matériel en même temps qu'il se réfère à ce qui est matériel, et ce qui est matériel n'échappe jamais entièrement au processus par lequel il est investi de significations » (*Ces Corps qui comptent*, 1993, p. 79).

Par l'écrit, le son et l'image, par l'information, le divertissement et la fiction, les médias sont aussi prescriptifs qu'ils prétendent être descriptifs. Ils façonnent ainsi les significations communes à l'ensemble d'une collectivité, auxquelles les individus ne peuvent échapper. Cela est d'autant plus effectif dans notre époque d'hyper consommation des médias et de leurs supports de prédilection, les dispositifs technologiques. C'est à travers le manque de représentations ou les répétitions d'un certain type de représentation, qui créent des stéréotypes façonnant eux-mêmes des figures archétypales, que se fabriquent à la fois un imaginaire collectif, ainsi que des subjectivités clivées. Le tout se réalimente dans un système d'interpénétration inlassable. « Cette construction contribue donc à la production de positions du sujet et à la fabrication -plus rarement à la déconstruction- des identités

corporelles, érotiques, jusqu'à faire de la féminité cette construction mythique imaginaire qu'évoque Wittig, un patrimoine masculin inépuisable sans cesse re-performable <https://accra-recherche.unistra.fr/evenements/colloques/2021/definir-une-creation-au-feminin-ou-comment-penser-larticulation-entre-genre-et-creation/>) et on vérifiera cette caricaturisation par les stéréotypes gouvernant encore et toujours les vidéos games tels que les dénonce le « *gender swap project* » de Women in games (consulté le 25 mars 2022) : <https://dailycommercials.com/women-in-games-gender-swap-project/>

sociales et genrées pour les spectateurs dans le processus même du voir ». Quelques lignes plus loin elle cite une phrase de Gramsci, ayant étudié en Italie et par le biais de l'opéra, le rôle fondateur de l'art dans la création de fantasme public, qui synthétise cette notion, pouvant être élargie à tous types de média et de représentation : les dispositifs qui façonnent les structures de connaissance et de sentiment sont des « sortes de matrice dans lesquelles la pensée prend forme quand on l'y coule ». Teresa De Lauretis poursuit : « J'entends donc par *fantasme public* les récits culturels dominants et les *scenarii* de l'imaginaire populaire, qui s'expriment dans les mythes, les sagas médiévales (...) ».

Cet angle de vue implique d'en finir avec une vision dichotomique des concepts de « nature » (comme donnée) et de « culture » (comme processus de construction), la construction étant alors saisie comme une « contrainte constitutive » de l'humain, et non comme un étage culturel rajouté à « état de nature ». Butler préfère d'ailleurs le terme de *discours* à celui de *mythe*, car il insiste davantage sur le mode de diffusion partagé et évolutif des normes, à travers le langage, et la possibilité d'une réappropriation de celle-ci par les catégories dominées. Un discours suppose l'existence d'un autre type de discours, et les résistances positives aux normes sont sans cesse soulignées par la philosophe : elle rappelle notamment le caractère constitutif des normes qui structurent le discours et le réel de chaque sujet, individu ou collectif, et qui ne peuvent plus être envisagées comme de simples constructions mensongères.

Il nous faut donc bien « voir » justement - et s'agissant du nu, c'est d'une autre *construction et préformation de la perception* dont il s'agit alors – que le corps et les limites corporelles oscillent ainsi entre imaginaire et matérialité, et sont façonnées par le discours. Le discours crée d'une certaine manière le corps en guidant les façons communes de le percevoir : pour que le corps demeure intelligible, la norme productive doit sans cesse réaffirmer ses propres codes⁵³

⁵³ Ce constat amène la philosophe à dégager la possibilité d'une force contraire à la norme, d'un ailleurs de celle-ci qui la révèle comme norme en même temps qu'elle s'y soustrait. La présence de codes dominants qui structurent les contours du corps suppose donc en même temps un espace « hors-norme », qui a pour fonction implicite et non-consciente de valider la norme en tant que telle mais aussi de laisser le champ à une marge : évidemment, cette marge est nécessairement comprise dans la norme d'intelligibilité du corps, qui dépend directement du langage et de ses

Ainsi en va-t-il du genre comme partition, obsession, reproduction, fabrication sociale de la différence sexuée en tant qu'elle serait fondamentale, naturelle, physiologique, incontournable. Mais également déterminante du destin social différenciée, inégalitaire, hiérarchisée, différenciellement valorisée des femmes et des hommes, le masculin (dominant/valorisé) et le féminin (dominé/dévalorisé), binaire (homme ou femme), différentiel (homme différent de femme), disjonctive/exclusif : on est homme ou femme ; est homme ce qui n'est pas femme, femme ce qui n'est pas homme ; hiérarchisé (homme supérieur à femme), asymétrique (pas de réversibilité dominants/dominées), relationnel : stéréotypes, naturalisation, essentialisation, stigmatisation, discriminations, invisibilisation, complémentaire (si homme alors complémentarité femme, si femme alors complémentarité homme ; non complémentarité homme/homme, femme/femme)⁵⁴.

Tout cela prend forme, *donne forme aux corps*, aux esprits, aux relations, aux comportements, aux perceptions, aux représentations (...), à travers enfance, éducation, famille, émotion, intériorisation, intimité, autonomie spatiale, vêtements, jouets, littérature enfantine, crèche, école, études, monde professionnel, sexualité (hétéronormativité, hétéro sexisme), art, pornographie, quotidien, humour... (Galibert, 2018).

Pourquoi le discours normatif a-t-il un tel pouvoir ? La loi, et notamment la loi sexuelle, ne tire pas son efficacité des conventions sociales ou de l'autorité sociale⁵⁵. Le pouvoir n'est fondé sur rien d'autre qu'un rappel à lui-

concepts pour le désigner. Du moins est-ce là une porte de sortie « féministe » ou, en tous les cas, non hétéronormative offerte par le langage même.

⁵⁴ Partout [où] intervient une mise en ordre, une loi organise le pensable par oppositions (duelles, irréconciliables ; ou relevables, dialectiques). Et tous les couples d'oppositions sont des couples. Est-ce que ça veut dire quelque chose ? Que le logocentrisme soumette la pensée - tous les concepts, les codes, les valeurs - à un système à deux termes est-ce que c'est en rapport avec « le » couple homme/femme ? (Cixous et Clément, 1975, p.116).

⁵⁵ On se reportera ici à la variabilité culturelle des sexualités telle qu'esquissée dans le petit manuel du genre, chapitre 3, Sexe, sexes, sexualité, sexualités, pages 77-91, dans lequel on évoque le grand nombre de répertoires sexuels inventés par l'espèce humaine comme en témoigne la diversité des pratiques, normes et représentations dans les divers segments d'une même société, dans des sociétés différentes, des époques historiques distinctes. Elle est la seule espèce à connaître cette histoire, cette sensibilité à l'organisation sociale, cette obligation à faire sens. Ainsi, la division par le ou les sexes prend-elle, en ce sens, une dimension universelle, symbolique et

même, par rien d'autre que par une autoréférence. Se prétendant fondé en autorité, il se fonde. D'une certaine façon, le pouvoir s'auto-fonde performativement en ne cessant de se faire valoir comme pouvoir. Cette répétition constante qui est la source du pouvoir, est ce que Derrida appelle l'*itérabilité*, le pouvoir constant de répétition. Et cette itérabilité sera aussi à la source de la performativité : un énoncé performatif réalise ce à quoi il réfère, c'est-à-dire lui-même. Derrida parle aussi de *citationnalité* du discours performatif : le discours performatif n'est jamais que répétition citationnelle de lui-même et tire de là son pouvoir.

Il faut en outre insister sur le fait que ce n'est pas un sujet indépendant qui joue ou qui performe le genre, mais bien que le sujet est lui-même constitué, c'est-à-dire construit et reconstruit à travers cette performativité du genre. Autrement dit, le genre fait advenir le sujet tel qu'il est. Il tire son pouvoir et sa force de son itérabilité et de son caractère répétitif, sans cesse reconduit, rejoué. Si le genre ne relève pas du natif, de l'essence, il ne relève du performatif qu'en tant que celui-ci est répétition dans tous les lieux et dans tous les temps, sorte d'*ontologie répétée-rejoué*, *ontologie performée* pour qu'elle advienne, mais sans que jamais elle ne s'installe définitivement... Ainsi personne n'est à l'abri d'une défaillance ou d'un passage de l'autre côté, dans l'autre genre,

Dans « *Ces Corps qui comptent* » (1993, 16-20), lorsque Butler fait du corps une construction normative dont les contours dépendent des points de vue et des discours qui l'appréhendent (et plus particulièrement des normes dominantes du système représentationnel), elle affirme la non-pertinence de la séparation traditionnelle entre le réel et les mots (signifié/signifiant), en pointant le caractère performatif du langage, défini par la pratique de réitération et non par l'action spontanée et isolée du sujet. « Il ne faut pas comprendre la performativité comme un « acte » singulier ou délibéré, mais, plutôt, comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme ». Partant de cela, Butler interroge les catégories de sexe et de genre, là encore en brouillant la frontière entre les deux. S'il « ne fait pas de doute que les corps vivent et meurent, qu'ils mangent et qu'ils dorment », elle n'envisage plus le « sexe » comme une donnée naturelle, biologique, préexistante à l'ajout d'un « sexe ou genre social », qui n'aurait pas de prise sur cette matérialité corporelle ; au contraire, elle

sociale : celle de la variabilité et de l'arbitraire qui caractérisent les constructions sociales et culturelles du masculin/féminin.

envisage le sexe lui-même comme le résultat d'un *processus* de matérialisation, dans lequel le langage prend une part décisive.

Si le genre est performatif, c'est que les actes et les discours des individus non seulement décrivent ce qu'est le genre mais ont en outre la capacité de produire ce qu'ils décrivent. Du coup, le genre désigne l'appareil de production et d'institution des sexes eux-mêmes. Le genre est une série d'actes répétés qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un *genre naturel de l'être*. Penser le sexe en termes de donnée biologique est une impasse. Le sexe est avant tout une *représentation de ce que la société se fait de ce qui est biologique* : le genre précède le sexe ; dans cette hypothèse le sexe est simplement un marqueur de la division sociale. Cette division sociale binaire entre masculin et féminin n'est pas universelle puisque certaines sociétés peuvent inclure un troisième sexe avec des rôles qui sont considérés comme distincts des rôles féminins ou masculin.

En gros, le genre est l'effet d'un ensemble de techniques performatives répétées qui ont été construites et naturalisées collectivement à travers un processus de normalisation politique - discursives, théâtrales, biochimiques, prosthétiques, gestuelles, comportementales, cognitives, affectives, de signes somatiques ou autres, d'humeurs, de solidifications culturelles des anatomies, de représentations, des images (peinture, sculpture, littérature, métaphorisation, euphémisation, rhétorique...), des imaginaires, le genre du nu ... - une fiction somatique et intellectuelle régulée politiquement. Le privé est évidemment *politique*.

La bicatégorisation, le sexisme (entendu à la fois comme construction de la différence des sexes **et** comme domination, système de violence de l'un sur l'autre) en tant que construction du social, du relationnel, du hiérarchique, de l'intime, nous oblige à un incessant travail de dés-assignation et de libération. Celui-ci pousse à nous intéresser à l'histoire aussi bien des femmes que des hommes, afin « de comprendre la signification des sexes, des catégories de genre dans le passé historique, de découvrir la gamme des rôles sexuels et celle du symbolisme sexuel dans différentes sociétés à différentes périodes, de mettre au jour le sens qui leur a été donné et de voir comment cela a contribué à maintenir l'ordre social ou à promouvoir le changement » (Zemon

1.14 Langage représentation performativité. Dépassement de la séparation nature/culture

Pour s'imposer comme norme « naturelle » dans le cadre d'un système sexe/genre hétérosexuel hétéronormatif, la féminité, comme la masculinité, ont constamment besoin d'être répétées, rejouées. Le performatif est un dispositif internalisé par lequel réalité et vérité sont indissociables, fixé socialement dans notre application professionnelle, politique, corporelle, intime – dans une hiérarchie inégalitaire violente. Nous y jouons socialement, tous et toutes ensemble, nous y jouons séparément chacun et chacune, nous y jouons intimement, dans l'espace public comme dans l'espace privé, dans la rue comme au lit, dans l'atelier du peintre comme dans la cuisine. Nous y jouons en *intra groupes* (de femmes entre elles et/ou d'hommes entre eux) et en *extra groupes* (femmes et hommes réuni-e-s et/ou confronté-e-s) : ainsi se fabrique, s'extériorise et s'intériorise la fabrication et la construction de la masculinité-virilité et de la féminité-féminitude, et ceci sous l'aspect de domination/soumission, jusqu'à l'inversion éventuelle, les uns avec et contre les autres, jusqu'à réaliser la combinatoire de ces attractions répulsions domination soumission qui composent « l'arrangement des sexes » (Goffman, 2002).

La représentation est l'invention de la réalité sous la forme d'une mise en scène se proclamant vraie et authentique par sa répétition et sa performance, indiscutable, passée dans le sens commun, dans la plus profonde intimité comme dans les plus infimes détails (quotidien, politesse, galanterie, minauderie, badinage, séduction, violence, insultes, féminicides, mariages, divorces, logiciels, langue, correcteurs orthographiques, désir secret, fantasmes, publicité, cinéma, mots et silences, regards et évitements, douceur

⁵⁶ Il y aurait une bien grande présomption, pour ne pas dire plus, à ne pas reconnaître des recherches intéressées et intéressantes, sur les années féministes artistiques couvrant la période soulignée ici, mais c'est que trop souvent celles-ci consacrent *a contrario* l'essentialisation, la binarité, l'idée physique du corps, ou de la "nudité" - s'attardant sur *la performance* du corps de méconnaître *sa performativité* (Kassou, 2016, Lehman, 2017).

et viol, aveuglement de la banalité, acceptée puisque partagée par la majorité⁵⁷.

Mais il faut bien « voir » (et entendre) justement que la plus belle performance du genre et la plus réussie, du plus social au plus intime, est pour le genre de se faire passer pour sexe et pour naturel. « Pour accepter l'inacceptable, pour supporter que persistent de si nombreuses et si violentes discriminations contre les femmes, il est indispensable de les fonder en nature », écrit Muriel Salle (2014). Et, en effet, quoi de plus justificatif des inégalités que leur ancrage dans une différence de nature ? « La compréhension naturalisante de la différence de sexes permet de faire de ces catégories des réalités intangibles, qui apparaissent du coup comme anhistoriques et donc doublement in-questionnables : d'une part il est impossible ou vain de les interroger scientifiquement d'autre part il apparaît inutile voire dangereux de les remettre en question politiquement. La conservation de l'ordre sexué doit se faire coûte que coûte » (ibid.). L'existence d'hommes et de femmes dont les caractères sexuels sont si évidemment dissemblables, présentant d'indubitables différences physiologiques, apparaît ainsi comme une

⁵⁷ Dans cette perspective, le genre ne serait donc qu'une fiction ou une performance. Il n'y aurait que des représentations, que des productions de « régimes de visibilité ». Être homme ou être femme serait une performance culturelle, artistique, psychologique voire médicale dans le cas des opérations transsexuelles. C'est dans une performance, à travers une performance, que l'on pourrait se dire femme ou homme, que l'on pourrait s'assigner une position, un rôle sexué. Aussi, depuis le *Body Art* des années soixante, des artistes jouent sur les représentations, les stratégies de l'apparence, les images, pour se désigner, pour se signifier. Ainsi Annie Sprinkle appelle ses performances « le *Porn Body Art*, un art corporel pornographique » et qui produit à partir des signifiants du porno, une autre vérité, un autre discours sur le corps et sur l'identité féminine. Des femmes, des militantes « pro-sexe », des artistes contemporaines s'emparent de ces formes de représentations pornographiques du sexe.

Dans le cas du nu, la représentation du corps est performative – hommes habillés peignant des femmes nues selon les mêmes codes, les mêmes sous-entendus - et les mêmes « *sur-montrés* » - les mêmes machines désirantes. Cette technologie du désir fait advenir ce qu'elle dit et redit sans cesse. *Le déjeuner sur l'herbe* peut avoir une dimension de dénonciation, d'écart, de rébellion par rapport à la norme, il ne fait guère que reproduire les mêmes codes et se trouve joué alors qu'il croit déjouer, ne fait guère que scandale en dévoilant quelques codes. Ce n'est pas un outil ni une œuvre de déconstruction, peut-être même tout simplement un nième pauvre petit fantasme masculin. Dans le monde de l'art, le scandale est un renforcement de la domination. Un peu comme dans le jeu masculin de qui pisse le plus loin ou a la plus grosse...

croyance nécessaire et sa discussion impensable. Mais c'est une chose que de constater ces différences, et c'en est une autre d'en faire un absolu naturaliste ou de déduire de ce fait biologique que des différences non physiologiques (de statut social, de rôles, d'aspirations individuelles), c'est-à-dire des inégalités, sont-elles aussi naturelles.

RHIZOME 7 – Résistances, p.129.

Nous avons tous et toutes en nous les stéréotypes les plus répandus, les plus tenaces, les plus vérifiés dans nos expériences quotidiennes, sur les rôles des femmes et des hommes, dont le plus récurrent et consensuel concerne l'origine de cette différenciation, naturellement attribuée à la biologie, aux différences de cerveaux, d'hormones, de génétique. Toutes choses auxquelles, évidemment, on ne peut rien changer ! D'où viennent donc ces stéréotypes et ces croyances⁵⁸ ? Pour Françoise Héritier (1996- 2002), il faut remonter à l'origine de la domination masculine sous la forme de la captation du pouvoir biologique des femmes par les hommes. C'est de là que découlerait la partition symbolique et imaginaire de notre pensée et de notre cognition sous la forme de l'importance différentielle (Françoise Héritier propose le terme de « valence différentielle » des sexes) des valeurs et des droits accordés à l'un et l'autre sexe de façon différente et hiérarchisée (actif/passif, dominant/dominé, fort/faible). La différence des sexes serait le

⁵⁸Au milieu des années 20, le journaliste et homme politique Henri Bourassa mettait le public en garde contre le suffrage féminin en employant des termes fort suggestifs (1925 : 36-37) : « L'introduction du féminisme sous sa forme la plus nocive : la femme électeur, engendra bientôt la femme-cabaleur, la femme-télégraphe, la femme-souteneur d'élections, puis la femme-député, la femme-sénateur, la femme-avocat, enfin, pour tout dire en un mot, la femme-homme, le monstre hybride et répugnant qui tuera la femme-mère et la femme-femme ». Cette rhétorique apocalyptique demeure éclairante dans la mesure où s'illustre ici magnifiquement l'idéologie de la séparation radicale entre hommes et femmes. Selon cette idéologie, de « la » différence biologique découleraient des aptitudes et des traits de caractère propres à l'un ou à l'autre sexe, et les croisements identitaires – femmes masculines, hommes féminins – seraient contre nature, illégitimes. A ce titre, ils suscitent non seulement l'opprobre mais, plus encore, la crainte. En effet, on voit la peur panique que soulève la moindre modification apportée au système des oppositions binaires, notamment, ici, celle qui sépare le public du privé. Tout être qui sort de la norme est un « monstre hybride et répugnant », et c'est la notion même de mélange, de contamination, de ce que Butler (1990 : ix) appellera plus tard « gender trouble », le « trouble dans le genre », qui terrifie...

prototype même de toutes les oppositions disjonctives qui nous permettent de nommer, classer, penser le monde.

Non pas un stéréotype parmi d'autres, mais le stéréotype des stéréotypes, *la mère (et/ou le père) des stéréotypes*. Sa transversalité à toutes nos pensées et actions, sa prégnance et son aspect fondamental, expliquent sa résistance prototypique elle aussi.

Le concept de genre est précisément cet outil d'analyse qui décortique comment les sociétés humaines, y compris les sociétés occidentales contemporaines, vivent sur l' ancestrale idée de la communauté des femmes à la disposition des hommes, pour leur reproduction et leur jouissance. Il illustre le dispositif sociétal symbolique et imaginaire qui leur permet de s'approprier le corps des femmes pour avoir des descendants, parallèlement à la réclusion des femmes dans la sphère domestique. À peine caricaturalement : la reproduction de la partition entre jouissance pour les uns et maternité pour les unes.

Pour la *pensée-genre*, le problème n'est pas, on le voit, l'égalité femmes-hommes, ou même le renversement de l'homme habillé et de la femme nue, de l'artiste et du modèle, laquelle et lequel ne font que reconduire le système de la bicatégorisation femmes-hommes (majoritairement essentialisée en *Homme-Femme*), la fiction de la séparation *naturelle* (i.e. *objective*) des sexes. Le problème est plutôt celui de l'émancipation des assignations, de sexe et de genre, en termes de causes comme de raisons, de déterminismes comme de représentations, de croyances, certitudes ou vérités. Le problème, comme la solution, est la liberté. Mais il n'est pas encore temps d'en arriver à ce développement⁵⁹.

⁵⁹ La France n'en a pas moins fait de la résistance par rapport à la notion de genre et lui a longtemps préféré les termes de *sexe social*, *division sociale des sexes* ou *division sexuelle des rôles sociaux*, comme en témoignent notamment les recherches de Nicole-Claude Mathieu et Christine Delphy. Les universitaires américaines, en remettant notamment en cause le travail domestique comme activité naturelle de la femme, ont participé à une réflexion plus générale sur *le patriarcat*, ancêtre de *la domination masculine* de Bourdieu. Restait à dépasser la distinction entre la nature et le social, entre sexe et rapports sociaux de sexe, en se demandant clairement ce qui était naturel dans le sexe : « quand on met en correspondance le *genre* et le *sexe*, est-ce qu'on compare du social à du naturel ; ou est-ce qu'on compare du social avec *encore* du social » (Delphy, 199) ? Christine Delphy centre ainsi sa réflexion sur l'oppression comme construction sociale. Elle s'oppose à une vision qui appréhende

1.15 Pygmalion vs Galatée

Nu : nom masculin, qui consiste à montrer des femmes nues à des hommes habillés. L'homme crée la femme à son regard. La beauté et la vérité produites par une maîtrise et un pouvoir masculin, glorifiant ainsi le génie individuel - forcément masculin. Cette dichotomie s'illustre idéalement par le couple de l'artiste et de sa muse, dans le mythe phallogocentrique de Pygmalion - dans lequel l'artiste, Pygmalion, se façonne un objet féminin taillé à la mesure exacte de ses désirs - qui est indissociable de la création artistique. Homme artiste/Femme muse. Homme créateur, génie, femme objet, désirable, séduisante. Le modèle idéal archétypal de ce regard est la machine *Pygmalion vs Galatée*. C'est d'elle dont le Cyclope Polyphème amoureux malheureux d'Odilon Redon jette sous des apparences timides (mais curieuses et intrusives) le regard-esprit qui définit le regard comme le support de la pensée masculine. Idéal du couple de l'artiste et de sa muse, dans le mythe phallogocentrique de Pygmalion, c'est également le triomphe de l'art masculin qui transforme sa sculpture en une véritable femme, l'homme se substituant ainsi à Dieu dans l'acte même de la création. On peut du coup considérer que c'est bien l'homme en tant qu'Homme qui crée la femme comme belle - qui l'arrache au marbre ou à l'argile pour la proclamer belle - inventer en quelque sorte la beauté, l'esthétique. Le mythe de l'artiste et de la muse n'est en somme qu'une histoire du talent conjuguée au masculin.

RHIZOME 9 - Genre et espace social, p. 134

Dans la machinerie du nu, la femme est un objet, un artefact, un objet tout entier créé par l'homme et son talent, une sorte de *techno-bio machine à beauté et vérité*, une chose esthétique, *bonne à peindre, bonne à prendre, bonne à tout faire sur la toile blanche* comme dans *la chambre noire*, une potiche de chair et peau, une chose corporelle, bonne à baiser, une chose métaphysique, bonne à penser, et surtout une chose politique, bonne à gouverner et dominer dans lequel l'artiste, Pygmalion se façonne un objet féminin taillé à la mesure exacte de ses désirs, une poupée gonflable de chair d'os et marbre toute semblable aux poupées japonaises de compagnie

les femmes comme un groupe homogène pourvu de caractéristiques spécifiquement féminines. Le sexe (physique, biologique) ne possède ni ne recèle en lui-même aucun sens, c'est le genre qui donne sens à la caractéristique physique du sexe. **RHIZOME 8 - « La biologisation de quoi ? » p. 132**

contemporaines qui occupent la vie sexuelle ou non sexuelle de 30% des adultes masculins japonais.

La femme est cantonnée au rôle d'objetE potiche, voire de bel objet, inspiratrice, muse, la *glaise sexy (golem-putain)* transcendée par *l'homme artiste*, produit du talent de l'homme. Ce que l'on entend aujourd'hui par *création* - mais également notre manière de concevoir l'artiste - s'inscrit dans la continuité d'une histoire de l'art qui a toujours pensé le « créateur », comme l'homme disposant d'un don original et singulier, cependant que son modèle ne dispose que... de son ceps dans le plus simple « appareil », un dispositif techno politique de domination, pouvoir, violence - vision : regard.

Ces femmes nues, ne sont pas des *êtres sujets* (ou alors des *sujetTES-de leur maitre*) mais des objets (*objetEs – à consommer*) créées par le regard masculin⁶⁰. Les *sujetEs (objetEs)* nues de la tradition de la peinture occidentale ne sont bien sûr pas nues par elles-mêmes ou pour elles-mêmes mais nues car montrées/vues/exhibées comme nues. Leur nudité n'est pas *d'être*, mais de *regard*, dominant, de vision du monde dominante.⁶¹ Pas d'être mais d'avoir.

Du *féminin-pour-du-masculin*, si l'on veut, qui ne nous dit rien sur ce que pourrait être du féminin-pour-du-féminin – voire du *féminin-pour-de-l'Humain – contradiction dans les termes mêmes*. Leur nudité n'est pas

⁶⁰ « Bientôt œuf, tuyau de poêle m'excitèrent sexuellement. Le lingot de plomb avait ce grain doux et tiède au toucher d'une peau de chamois. La machine à coudre était comme le plan, la coupe transversale d'une courisane, une démonstration mécanique de la puissance d'une danseuse de music hall. J'aurais voulu fendre comme des lèvres le quartz parfumé et boire l'ultime goutte de miel primordial que la vie des origines a déposé dans ces molécules vitreuses, cette goutte qui va et vient comme un œil, comme le globule du niveau d'eau. La boîte en fer-blanc était un sommaire raisonné de la femme » (Cendrars, 1926, 37). Aussi bien cet essai aurait pu s'intituler, « le nu mis à nu, même », « sommaire raisonné de la femme ».

⁶¹ On se convaincra de l'analyse ici produite en allant se repaître du texte in extenso accompagnant sur le blog « les portes de l'art » consacré à l'Odalisque allongée de Benjamin Constant (1870)

<http://acide.over-blog.com/article-l-odalisque-couchee-de-benjamin-constant-101918321.html> (“Quelle beauté, quelle splendeur, que d'émotions à contempler ce corps nu de femme dont on effleure le visage du regard”) jusqu'à la fin sous forme de possession sexuelle violente (“Cette chaleur, ces broderies, ce coussin moelleux et ce tissu énervant qui cache un fruit jeune et plein de vie ! Je me sens homme en la regardant, je me sens femme en me projetant, rêvant d'être à mon tour la parure de cette montagne de plaisirs”).

d'être, mais *d'avoir*, de possession et de dépossession, de négation de l'être au profit de l'avoir possessif par l'homme. Un modèle de nu ne peut pas dire qu'elle est nue ! Surtout pas par choix.

Dans la femme nue, dénudée, exposée, exhibée, la femme n'existe pas pour elle-même, mais pour un homme, les hommes (une femme à qui l'on ôte sa robe est littéralement *dérobée* !); de plus, la femme (nue) n'est pas nue, mais habillée de projection (vision, fantasme) masculine : sa peau est une seconde peau, l'éjaculation faciale symbole de la domination masculine dans le porno contemporain n'est à ce titre qu'une illustration visible - survisibilisante masculine de *la masculinité du nu féminin*, ou plutôt *dit nu et féminin*.

Ce n'est pas *La Réalité* qui est représenté, c'est la représentation qui fait advenir la réalité de ce qui est vu et n'est pas vu. C'est le langage qui dit ce qu'il faut voir, qui montre, désigne, énonce. La femme doit être vue nue. Car tel est le bon vouloir, la monstration/démonstration – le pouvoir de l'homme sur la femme. La femme est nue *car* l'homme est habillé. Le nu féminin (pléonasme) est le regard masculin faisant vision, et faisant autorité. Cela se dit ainsi : homme artiste/femme modèle, homme habillé/femme nue, homme peintre/femme peinte. Femme à montrer, à voir, nue, homme montrant, habillé. Ces femmes nues, n'existent pas par et pour elles-mêmes mais par et pour les hommes. Le féminin est une invention – fantasme du masculin. Du *féminin pour du masculin. Il n'est de femme que d'homme !*

1.16 « *La voir, c'est l'avoir !* »

En tant que langage se faisant regard, monstratif/démonstratif, le paradigme du regard est le voyeurisme (Duchamp et « *Etant donné* »), la pornographie, *LE Pornographique*).⁶² Le voyeurisme est regard, le regard

⁶² En 1905, la grande rétrospective consacrée à Édouard Manet au Salon d'automne aurait décidé de la carrière de peintre de Duchamp. Tout comme son frère Jacques Villon, il est fasciné par *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) et par *Olympia* (1865). Deux tableaux, où, si l'on en croit les historiens de l'art et spécialistes de catalogues, le corps féminin n'est plus montré comme un objet de désir, mais comme un sujet qui peut susciter ou désamorcer celui-ci. *Olympia* ne pose pas, elle regarde et interroge - le ruban de velours autour de son cou indique son statut de prostituée, et les fleurs les hommages d'un habitué. Le nu du *Déjeuner*, quant à lui, s'il laisse sans désir ceux qui l'entourent, vêtus de leurs habits de ville, invite le spectateur à devenir un

voyeurisme. Rien avoir (à voir) là-dedans avec quelque chose qui serait de l'ordre d'une *pulsion* – la pulsion excuse tout puisqu'elle relève de la fatalité déterministe biophysiological, et d'autant qu'elle est « en général » attribué aux hommes, au mâle, victime de la séduction-provocation féminine, en une remarquable inversion – traduite en scopophilie, attrait pulsionnel du regard pour ce qu'il ne doit pas voir, motivé par le plaisir de le posséder. « Cachez ce sein... » signifie évidemment « Montrez ce sein... »

Pornographie, masturbation, fantasme au mieux - viol, au moins par le regard. N'oublions pas que les nus les plus célèbres de l'histoire de l'art sont des commandes de mécènes ou de puissants pour leur usage érotique ou masturbatoire personnel – les ancêtres des vidéos sur *You porn* aujourd'hui⁶³. Comment s'étonner que « *L'Origine du monde* » de Courbet ait longtemps été la propriété de Jacques Lacan pour qui « *la femme n'existe pas* ».

Pour l'homme, *la voir, c'est l'avoir !*

Le nu en tableau, *ce kit de branleur*, est le prototype du magazine de cul dont on dit : « *Un bouquin se vend bien lorsqu'il y a une fille sur la couverture ; Il se vend encore mieux lorsqu'il n'y a pas de couverture sur la fille !* ». Dans les célèbres représentations picturales de « *Jupiter et Antioche* », Jupiter métamorphosé en satyre découvre la nudité de la nymphe Antiope endormie. « Le linge qui entoure Antiope constitue l'écran de la représentation. Jupiter découvre la nudité d'Antiope par effraction, alors qu'elle est endormie et, de plus, la découvre par derrière : il ne fait qu'entrapercevoir ce qui nous est à nous pleinement montré et livré, la nudité,

voyeur. Au cours d'entretiens avec Pierre Cabanne, Duchamp dit de Manet, en évoquant ce Salon d'automne : « Le grand homme c'était lui et non Ingres ou Cézanne. Car Manet ne se contente pas de donner à voir des corps, il change les codes, prend à témoin le spectateur. Il peint avec des idées ».

⁶³ Dès 1755 quand les images et les sculptures enterrées de Pompéi ont ressurgi, la notion de pornographie a été utilisée pour la première fois pour construire ce qu'on appelle le « musée secret », dans lequel les autorités de Naples ont gardé les représentations sexuelles hors du regard des femmes, des enfants et des hommes des classes inférieures. Seuls les hommes de la classe aristocratique pouvaient accéder au musée secret. Dès le départ, la notion de pornographie a opéré une ségrégation politique du regard qui établit des hiérarchies entre ceux qui ont le droit de jouir de l'image et ceux qui ne l'ont pas : c'est ainsi que se construit le corps du spectateur, un corps blanc masculin et aristocratique qui continue de dominer l'espace de l'art contemporain aujourd'hui.

presque le sexe de la jeune femme. Nous pouvons nous indigner de la lubricité du satyre, tout en jouissant impunément de ce que lui a peine à voir » (<https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1611-nymphe-satyre-dit-aussi-jupiter-antiope-watteau>). On retrouve ici le dispositif des « Suzanne au bain ». Regardez ce qu'il faut voir, découvrez le sein - et le sexe - que nous le voyions bien !

L'effraction constitutive de ce que l'historien de l'art appelle « la jouissance esthétique » (traduction mignonne de ce que d'autres nomment scotophilie) est en quelque sorte moralisée par le dispositif de la représentation. Mais on ne saurait s'y tromper : il s'agit d'un viol que la loi qualifie de « par surprise », viol du regard, viol de la monstration, partage de ce viol à plusieurs entre montreurs et regardeurs masculins d'une femme endormie. C'est Antiope nue qu'il faut voir et non pas Antiope couverte. La couverture est le prétexte pour dé-couvrir, montrer, démontrer. Jupiter et Antiope sont une machine à démonstration scopique, un appel au voyeurisme et n'en doutons pas, au viol, car qu'est-ce d'autre que cette nudité voilée/dévoilée/violée/montrée sans consentement ni même sans déni possible, puisque dans le cadre d'un état de non conscience, d'absence de jugement ou de volition, sinon un viol, dont Mac Kinnon, Tabet et Preciado nous assureront bientôt qu'il est la vérité du regard masculin, de la sexualité masculine.

1.17 Nature morte, culture tuée

Ce n'est pas de proximité dont il s'agissait entre le nu, le dévoilement, le viol, même logique, celle qu'illustre Moreau (1776) et les illustrateurs de *l'Orlando Furioso*, de *l'Ermite et Angélique*, ou du *viol de Lucrece*, des *Sabines* (...), dont on trouvera les versions et les variantes sur le *site utpictura18*, (<https://utpictura18.univ-amu.fr/Presentation.php>) à l'entrée viol qui, par cascade, nous même au nu... Pour l'instant photographie de la représentation picturale, encore « *Belle au bois dormant* », dans un instant, baiser volé sans consentement, dans deux instants, viol collectif des regardeurs et des montreurs, dans 3 instants.... La femme nue est une variété de *nature morte*. Sexuée. Génrée. Violée. Tuée. Cadavre. La peinture de nu

est de féminicide. L'esthétique est de thanatopraxie, d'autopsie - d'auto-psy !⁶⁴

Il semble que s'affirme l'idée que le nu, la femme nue n'est pas la réalité mais unE création, unE créature, un-E personnage. Que s'affirme l'idée du genre en tant que système de domination, différenciation, inégalité, violence.⁶⁵ Ce que l'on désigne comme le genre (pictural) du nu (comme on parle du genre rococo, sacré, de paysage...) n'est pas du nu mais du genre – *le genre du nu* n'est pas du nu, mais du *genre*. Il n'y a pas d'abord que du sexe puis du genre ; la différence sexe/genre c'est le genre même. Le genre c'est ce qui fait et fait croire à la différence sexe/genre, à l'existence indépendante et séparée (première, naturelle) du sexe. Le genre est ce qui légitime la rhétorique sexée - sexuée sexuelle sexiste érotique, en tant qu'elle nie le genre.

⁶⁴ En parallèle de l'archétype de voyeurisme et de violence que représente le « *Etant donné* » de Duchamp, on se souviendra du crime non élucidé d'Elizabeth Short, cette jeune femme américaine de 22 ans surnommée depuis « Le Dahlia noir ». Le corps d'Elizabeth Ann Short a été retrouvé dans un terrain vague de Los angeles le 15 janvier 1947, coupé en deux au niveau du bassin, atrocement mutilé sur les cuisses, la poitrine et sur la bouche entaillée depuis la commissure jusqu'aux oreilles. Des traces et des marques sur ses poignets indiquent qu'elle a été attachée et longuement torturée avant de mourir. Le corps vidé de son sang a été lavé et l'absence de sang sur les lieux de sa découverte montre qu'elle a été assassinée ailleurs puis transportée dans le terrain vague (article wikipedia « *Dahlia noir* » : https://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_du_Dahlia_noir)

⁶⁵ Synonyme de domination masculine, la *masculinité hégémonique* n'a jamais été considérée comme allant de soi d'un point de vue statistique, car seule une minorité d'hommes peuvent s'en réclamer. Mais elle est sans aucun doute normative. Elle incarne la forme la plus vénérée de ce que doit être un homme, elle impose à tous les autres hommes de se positionner par rapport à elle et elle légitime idéologiquement la subordination totale des femmes aux hommes. Souvent confondu avec le patriarcat, ce concept permet de prendre la mesure du pouvoir normatif de la masculinité dominante, tant sur les hommes que sur les femmes. Il est au cœur du *gender order*. Il jette cependant dans l'ombre la subjectivité et les stratégies déployées par les hommes et les femmes pour s'y conformer ou s'y opposer, en diverses situations, dans divers lieux. Le positionnement théorique est que les lieux (« places ») n'ont d'existence que parce que des corps y habitent, les occupent, les traversent, dans des contextes et une temporalité propres, l'idée que le système binaire normatif des genres est vécue comme une sorte de tyrannie autant par ceux et celles qui les transgressent dans leur vie quotidienne, que par ceux et celles qui vivent sous cette contrainte...

Ce n'est pas *LA REALITE* qui est représentée, c'est la représentation qui fait advenir la réalité de ce qui est vu/pas vu. Le nu est une réalité parmi d'autres. Est-ce si sûr ? N'y aurait-il pas une seule réalité, dominante, la plus forte, celle du pouvoir de la force. De la monstration-démonstration. Celle qui parle dans et par le langage. Celle qu'énonce Humpty Dumpty. Non pas une mais LA réalité masculine, celle du peintre homme habillé qui dit que ce qu'il faut voir c'est la femme nue, et que c'est cela la réalité.

La femme nue n'est pas *LA REALITE*, même pas unE personnage, mais unE personnage qui joue unE personnage. Le sexe qui joue au genre. Le genre qui performe le sexe. La nudité exhibée donne à voir, dit et veut montrer et faire voir quelque chose, chair et peau qui serait du sexe femelle, alors qu'il s'agit de ce qui nous fait percevoir le nu comme sexe : c'est à dire précisément le genre. Le genre ce n'est pas ce qui habille en masculin ou féminin une nudité qui serait première, de chair et de peau, naturelle, biophysique en quelque sorte, recouverte du voile qu'enlève Jupiter dieu - l'homme de Vitruve, le petit homme qui se fait l'Homme, le souverain poncif – le corps nu de la femme comme modèle du Beau, de l'esthétique même - mais très précisément ce qui habille de nu la femme, le tableau de nu : vision, éducation binaire, mots, expression, stéréotypes. Le nu (*La nuE* !) exhibé comme croyance au physiologique comme premier, non social, c'est la première forme sociale de dissimulation exhibition du social nié comme tel, affirmé comme naturel. Le nu est toujours déjà social, construction sociale. Le nu est toujours habillé. Le sexe est le travesti du genre.

1.18 La construction sociale du nu

En premier lieu, cette construction sociale du nu comme nature,⁶⁶ beau – représentant La Femme comme la beauté même, immanente – mais relevant d'abord du masculin, du regard masculin. L'histoire du nu est masculine, Le regard est un paradigme, structurellement organisé sous une structure et une forme mono genrée (masculine), hétérosexuée et sexiste, misogyne, binaire,

⁶⁶ Construction culturelle historique du naturel, du culturel comme naturel, de la culture comme nature. Il n'y a pas plus culturel, habillé, travesti, déguisé, fictionnel, narratif, que le nu pseudo naturel – donc aussi comme beau, esthétique, au double sens, d'une part en tant que représentation réelle de la femme réelle d'autre part en tant que représentation picturale, mais le désirable aussi comme culturel déguisé en naturel, mais le regard, la contemplation (con-templation), le gloutonnage oculaire comme déguisement, prémices du viol...

différentialiste, inégalitaire, violente- de domination. Comme le dit Mallarmé (*Divagations, crise de vers*, 1895, p. 251) de « *la fleur (définie comme) l'absente de tout bouquet* », on pourrait dire que la femme-sujet-objet d'une représentation de nue est l'absente même du tableau, « *la femme du tableau de nu est l'absente même du tableau* ».

Dans le nu – mais ne devrions-nous pas dire « *La Nue* », désormais - non seulement la femme est un objet, mais elle *n'EXISTE PAS*. Le corps n'existe pas, le nu n'existe pas : « *la femme n'existe pas* ». Je dirais volontiers qu'elle est invisible, même (surtout ?) lorsqu'elle est survisibilisée.

Invisible : tout juste un appendice fantasmé du masculin, du corps masculin et du regard cyclope, du *corps masculin cyclope*. Tout à l'heure une scarification, désormais une sorte de prothèse, extra corporelle, un *sex-toy* ? Allez : un *gode* sociétal, politique ! Ce que l'on nous montre n'est pas une femme. La femme nue est le *sex-toy* social dont se servent les hommes habillés pour donner du plaisir à d'autres hommes habillés. « Ceci n'est pas une femme »⁶⁷. Evidemment, cela demande également de s'interroger sur ce « qu'est » une femme. La fameuse « féminité ».

Le modèle aristotélicien, patriarcal traditionnel, définit comme un fait de Nature la division bi catégorique des sexes, qui entraîne à son tour une division des rôles sociaux et une hiérarchie des valeurs symboliques. Suivant ce modèle, Dieu, la Nature et la Société - plus tard la génétique, le cerveau, les hormones -, ont fait les hommes et les femmes tels qu'ils sont et doivent demeurer : les premiers, rationnels, destinés à la vie publique, associés à la culture et à l'esprit ; les secondes, et il s'agit alors réellement du « deuxième » sexe, du sexe inférieur, émotives, vouées à la vie domestique, liées à la nature et au corps. Tout en disant les sexes complémentaires l'un de l'autre, l'un incarnant « le sens », l'autre, « les sens », on les oppose en presque tout. Dans le schéma binaire qui en découle, c'est toujours le pôle masculin qui est valorisé. Quoi d'étonnant que l'art soit fondé sur ce modèle et perpétue sa reproduction.

⁶⁷ Genre prescrit, dichotomie homme/femme : fait référence à la prescription linguistique par le vocabulaire donné (et disponible) dans chaque langue (lexique, tabous, créativité lexicale et processus d'identification). Le sexe, complexe, métaphorisé par le genre binaire, en est réduit à une expression en lien avec la symbolique du masculin/féminin, héritée du dualisme sexué et revêtant différents aspects : cette opposition se répand par des marques plus ou moins nombreuses dans la syntaxe et se décline sur les humains par l'opposition homme/femme (genre prescrit).

Simone de Beauvoir répond dès 1949 à ce modèle, en un clin d'œil au « on ne naît pas homme, on le devient » d'Erasmus, par « on ne naît pas femme, on le devient ». Dans *Le deuxième sexe*, elle explique comment la civilisation et l'éducation agissent sur les enfants pour les orienter dans un rôle masculin ou féminin qui sert l'ordre social alors même que les filles et garçons ne sont pas initialement distinguables.

En ce sens, la « féminité » tant vantée, y compris dans l'art, le nu, n'est pas une réalité univoque, mais une construction, évidemment performative. Elle relève du champ des représentations, renvoyant à un ensemble d'images, de symboles et de signes plus ou moins rigides plus ou moins souples, historiquement et culturellement construites et imprimés, scarifiés sur et dans le corps et l'esprit jusqu'à faire corps et âme, destinés à servir de modèles. On en trouvera une déconstruction littéraire dans le personnage de Moydia de la nouvelle de Djuna Barnes, « *La grande malade* » (dans « *La passion* », 2015).

Camille Metterie-Froideveaux (2018) en esquisse une approche comme « doux mélange de) dévouement maternel, de dépendance matérielle et de disponibilité sexuelle que l'on présente comme un absolu. Parler de féminité donc, c'est projeter un idéal sur la réalité et évaluer cette même réalité à l'aune de ses dérogations à l'idéal ». La démarche est simplement essentialiste, il s'agit de circonscrire, encore et encore, en les faisant passer pour naturels, un ensemble de critères propres à caractériser et définir la femme. Il n'y a donc pas plusieurs types de féminité, il n'y en a qu'un seul, dont l'intensité et la perfection varient. « De l'assimilation aristotélicienne de la femme au froid et à l'humide aux douces et poétiques femmes sponvilliennes, une seule ligne court, celle qui associe féminité et infériorité. La liste des attributs ainsi assignés est longue et lassante : passivité, inconstance, indolence, futilité, légèreté, douceur, faiblesse, dépendance, sentimentalisme, émotivité, déraison, impatience... Elle traverse le temps pour se présenter à nous avec pour seul argument la force de la tradition ».

L'homme crée la femme à son image, c'est-à-dire à l'image qu'il s'en fait, s'en donne - à son regard = une *femme-pour-l'homme* = la réalité est masculine. A le dire autrement l'art a bien un genre, l'art a donc un sexe. La représentation a un sexe et un genre. Le genre est la mise en scène du sexe, la mise en scène du monde comme sexué. C'est pour cela que je me suis étendu sur le regard comme non pas ce que l'on voit (on ne voit pas !) mais ce que l'on nous donne à voir.

1.19 Peinture couillarde et objet dard

La question deviendrait plutôt : y a-t-il autre chose que du genre ? Comment déconstruire le genre en tant que construction du monde en tant que généré ? Qu'y a-t-il d'autre, dessus, dessous, dans les coulisses, dans la cave, au grenier, dans les corps, la fabrique du corps ? Qu'y a-t-il sous les jupes de filles ? se renverse pour devenir qu'y a-t-il sous le corps nu des femmes ?

Cette chose-objet tenue exposée au regard, au désir, n'est pas un miroir de *la réalité* mais une performance constitutive de la réalité. C'est la mise en scène de la réalité comme masculine, de l'imaginaire comme masculin.

Le regard masculin fait l'histoire du nu. Toute l'histoire du *nu / de la nuE* est masculine. La réalité, l'imaginaire, le rêve : relève de l'homme comme universel, ce-qui-n'est-pas-lui relevant de l'ordre de l'altérité ou de l'objet – minoré péjoré disqualifié exclu : le nègre pour le Blanc, la femme pour l'homme, le fou pour le normal-normé, l'animal pour *homo sapiens sapiens démens*.

Le regard est un paradigme, structurellement organisé comme non sexué, non généré – tout juste artistique, esthétique, symbolique - mais de fait et historiquement structuré comme misogyne, binaire, différentialiste, essentialiste, inégalitaire, relevant de la violence. C'est un matériel optique historique qui se fait passer pour une ontologie. Une structure machiste opposant transcendance vs immanence. *Suzanne et les vieillards*, *l'Olympia de Manet*, *le déjeuner sur l'herbe*, dans tous ses tableaux, le protagoniste principal, l'acteur, n'est pas représenté, l'artiste masculin habillé, le peintre, n'existe même pas. Le schéma est celui du possesseur/dominant vs sa possession soumise/passive/disponible (traduction : séductrice, tentatrice, perverse, Ève, Lilith).

La violence originelle, l'écarquillement des yeux pour voir, l'écartèlement des jambes représenté dans le jardin de Bomarzo, *l'enlèvement des sabinés*, la répartition des rôles de genre : homme créateur/subjectif/regard vs femme inspiratrice/objet offert au regard ; et l'on pourrait ajouter homme habillé/femme nue. La domination est une domination travestie en esthétique. Je vois une machine sociale, organisée, qui montre des objets nus qu'on nous dit être des femmes. Une machine sociale pour voir et ne pas voir. Une machine de pouvoir.

Cette domination dans et par l'art, loin d'être accessoire, négligeable, exhibe combien loin d'être un passe-temps d'original, de marginal ou de privilégié, voire même d'hédoniste, ou simplement de curieux, la peinture, que nous retenons ici pour illustrer l'activité artistique, met en évidence combien la création est une donnée non pas *majeure* mais *constituante* de l'humanité.⁶⁸

Il y a des hommes qui se rincent l'œil et le pinceau, peignent / montrent / regardent / blablatent / exposent / font de la gloire et de l'argent entre eux *sur le dos, sur le corps nu* des femmes, tatoue le masculin – le regard, le langage, le schéma, le comportement (...) – sur le corps des femmes. Je vois du regard exclusivement masculin.

Quoi d'étonnant que Cézanne parle d'une peinture « *couillard* » (Jean Paul Morel, 2006, Fayard). Le regard, en effet, a des couilles. Le regard de la peinture de nu a des couilles. Plus que *bitu*, le regard est *couillard*. Le regard est masculin. Le regard est sexué généré phallique (plus *phallus* que *bite*).

« Généré » : cad binaire, inégalitaire, hiérarchique, de domination, de pouvoir, violence originaire, réelle, symbolique – même la violence imaginaire tue. « Généré » cad faisant passer le masculin pour Le Neutre, L'Universel, L'homme, *le petit homme* (avec un petit h, peu inspiré) pour *L'Humain* (avec un Grand H), comme parlant au nom de l'homme et de la femme – qui n'a qu'à se taire, elle « la bavarde » (Spinoza). La peinture de nu est la dimension visuelle de la violence de genre. Celle d'un SUJET peignant UNE OBJETE. C'est *la fiction de L'homme* qui parle au nom de l'Universel, qui fait autorité, savoir, pouvoir, domination, possession. Phallus symbolique / incarnation sexe. *L'Objet dard*, de Duchamp (1962)⁶⁹. *L'objet*

⁶⁸ « J'aimerais que mon œuvre soit reconnue comme partie intégrante de la tradition classique (Copte, Egyptienne, Grecque, Chinoise), comme représentation de l'Idéal dans l'esprit. L'art classique ne peut pas être éclectique. Chacun doit voir l'Idéal en son propre esprit. C'est comme un souvenir de la perfection » (Agnès Martin, 1992 ; <https://365artistes.fr/spip.php?article85>).

⁶⁹ On retrouve toute la puissance de la création de Duchamp dans ce titre d'« *objet dard* » qui, s'il peut, dans cette partie de mon essai, illustrer la domination masculine dans l'art, est en même temps une œuvre qui travaille la binarité et la domination phallique, véritablement au corps et en son corps même. L'« *objet d'art* » dénonce autant qu'il décrit, montre ce qu'il ne dit pas, dit ce qu'il ne montre pas, se pose à ce moment même de l'exposé comme inspirateur archétypal des attitudes trans, queer et freaks. Nous aurons amplement l'occasion d'y revenir. “En créant une forme

dart, concentration de ce qui dirige le regard, du regard lui-même (y compris bien sur le regard artistique) que l'on pourrait représenter par un pénis muni d'un œil à la place du gland, du regard lui-même, la fameuse peinture couillardre, qui n'a donc pas besoin d'être regardé, puisque c'est justement elle (lui) qui regarde, et qui, de fait, se voit et se montre partout. C'est l'exemple même d'approche thématique dés historicisante illustration de la guerre des sexes sous le régime de la domination masculine.

Le regard masculin est exclusif, unique, - *cyclope* – tout puissant, tout pouvoir, partisan, d'une violence inouïe mais surtout aveugle – aveuglante.

RHIZOME 10, La représentation du corps féminin, province appartenant aux hommes, p. 135

1.20 « *Veridis quo* »

Qui dit prise de vue et perte de vue dit aveuglement. Une vidéo de Lola González, « *Veridis quo* » (2016) <http://lola-gonzalez.com/index.php/videoworks/veridis-quo/> montre « un groupe d'individus, s'entraînant à tirer les yeux fermés, se préparant à perdre la vue, regroupés et guidés dans une crique où ils seront laissés là, avec des armes, en attente », dans l'attente d'on ne sait quoi, peut-être de la fin du monde, une des apocalypses que j'évoquerai pour conclure.

Cette vidéo me semble exemplaire de la vision masculine du monde comme prise de vue donc perte de vues, exemplaire de la façon masculine de « voir le monde », comme on dit, de la façon de *voir et dévoir le monde*, de s'aveugler et de rendre aveugle sur ce qu'il y aurait à voir et ce qui serait caché. Une machine sociale pour-voir et ne pas voir, une machine de pouvoir, de violence : il est question de compas dans l'œil, de strabisme, d'aveuglement. Du « *canon* » du regard de regard qui tue. Ça crève les yeux Et pourtant on ne le voit pas. Ça crève les yeux : c'est pour cela qu'on ne le voit pas. Le regard masculin est le « *canon* » du regard. Contrairement à ce que dit la chanson, c'est l'homme qui a l'« *œil-revolver* », le regard qui tue - le compas dans l'œil.

masculine à partir d'une sorte de côte issue d'une silhouette féminine, Duchamp inversait l'histoire de la Genèse, où c'est Ève qui est créée à partir d'une côte d'Adam ». <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-dart-object-t07280>

Non mais quand même : des hommes habillés peignant des femmes nues !!! Vous y réfléchissez un peu à tout ce que cela suppose et implique !!! Non vous n'y réfléchissez pas !!! Et bien c'est cela le genre : réfléchir à votre place !!!

La publicité « liberté égalité beau fessier » montre le graphique - l'imagique (peut-être même l'imaginique) comme pornographique. Ces images - films, photos de magazines, affiches publicitaires sur les murs des villes - constituent un discours et ce discours a un sens : il signifie que les femmes sont dominées. Des sémioticiens peuvent interpréter ce discours dans ce qu'il a de systématique dans son agencement. Et ce qu'ils lisent alors dans ces discours, ce sont des signes qui n'ont pas pour fonction de signifier et qui n'ont de raison d'être que d'être des éléments d'un certain système ou agencement. Pour nous pourtant ce discours n'est pas divorce du « réel » comme il l'est pour des sémioticiens⁷⁰.

La sexualité est représentée de façon racoleuse, vendeuse, mettant en scène la domination du désir masculin - un désir de possession et de consommation voyeuriste temporaire - sur des corps modifiés, lissés et luisants pour satisfaire ce regard. Cette manière de représenter la sexualité est tellement ancrée dans la sphère publique, l'ordre symbolique, l'imaginaire collectif, l'économie, l'idéologie, qu'elle semble être le seul possible. L'omniprésence de corps féminins « érotisés » (?) dans la sphère publique est telle qu'on finit par accepter le message du corps marchandise en tant que phénomène inné, provenant d'une nature humaine (pardon : masculine !) impossible à réprimer ou à combattre.

1.21 La réalité est masculine

Mais d'où ça peut venir, ça, ce droit, cette violence, ce pouvoir, Cette non-réciprocité, ce non-amour ? Cette capacité qui va jusqu'à l'intégration des modèles de cette violence par les (des) femmes. Désir de l'objet d'être désiré comme et en tant qu'un objet ? Comment ne pas considérer qu'il s'agisse là

⁷⁰ Le sexisme dans la publicité française (rapport de l'observatoire de la publicité sexiste 2019-2020 :

<https://entrelignesentremots.blog/2021/02/10/des-cliches-et-des-injonctions-sexistes-des-effets-de-la-pollution-publicitaire/>

d'une violence absolue : de « *la mariée mise à nu par les célibataires même* » (Duchamp).

« Quand on demande pourquoi la vie de la moitié des êtres humains se résumerait à servir l'autre moitié [...], on ne trouve qu'une seule réponse : parce que cela plaît aux hommes », écrivait dès 1851 Harriet Taylor Mill. C'est la perpétuation de la domination masculine qui amène les uns et les unes à confondre les effets sociétaux et culturels avec une prétendue nature masculine et féminine. « Celui qui tient la femme, celui-là tient tout. Il faut que la femme appartienne à la science ou qu'elle appartienne à l'Église », clamait déjà Jules Ferry dans son discours sur l'égalité d'éducation (10 avril 1870). Dans la même logique, il faut que la femme appartienne à l'art.

La réalité est masculine. C'est ce qu'écrit, textuellement, Valie Export, dès 1972. « *La réalité est masculine* », parce que c'est l'homme qui a été jusqu'ici maître et possesseur des moyens de production de l'image de la femme, de la femme comme image.

« Si la réalité est la construction sociale et les hommes ses ingénieurs, nous sommes face à une réalité masculine. L'histoire de la femme est l'histoire de l'homme, car l'homme a défini l'image de la femme auprès des hommes et auprès des femmes, les médias sociétaux et de communication, comme la science et l'art, le mot et l'image, les vêtements et l'architecture, les rapports sociaux et la division du travail sont créés et contrôlés par les hommes, les hommes ont imposé leur image de la femme dans les médias, ils ont construit une femme qui correspond à ces modèles médiatiques. Les hommes ont réussi pendant des millénaires à exprimer leurs idées sur l'érotisme, le sexe, la beauté, leur mythologie de pouvoir, de la force et de la sévérité dans des sculptures, des peintures, des romans, des films, des pièces de théâtre, et ont ainsi influencé nos consciences – id pour la vie, les problèmes, les émotions, les questions, les réponses, les solutions. (Valie Export, 1972)

Il faut l'entendre : « *La réalité EST masculine* » ! La réalité du monde est du masculin. Si bien que la réalité de la femme, l'histoire de la femme, l'histoire et la réalité du féminin est aussi masculine, du masculin.

Mais l'imaginaire tout autant, et le rêve encore relèvent de l'homme comme Universel. L'imaginaire du monde est masculin, l'imaginaire féminin est masculin (fantasmes et contre fantasmes : maman, putain, maternité, séduction, beauté, ...). Une femme est continuellement accompagnée

représentée par son image physique, idéalement nue. Quel homme niera ne pas voir, désirer voir, être condamné à voir les femmes comme nues. Une femme doit se donner à voir, fut-ce pour se cacher. Une femme ne peut pas ne pas se donner à voir. String ou voile, même symptôme/symbole de domination/soumission.

Les hommes regardent les femmes non pas parce qu'elles seraient belles *in abstracto*, mais parce qu'ils les dominent, les possèdent, parce qu'elles font partie du monde masculin. Parce qu'elles constituent une extension sexuelle, *sexy*, du corps masculin. Parce qu'ils sexualisent le regard, le monde (Mc Kinnon). Les hommes regardent les femmes. Comme des corps, de la peau, de la chair, des formes, du sexe. Comme des objets de jouissance appropriables, *a priori* à eux destinés. Les femmes se voient elles-mêmes dans et par le regard de l'homme. La femme est nue sous le regard des hommes. C'est cela que dit en le montrant « *L'origine du monde* ». ⁷¹

Ça dit peut-être aussi quelque chose de la sexualité même de l'artiste – encore plus si on compare le tableau aux évocations d'O Keefe, à l'étant donné de Duchamp, mais surtout aux dessins et peintures du sexe par les femmes.

A quoi il convient immédiatement de répondre que ce tableau n'est pas la représentation d'une femme ⁷². d'une part, parce qu'il n'y a même pas

⁷¹ Voir notice du tableau sur le site du musée d'Orsay, son lieu actuel de conservation : http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=0&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=125.

⁷² On se reportera ici, sous ce même titre, avouons-le, facile, à l'article de fond « Contre la théorie du genre » de Michel Weber, 2014, « Ceci n'est pas une femme, études de genre, à propos des tordus queer », https://www.academia.edu/9165581/PMO_Ceci_nest_pas_une_femme_2014.

Sous le même titre, le site « santé esthétique » <https://sante-esthetique.fr/ceci-nest-pas-une-femme/> (« Regardez bien cette photo. Si les ventres plats semblent identiques et d'une perfection surnaturelle, c'est... qu'ils le sont. H&M a reconnu auprès du journal suédois Aftonbladet qu'il avait collé le visage de vrais modèles sur des corps de synthèse générés par ordinateur. »). L'artiste Milo Moiré a inauguré avec sa performance « *Ceci n'est pas une femme nue* » le nouveau Musée d'art moderne et contemporain de Rijeka, en Croatie. La phrase « Ceci n'est pas une femme nue » a été écrite sur le dos et la poitrine de son corps nu. Sur ses fesses et sa zone pubienne était écrit un code binaire pour le mot « numérisé ». <https://milomoire.com/en/ceci-nest-pas-une-femme-nue-museum-rijeka/Qu'est-ce-que-le-sexe?Qu'est-ce-que-le-corps?> sra précisément l'objet de notre seconde partie.

figuration du clitoris, mais aussi du fait que c'est une représentation masculine, une femme-par-un-homme et une femme-pour-un-homme, on pourrait même dire que « ceci est un homme » (un peu comme la « *Princesse X* » de Brancusi (puisque le sculpteur a toujours affirmé qu'il s'agissait d'une représentation de Marie Bonaparte⁷³) ou la « *Princesse Hélène* » d'Yves Klein, pour qui cela ne fait aucun doute, ceci est un homme, un regard d'homme....Tout à l'opposé d'un regard de femme utilisant un miroir ou le mouvement militant *Self Help*. Plutôt des bouts de femme, d'ailleurs. Car, anticipant les publicités contemporaines et le male gaze, les critiques de l'époque ne manquent pas de persifler que « on demeurait stupéfait d'apercevoir une femme de grandeur naturelle, vue de face, émue et convulsée, remarquablement peinte, reproduite amoureusement, ainsi que disent les Italiens, et donnant le dernier mot du réalisme. Mais par un inconcevable oubli, l'artisan qui avait copié son modèle d'après nature, avait négligé de représenter les pieds, les jambes, les cuisses, le ventre, les hanches, la poitrine, les mains, les bras, les épaules, le cou et la tête » (Ducamp, 1881). Depuis *Aubade* on sait que l'archétype de la femme est un corps sans tête. Depuis Courbet, que l'archétype de la femme c'est sa chatte⁷⁴.

RHIZOME 11, Clitoris, p. 139

⁷³ Une sculpture en effet très phallique, obtenue par Brancusi en stylisant à l'extrême un marbre qui représentait au départ une jeune femme aux cheveux longs, penchée sur son miroir. On peut aussi lire un essai qui rappelle que Brancusi s'offusqua qu'on assimile sa *Princesse X* à « *un phallus sur une paire de couilles* », affirmant au contraire que sa statue et ses « *lignes sinueuses, résumant en un seul archétype toutes les effigies féminines de la terre* ». <http://www.surgissantes.com/search?q=brancusi>

⁷⁴ Sur le scandale qui accompagna l'exposition de ce tableau, on se reportera à la notice évoquée ci-dessus, développant l'universel du symbole ou le renouveau romantique du fragment, et à Philippe (2013). Sur le « sujet » lui-même, on s'amusera des commentaires enthousiastes et laudateurs - à tonalité raciste / anti sudiste néanmoins - qui en font « à la fois le blason universel de l'héraldique féminine et un hymne à la liberté, celle de créer et de penser en s'affranchissant des tabous engendrés par la haine du corps que les religions et philosophies nées autour du bassin méditerranéen avaient cherché à dicter au monde. » (Savatier, 2007), ou, plus loin, « sa démarche au delà de la provocation ou de l'expression érotique, transgresse les conventions et projette une lumière, crue mais salutaire, sur le vide laissé par tous les nus peints avant lui. En effet, comment après ce tableau, ne pas regarder d'un oeil neuf les nudités souvent belles, mais insipides, lisses, épilées, asexuées ou plutôt dés-sexuées, de la période hellénistique au XIX^{ème} siècle, oeuvres d'artistes vassaux d'une féodalité de la bienséance, peignant faux comme on chante faux, mais d'une manière plaisante, aseptisée donc rassurante? » (Savatier, id.).

La logique du regard-sexe est archétypiquement donnée à voir dans « *le viol* » de Magritte (1934). Dans « *le viol* », l'étonnant remplacement du visage d'une femme par son torse constitue l'une des « affinités électives » que privilégie Magritte. Les « yeux » grands ouverts, réduit au silence par le viol de son identité, le personnage passe du statut de sujet à celui d'objet, et l'œuvre, du portrait au jeu visuel, inversant la procédure habituelle : avant même qu'on regarde l'œuvre, elle scrute le spectateur.

Alors, comme le chante la chanson, « *faut que ça tombe* »⁷⁵ : le monde extérieur, la Terre, l'animal, le primitif, le fou, le nègre... La femme évidemment : Spinoza la surnomme « *la bavarde* » - « le délirant, la bavarde, l'enfant », une même catégorie pour le philosophe, des êtres sans raison aux yeux de l'homme de raison⁷⁶.

Elle dit encore, Valie Export, que « par l'intermédiaire de son corps, la femme devient un élément de la grammaire sociale du désir masculin. Et à travers la grammaire sociale du corps, dans laquelle les caractères féminins tels que les seins, le ventre, les fesses ou les jambes se muent en unités linguistiques interchangeable, la femme elle-même devient interchangeable, oblitérée et, en ce sens, elle cesse d'exister. C'est précisément par cette référence au corps, aux caractéristiques féminines du corps que la femme se résout à sa propre dissolution dans la structure patriarcale de notre

⁷⁵ Noter combien « *voir sous les jupes des filles* » semble bien constituer une revisite à peine euphémisée du regard masculin – et du coup, combien Souchon confirme que, concernant l'objet fille, voir sous la jupe, c'est bien l'avoir...

⁷⁶ La philosophie éternelle se réduit à l'éternel masculin. Les figures « éternelles » du féminin se trouvent perpétuées par les écrits des philosophes, aveugles devant le caractère institué de « *l'imaginaire-écran de la féminité* » (Pechriggi, 2001) transformant la femme en objet immémorial de l'amour. La raison universelle et neutre (i.e. masculine, androcentrée), mais inaccessible aux femmes, évacue tout ce qui a trait au corps. La complémentarité entre les hommes et les femmes exclut ces dernières des activités autres que celle de l'enfantement. Avec Platon, puis Aristote, le corps humain se divise en corps organisé/corps informe d'une part, et en corps biologique/corps social d'autre part. Le corps féminin se trouve rattaché au corps biologique et au corps informe. L'infériorité morale et civique des femmes les éloigne de l'amitié authentique et de la vertu, sans qu'il y ait besoin d'un lien explicite entre infériorité biologique et infériorité dans le domaine politique. Le mouvement d'abstraction et de substantialisation de la femme comme mère, nourrice et vierge sera ensuite amplifié jusqu'à l'époque contemporaine. Freud associe ainsi la femme avec l'inconscient proche du chaos ou du moins profondément énigmatique.

civilisation. Et c'est précisément parce que la femme en tant que catégorie n'existe pas qu'elle doit être construite »

C'est aussi ce qu'écrit Simone de Beauvoir (*Le Deuxième sexe*, Gallimard, 1949) : le partage du monde se fait, bien sûr du point de vue masculin dominant, entre les hommes à qui revient la transcendance et les femmes à qui échoit et ne reste que l'immanence - le corps, le sexe. *Tutta mulier in utero* : frivole, superficielle, charnelle, hystérique, animale, dévoratrice, dangereuse, affective, sensible, non conceptuelle. La femme est un homme sans pénis (mais dans le désir de phallus, et pleine de vagin...) ⁷⁷.

1.22 Transcendance vs immanence ⁷⁸

Transcendance pour l'un / immanence pour l'une, cerveau vs vagin-utérus, culture vs nature, esprit vs corps/sexe, langage vs émotion, Mars vs Vénus... Dans le cas de Rodin : « *le penseur* » vs « *Iris* ». L'appropriation masculine de la femme par son corps tout comme l'auto affirmation de la femme par son corps sont ainsi les deux faces de la même pièce.

Constitution de la femme comme sujet relatif à l'homme. « L'homme se pense sans la femme. Elle ne se pense pas sans l'homme. Et elle n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide ; ainsi on l'appelle "le sexe", voulant

⁷⁷ On se persuadera de *la réalité concurrente des femmes* en lisant par exemple, "*La Promenade au phare*" de Virginia Woolf (1929), ce délicat exercice de critique du patriarcat, de l'époque victorienne, du mariage, de la soumission des femmes, de la violence et de la bêtise des hommes, de la vanité du regard masculin en tant que mode d'(in)-connaissance du monde par cette simple remarque concernant Mrs. Ramsay, personnage féminin principale du roman : « Il faudrait cinquante paires d'yeux pour bien voir, se dit-elle. On n'aurait même pas eu assez de cinquante paires d'yeux pour faire le tour de cette femme. Il aurait dû y en avoir une parmi elles qui fût complètement incapable d'apercevoir sa beauté. Ce qu'il fallait surtout c'était un sens secret, aussi délicat que l'air, grâce auquel on pût s'insinuer par les trous de serrure et l'entourer à l'endroit où elle était en train de tricoter, de causer, de ne rien dire, à sa place solitaire, dans la fenêtre ; et qui saisît et conservât précieusement, comme l'air conserve la fumée du vapeur, ses pensées, ses imaginations, ses désirs. »

⁷⁸ Guy Bechtel nomme quatre archétypes féminins, la putain, la sorcière, la sainte et Bécassine. Marie Joseph Bertini (2005) montre le recours à cinq figures auxquelles le discours médiatique les ramène volontiers: la muse, la madone, la mère, l'égérie, et surtout la *pasionaria*, décrivant moins le monde qu'elles nous le prescrivent.

dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué : pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel face à l'essentiel. » (Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I*, 1949 (éd. 1976, p. 17). L'inessentiel appétissant et appétant, néanmoins, la chose consommable par excellence. « *Ceci est mon corps* » peut ainsi être lu, du côté masculin comme appropriation de l'autre corps, du côté féminin comme valorisation de soi en tant qu'objet désirable consommable (signe extérieur de richesse ?), des deux côtés comme une certaine traduction de la religion des rapports de sexe - en fait rapport de genre - du seul genre universel à son altérité extérieure à s'approprier. Le deuxième commandement de cette religion est « *Sois belle et tais-toi* ».

Qu'il soit père, amant ou Dieu-le-père, c'est l'homme en tant que norme universelle, base essentielle de l'humain, qui crée les femmes dans son monde. Dans une étrange torsion de l'univers Baruyas où se sont les hommes qui enfantent les garçons, mais laissent aux femmes la honte de reproduire le même féminin sans intervenir (les femmes enfantent les filles), dans le monde occidental se prétendant universel, l'homme met au monde les femmes, il leur donne la vie - pour mieux les faire siennes.

La femme EST son sexe, *Le Sexe*, La Beauté incarnée (ne l'appelle-t-on pas « le beau sexe » ?), en même temps donc la tentatrice, la dominante, la pêcheuse, la diabolique, la salope, la putain - autant de métaphore d'Eve. La simple imagination de la femme nue rend l'homme fou de désir. Il voit tout le temps et partout la femme (même habillée) nue, en tant que nue. Ce monde genré du masculin est sexuel tout le temps, à en souffrir, à en tuer. Sexuel par appropriation privative jusqu'au crime lorsque l'objet est trop usé, ou se rebiffe, veut quitter le propriétaire mâle.

Quant à la femme, elle existe pour l'homme, non pour elle-même (elle existe pour elle-même en tant que sexe pour l'homme, femme pour l'homme et non femme pour soi pour elle-même. Elle doit donc aussi jouer à faire la femme, surjouer, se faire désirer, séduire, jouer à « *la petite chose* » selon l'expression de Katarina Mc Kinnon. « Faire la fille », comme on dit.

Et même revendiquer une sortie de la réalité masculine, ne la rend pas libre pour autant. La femme qui abandonne, rejette les hommes, reste prise dans le système homme/femme, homme supérieur à femme. Le seul moyen d'en sortir n'appartient-il pas non aux femmes, mais aux femmes et aux hommes

dépassant/niant la binarité, la combinatoire, en se plaçant hors du binaire disjonctif, cad sur le plan de l'Humain...

L'anatomie devient ainsi destin, fatalité, nature, être, essence ... Mais également destin rêvé, désiré, affirmé, revendiqué. C'est son sexe qui la fait être ce qu'elle est, n'être que ce qu'elle est, la *femelle de l'homme-Homme*, LE dominant / LA dominée, Le guerrier / son repos

A tout prendre, ; il n'y aurait qu'un genre, le féminin, puisque le masculin est l'Universel, non pas un genre, mais le général, le hors-genre, le sur-genre, le neutre, la référence, l'axe... Cette petite différence crée le Grand Différent. Cette partition est totale : anthropologique, philosophique, historique, religieuse, artistique, morale (Galibert, 2018). Que dit d'autre la narration publicitaire aujourd'hui et l'ensemble des images diffusées à l'ensemble et à chacun-e des hommes et des femmes pour leur assignation et réassignation de sexe sans cesse jouée et rejouée, moralisée, politisée, imaginée...⁷⁹

⁷⁹ Dans « *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des /genres* », Alice Pechriggi (2001) se livre, dans la lignée des travaux de Castoriadis sur le social historique en tant que puissance de l'imaginaire, à une analyse de la manière dont s'effectue la transformation de la différence sexuelle en rapports sociaux de sexes/genres. Le concept d'« *imaginaire-écran* » de la féminité sert de fil directeur à la démonstration. « Il s'agit d'un imaginaire-écran au double sens d'un obstacle (pour l'accès effectif des femmes dans les espaces constitués et/ou occupés par cet imaginaire) et de surface de projection (pour les hommes qui y projettent leur complément féminin, plus maîtrisable et plus homogène que les femmes réelles) ». Pour ce qui touche à la sexualité, par exemple : ramenée à une fonction biologique aboutit à l'institution imaginaire de la femme, femme-fétiche cantonnée dans la séduction, sa féminité parure recouvrant l'impossibilité de s'affirmer sujet du désir. Or, rien dans la « nature » des humains n'oblige à ce qu'ils soient programmés pour la procréation. Pour ce qui concerne le politique : l'image du corps politique comme unité de corps masculin s'étaye sur la métaphore du corps-forteresse, d'un corps armé en guerre où la virilité des hommes s'affirme devant la mort et fonde la figure du citoyen-soldat face au corps-idée féminin, représentant symbolique de la souveraineté hors du temps. De même, une topographie du politique révèle que l'espace corps-institution masculin s'opposerait à la fois à un espace informe féminin (la foule, les masses) et à l'intimité de l'espace privé dans lequel les femmes se trouvent cantonnées en raison des tâches maternelles.

1.23 Le « schéma des hommes »⁸⁰

Dans « *Sémiologie de la sexualité* » (1978), Pierre Guiraud soutient que c'est toujours « la même voix - celle des Dieux, des Rois et des Pères » qui, dans la littérature érotique, « proclame la puissance, l'autorité et la domination du mâle ». Il invite à considérer « que ce langage est d'origine entièrement masculine ; que les femmes n'y ont sans doute eu aucune part – au moins jusqu'à une date très récente, et encore ». Certes, les femmes se sont approprié l'écriture de la sexualité au cours des quatre ou cinq dernières décennies, mais celle-ci reste culturellement marquée par la domination masculine : « sous sa forme la plus abstraite, poursuit Guiraud, l'acte sexuel est simplement une chose qu'un homme fait à une femme. Plus spécifiquement, c'est une “pénétration” et une “agression”, soutient-il après avoir examiné les principaux champs sémantiques utilisés pour parler du/des *sexe scripts*.

De son côté, John Gagnon (2008), examinant de façon plus étroite *les modalités de l'agression sexuelle et de la violence*, souligne que les « variantes du scénario culturel de l'usage de la force ont toutes un trait commun : « l'homme dispose d'un droit légitime aux rapports sexuels et ce droit est contrecarré par le refus de la femme d'y accéder ». Les femmes sont des *dispositifs à hommes*, des dispositifs à jouir pour les hommes, ce que suggère la lecture croisée de Foucault sur le dispositif et de Guillaumin sur l'appropriation des femmes. Ainsi, les scripts sexuels en circulation dans la culture tout autant que le lexique de la sexualité tel que figé dans le langage correspondent au *schéma des hommes*.

Les filles l'apprennent toutes jeunes : les hommes ne « s'en tiennent pas à la théorie », ce que rappelle aussi Annie Ernaux dans « *Mémoire de fille* » (Folio, 2016). Ce *schéma des hommes* semble s'imposer aux filles dès leur entrée dans la sexualité. Il apparaît ainsi que la première injonction du schéma des hommes, c'est bien de s'y soumettre. Et s'en soustraire revient à recouvrer sa liberté.

⁸⁰ Les Cahiers de l'IREF, 2017, Collection Agora, 8, (Féminismes, sexualités, libertés). Actes du colloque tenu en mai 2016, Congrès de l'ACFAS, UQAM Sous la direction de Lori Saint-Martin, Thérèse St-Gelais et Caroline Désy, Québec https://iref.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/56/2020/02/IREF_Agora_no8_2017.pdf).

Selon Rubin, « une théorie radicale du sexe doit identifier, décrire, expliquer et dénoncer *l'injustice de l'oppression sexuelle* » (Rubin, 2010 : 151). Et s'il y a oppression, s'y soustraire constitue un geste d'émancipation. Dans un tel contexte, *s'extraire du marché sexuel est un affront à la communauté des hommes* ; c'est leur barrer l'accès à une ressource. Ce qui n'est pas sans rappeler les propositions théoriques de Monique Wittig, pour qui le lesbianisme est un moyen de sortir du rapport d'appropriation (2001).

Du harem mis à nu par chaque petit homme dominant (une photographie célèbre montre un petit homme en imperméable, collant littéralement son nez sur le tableau de Courbet « *l'origine du monde* » durant sa visite au musée⁸¹), le petit homme dominant de droit divin, de droit auto-constitué, sans doute juste une réplique en mouvement de *l'Homme de Vitruve* véritable mesure du monde et de la création.

La violence originelle réside dans cette relation inégalitaire, non réciproque, hiérarchisée, évaluée différemment, violente, entre les hommes et les femmes, *L'Homme et La Femme* comme on dit, quand on dit *Mars et Venus*, quand l'homme dit un monde où l'homme est habillé et artiste, la femme nue et modèle. Le paradigme du regard dans la relation uni sens de la peinture de nu est le voyeurisme, *le Male gaze*.

Le regard qui met à nu, qui déshabille, qui montre, qui jette au regard, qui expose, chosifie objectivise, animalise : La femme est le premier animal du zoo humain. Elle y est élevée et montrée en captivité, nue ou habillée, sous contrôle et assistance : on la vend, on l'achète, on la loue, on la prostitue, on

⁸¹<https://www.qwant.com/?q=1%27origine%20du%20monde%20courbet&t=images&client=brz-moz>. On notera à ce propos deux petites choses : d'abord la reproductibilité édifiante de cette attitude (masculine) : <https://www.qwant.com/?q=1%27origine%20du%20monde%20courbet&t=images&client=brz-moz> ; ensuite la traduction devant un tribunal de la performeuse Deborah de Robertis, accusée d'obscénité pour avoir posée assise (en 2014) devant le tableau de Courbet en montrant son propre sexe (<https://www.qwant.com/?q=1%27origine%20du%20monde%20courbet%20deborah%20de%20robertis&t=images&client=brz-moz>), tout comme, deux ans plus tard (2016) elle s'est dénudée dans la pose de *l'Olympia* de Manet devant ledit tableau, avec le même résultat. Puisque nous en sommes aux chansons, citons cette fois Gainsbourg interprété par Birkin : « *Au salon restaurant j'ai commandé un thé, je ne fais rien de mal, j'ai les jambes écartées, et pourtant devant moi, un vieux monsieur salive, et j'écoute le chant de la locomotive, lolita go home!* ».

la baise, on l'épouse, on la répudie, on l'engrosse, on contrôle son corps, son sexe, son désir, son plaisir, son accouplement, son en-couplement, sa virginité, son utérus, sa reproduction, son avortement, sa mise bas.

Au commencement est le pouvoir, la domination, la violence. Il s'agit de dire le monde, de faire le monde, les cosmogonies, les mythes, les légendes, les contes, les croyances. Ogre, roi incestueux Barbe bleue Chaperonne rouge, Baruyas, *enlèvement des Sabines, Harems, Déjeuner sur l'herbe...*⁸²

L'homme en tant que dominant, exclusif, s'auto désigne : tout homme, s'il ne peut pas, peut au moins pouvoir. La femme en tant que dominée, est hétéro-désignée : toute femme, si elle ne peut pas, ne peut que la stéréotypie de son hétéro-désignation – se voir elle-même dans et par le regard de l'homme

Les vidéo clip des stars féminines de la chanson ne peuvent que jouer de leur corps en prétendant qu'elles expriment par là quelque chose, qu'elles affirment la femme contre l'homme, qu'elles cassent les codes, provoquent, etc., mais elles ne font que faire la démonstration de leur immanence, la démonstration de l'immanence, de la réduction (des femmes à leur corps) de

⁸² En novembre 2020, l'Amérique découvrait le visage de Samuel Little, l'un des pires tueurs en série de l'histoire. L'homme de 78 ans a avoué avoir tué 90 femmes entre 1970 et 2005. La plupart de ces meurtres n'avaient pas été résolus par les autorités car l'homme tuait ses victimes à mains nues et s'attaquait surtout à des marginales, droguées ou prostituées. Les enquêteurs lui ont également demandé de dessiner les portraits de ses victimes. Le 13 février 2020, le FBI a dévoilé une dizaine de dessins réalisés par Samuel Little. Les enquêteurs espèrent que ces portraits de femmes permettront d'identifier les dernières victimes de ce tueur en série. Chaque portrait est accompagné des souvenirs du tueur. Certaines sont de face, d'autres de trois quarts. Grands yeux, lèvres rouges, peaux mates, brunes ou claires. Expressions inquiètes ou mélancoliques, regards dans le vague. De plus rares visages souriants, en confiance. Parfois une inscription sur le côté : "*Mary Ann age 18*"; "*Atlanta Black college 1984*"; "*Houston*". Ce commentaire, aussi, près de l'épaule d'une Afro-Américaine à la pose hiératique : "*Sam killed me but I love him*" ("*Sam m'a tuée mais je l'aime*"). Ce sont des portraits de femmes. Tracés au pastel par Samuel Little. Le vieil homme passe des heures à dessiner, dans un atelier de la prison d'État de Lancaster (Californie). C'est l'un de ses deux hobbies, avec la boxe, qu'il ne pratique plus. Ce qu'il préfère dessiner, ce sont les femmes. Et les femmes qu'il préfère dessiner, ce sont ses proies. Les femmes qu'il a étranglées. <https://fr.metrotime.be/2019/02/14/must-read/les-dessins-glacants-dun-serial-killer/> <https://edition.cnn.com/2019/02/13/us/samuel-little-serial-killer-drawings/index.html>

La Femme à son corps – par pour les hommes, y compris dans la volonté de s'en arracher...

1.24 *Violences sexy*

- « *Le problème* », dit Humpty Dumpty, « *est de savoir qui commande, c'est tout* » !

Il n'y a vraiment pas là de quoi rire ou sourire. D'où cela peut-il peut venir, ce *droit*, ce mépris, cette négation, cette haine, cette violence ?! Ce *non-amour* DEGUISE en grande déclaration sur la beauté de la muse, de La Femme, de Vénus, d'Eve et des filles d'Eve, revendiqué comme ce *tant tendre objet d'amour* et toutes ces fadaises assassines déguisées en romantisme ?! Parce que, évidemment, vous devez déjà avoir compris qu'il n'y pas beaucoup - du tout ! - d'amour dans tout cela, mais de la domination, de la non-réciprocité.

Pour le dire autrement : le sexe est le déguisement, le travestissement, le langage le mieux réussi, le plus sexy, du genre : le sexe, la sexualité⁸³. On conviendra - hors de ou avant toute analyse et déconstruction - qu'il y a dans ces tableaux une relation de sexe-s homme/femme, un rapport social homme/femme. C'est cela même le genre : ce qui organise la distinction hommes/femmes (d'abord en relation homme/femme puis Homme/Femme), en relation inégalitaire, hiérarchisée, de domination, exploitation, soumission.

Pour Katarina Alice MacKinnon (1997), « La domination des hommes est sexuelle. Ce sont les hommes qui sexualisent les hiérarchies. Le rôle sexuel masculin se concentre sur l'intrusion agressive à l'encontre de ceux qui ont moins de pouvoir. De tels actes de domination sont vécus comme excitants sexuellement, comme étant le sexe lui-même. La domination érotisée définit

⁸³ Le genre version famille, quotidien, salle de profs, rues, pub tv ou espace public, cinéma, vidéo, politique, sport, séduction, drague, technologie, vie, mort, littérature, religion, cul serré, hédoniste, Mazaurette, voile, string – les genres infinis du genre. La sexualité n'est pas la question. La sexualité n'est pas une question séparée. Ce n'est qu'un moment, un déguisement, une version du genre. Le genre est le genre matriciel de tous les possibles, de tous les genres (possibles, réels, impossibles, imaginables, non imaginables). Le sexe est le meilleur déguisement du genre. Celui par lequel il est le mieux nié. Le sexe est le meilleur discours du genre pour se faire nier comme genre. Regardez ce sexe, ce pénis, ce vagin : vous voyez bien que le sexe existe, qu'il y a du naturel irréductible, que le genre ne vient qu'après...

les impératifs de la masculinité ; la soumission érotisée définit la féminité. Ainsi, beaucoup de traits distinctifs des femmes comme classe infériorisée (restriction, contrainte, contorsion, servilité, exposition, automutilation et présentation de soi comme jolie chose, passivité forcée, humiliation...) sont érigés en contenu même du sexe pour les femmes. Être une chose destinée à un usage sexuel y est fondamental. Ce n'est pas tant que la sexualité prendrait des formes d'inégalités entre les sexes, c'est la sexualité même qui est la dynamique de l'inégalité des sexes. » La hiérarchie est en quelque sorte *sexy* (= *sexiste*). Elle est associée au fait d'être un homme ou une femme⁸⁴.

Réciproquement, une pratique présentée comme non sexuelle peut être de la sexualité. Pour l'anthropologue Paola Tabet (1998, 2004), par exemple, *la signification sociale du rapport sexuel* ne va pas sans *la signification sexuelle du rapport social*. Ce que l'on appelle *sexualité* est « la dynamique de contrôle par laquelle la domination masculine s'exprime, dans un *continuum des échanges economico-sexuels*, cet éventail qui va des formes intimes aux institutionnelles, du regard au viol ». *De Meetic à Me Too*. En substance, le genre c'est la construction des rapports sexuels comme des rapports de pouvoir, la construction des rapports de pouvoir comme sexués. Cette dynamique érotise les rapports entre hommes et femmes, et définit l'homme et la femme, l'identité de genre et jusqu'au plaisir sexuel. « Les relations et interactions possibles entre hommes et femmes s'organisent le long d'un continuum d'échanges economico-sexuels marqué par une inégalité structurelle, incluant aussi bien la prostitution violente que les relations amoureuses » (Tabet, 2004). *La signification sexuelle du rapport social* observée dans le nu EST *la signification sociale du rapport sexuel* fantasmé et représenté.⁸⁵

⁸⁴ Une des caractéristiques du féminisme radical est qu'il stipule que les femmes sont, dans l'ordre patriarcal, subordonnées aux hommes à travers la sexualité. La prostitution, qui constitue une forme de sexualité, est donc pour ces féministes un lieu de domination. Pour elles, la pornographie, la prostitution, la violence sexuelle, la violence conjugale, etc., représentent toutes des instruments du pouvoir patriarcal qui construisent les rapports de domination des hommes sur les femmes.

⁸⁵ Il en résulte aujourd'hui, sur le plan mondial, la concentration absolue ou presque des richesses entre les mains masculines, alors que les femmes fournissent plus de la moitié des heures de travail [Tabet fait référence aux différences de salaires et au travail domestique non rémunéré]. Dans ce système, le surplus de travail des femmes est *la condition même de l'accès des hommes à un surplus, surplus de temps libre et d'autres ressources, y compris l'accès au service sexuel*, et rend donc possible, on peut en faire l'hypothèse, l'échange economico-sexuel. On se trouverait ainsi face à un rapport global qui lie oppression sexuelle, limitation de la connaissance et

RHIZOME 12 - Paola Tabet, p. 140

Pour Preciado (https://www.liberation.fr/debats/2018/07/20/paul-b-preciado-hier-le-lieu-de-la-lutte-etait-l-usine-aujourd-hui-c-est-le-corps_1667833/) la sexualité masculine est tout simplement le viol. « Le désir hétérosexuel masculin s’est construit historiquement sur la possession et la violence. Le désir n’est pas naturel, il est construit, culturel, il se nourrit de l’asymétrie du pouvoir entre les hommes et les femmes : il est donc interrogeable et critiquable. On pourrait même dire que les hommes et les femmes ne sont rien d’autre que les fictions politiques qui résultent de cette asymétrie ».

« Ce qui caractérise la position des hommes dans nos sociétés techno patriarcales et hétérocentrées, continue Preciado, c’est que la souveraineté masculine est définie par l’usage des techniques de violence (contre les femmes, contre les enfants, contre les hommes non blancs, contre les animaux, contre la planète dans son ensemble). Cette violence masculine s’exprime socialement sous forme de domination, économiquement sous forme de privilèges, sexuellement sous la forme de l’agression et du viol. Au contraire, dans le régime hétérosexuel, la souveraineté féminine est liée à la capacité des femmes à engendrer. Les femmes sont sexuellement et socialement assujetties. Seules les mères sont souveraines. C’est le monopole des techniques de violence par les hommes et le lien entre violence et plaisir sexuel que met en crise le mouvement #MeToo. Comment alors définir la souveraineté masculine sans la violence ? »

RHIZOME 13 - Despentes « baise moi », p. 142

Dans la réflexion de Preciado, l’hétérosexualité est non seulement un régime de gouvernement, c’est aussi une *politique du désir*. L’hétérosexualité est une pratique de gouvernement qui n’est pas imposée par ceux qui gouvernent (les hommes) aux gouvernées (les femmes) mais plutôt une *épistémologie fixant les définitions et les positions respectives* des hommes et des femmes par le biais d’une régulation interne. L’hétérosexualité micro politique est une pratique de gouvernement qui ne prend pas la forme d’une

exploitation économique. « L’échange économique-sexuel nous met devant une gigantesque arnaque basée sur le plus complexe, le plus solide et le plus durable des rapports de classe de toute l’histoire humaine, celui qui existe entre hommes et femmes. » (Tabet, 2001, p. 148).

loi, mais d'une norme non écrite, d'une transaction de gestes et de codes ayant pour effet d'établir dans la pratique de la sexualité une partition entre ce qui peut et ce qui ne peut se faire. « Ce régime hétérosexuel *nécro politique* est aussi dégradant et destructeur que l'était la vassalité et l'esclavage à l'époque des lumières ». La forme de servitude sexuelle qui fait la spécificité de ce régime, est qu'il s'incarne en tant que processus de séduction et de dépendance romantique entre agents sexuels apparemment « libres », hommes et femmes, dans une *esthétique de la séduction, une stylisation du désir et une domination historiquement construite et codifiée érotisant la différence du pouvoir et la perpétuant*. Ces positions ne sont pas choisies individuellement, et ne sont pas conscientes⁸⁶.

RHIZOME 14 - Entretien Paul B. Preciado, p. 144

Le comble (plutôt le degré zéro) du schéma masculin de la sexualité comme viol est la pornographie. Ou plutôt *LE Pornographique*, entendu comme le regard de pouvoir, sans réciprocité, le regard d'espace sociétal politique violent masculin.

Ovidie (actrice et réalisatrice de films pornographiques, journaliste et essayiste) rapporte dans un récent essai (2018) le témoignage d'un dragueur actif sur les réseaux sociaux : « Il est extrêmement rare qu'une nana ose demander qu'on lui fasse quelque chose qui pourrait la satisfaire. Elles osent aller loin dans certaines pratiques, mais elles n'osent pas demander quelque

⁸⁶ Telle est la thématique d'Adrienne Rich dans "La contrainte à l'hétérosexualité" (2010) s'opposant à ce qu'on nous incite à penser depuis notre plus tendre enfance. Laura Dumont (2019) dans la notice qu'elle lui consacre, enfonce le clou : "Au lieu de tenir le lesbianisme pour anormal, elle (A. Rich) considère que c'est l'hétérosexualité qui n'est pas naturelle. Elle se demande pourquoi les lesbiennes sont condamnées à la clandestinité et au mensonge et pourquoi la plupart des écrits féministes ne leur accordent qu'une place restreinte. Pour elle, l'hétérosexualité est la tête de pont de la domination masculine. Les hommes contrôlent ainsi les femmes dans le domaine de la sexualité et de la maternité. Le pouvoir des hommes consiste à interdire aux femmes toute sexualité personnelle, leur imposer la leur, diriger leur travail pour en exploiter le produit, s'approprier leurs enfants, ou les leur retirer, les enfermer pour entraver leur liberté de mouvement, les utiliser comme monnaie d'échange, étouffer leur créativité, et les mettre hors de portée de vastes domaines de connaissances et de réalisation culturelle. Adrienne Rich fait une large place à la pornographie qui tend à persuader les femmes qu'elles sont les proies naturelles des hommes, que la sexualité va de pair avec la violence, et que la sexualité féminine est essentiellement masochiste" (2, 190).

chose qui pourrait leur faire plaisir. Elles ont intégré des schémas de dégradation et de soumission systématique. » Loin d'évoquer une libération ou une libéralisation de la sexualité par la pornographie, l'auteure y voit plutôt la manifestation, et l'intériorisation par les jeunes filles et jeunes femmes, des schémas masculins de la sexualité, de codes phallogocentrés assignant chaque genre à son rôle. Parmi les 18-24 ans, 13,2 % admettent pratiquer à contrecœur la fellation et 3,6 % la sodomie. L'enquête de Bajos et Bozon (2008) montre, si besoin en était, que notre sexualité et nos fantasmes sont politiques, nous possèdent malgré nous, et que nos pratiques, postures et fantasmes, vantés et devenus viraux, manifestent d'évidence une logique de contrôle du corps des femmes.

Ainsi, cette pornographisation masculine de l'érotisme va-t-elle avec une focalisation sur la seule production du fluide masculin, le sperme, et l'invisibilisation honteuse des sécrétions féminines. Soit une culpabilisation des jeunes filles et femmes sur la conformité, la normalité et la honte à l'égard de leur anatomie, alors même qu'une œuvre comme *The Great Wallof Vagina*, de Jamie McCartney (2013, <http://www.greatwallofvagina.co.uk/home>), montre la singularité de chaque sexe féminin. Pour d'autres, la pornographie joue le rôle de déculpabilisation : « Apprenez à aimer et à faire ces actes pour connaître l'épanouissement sexuel » devient un nouvel impératif catégorique érotique. Dans tous les cas, la pornographie est affirmée comme vérité du sexe dans un nouveau régime narratif instituant les normes du vrai et du faux. Ce régime différencie, éloigne et hiérarchise les sexes. « La pornographie est la théorie, le viol la pratique », écrit Katarina Alice Mac Kinnon (1997). En effet, le plaisir y est produit mécaniquement, aux dépens de tout consentement, stimulé à l'infini comme une expérience qui n'en finit pas de confirmer sa vérité (bruitage typique, respiration, cris présentés comme incontrôlables ou réflexes, annihilant toute parole soupçonnée être mensongère, surtout celle d'un refus ou d'un consentement). La scène se termine par la jouissance masculine : l'éjaculation visible, hors de la femme, qui renvoie toute stimulation clitoridienne, cunnilingus ou jeux féminins à des préliminaires ou des mises en bouche. La vraie question, au-delà même de la provenance pornographique de nos fantasmes, est celle de « savoir si la pauvreté des représentations érotiques qui nous entourent affadit notre propre imaginaire » (Ovidie, 2018).

En effet, la pornographie minimalise, jusqu'à la conceptualiser, la différence radicale des sexes : pulsion incontrôlable du côté de l'homme, poses uniformisées de femmes-objets et non de sujets de désir du côté des

femmes, offre comportementale de pratiques, modèle d'opposition entre les figures-modèles complémentaires de *la salope* et de *l'étalon*. *L'étalon* est un « vrai homme » (« grand homme », *Big Man*), entretenu et surenchéri par les pairs. *La salope* est une figure attractive pour les hommes et les garçons, bien que socialement peu respectable. Ce modèle relationnel interdit le respect, la relation, la réciprocité, l'échange, et fait des corps présentés des objets séparés sans liens humains entre eux autres que mécaniques – préfiguration des robots sexuels déjà en cours de conception dans la technologie du plaisir.

Ce que « fait » la pornographie, pour McKinnon, ce n'est pas seulement d'inciter à la haine ou de divulguer un discours de domination des hommes sur les femmes, c'est définir ce qu'est une femme. La pornographie « construit » les femmes et la sexualité, et définit ce que signifient « femme » et « sexe » dans les termes l'un de l'autre.

RHIZOME 15 - Pensée straight et discours porno, p. 145

1.25 Quelle place pour les femmes dans ce système de sexualité masculin violent ?

Le système de connaissance qui prend pour base le regard et le plaisir masculin réduit le désir sexuel féminin à la consommation de sa propre image en tant que dominée/séductrice, baisée/salope. Le corps masculin n'est pas érigé en objet de désir comme celui des femmes, seul le corps féminin est source de désir sexuel à travers le regard de l'homme. L'écrivaine canadienne Nelly Arcan met en mots dans ses livres de manière directe et crue les effets du phallogocentrisme sur l'expérience sexuelle au féminin et amorce ainsi une critique sociale sur les rapports de pouvoir inscrits dans l'idéologie⁸⁷.

Dans le système de la domination *scopique/porno/schématique/masculine* les femmes ne sont plus que carapaces érotisées, peaux revêtues par des illusions d'être humain : des « burqas de chair », des « femmes-vulves », des « chattes intégrales ». Filles en série (exemplifiées dans la télé réalité) qui sont laissées sans vie en suivant les codes et les normes de la mode, des

⁸⁷ Nelly Arcan : « La disparition des femmes », *L'Actualité* 25 sept. 2007. Web. 25 août 2015 ; *Burqa de chair*. Paris : Seuil, 2011 ; *À ciel ouvert*, Paris : Seuil, 2007 ; *Folle*. Paris : Seuil, 2004 ; *Paradis, clé en main*. Montréal, Les 400 coups, 2009 ; *Putain*. Paris : Seuil, 2001.

attentes du féminin sexy et muet, de la prise de la pose pour *être* (belles, photogéniques, désirables). *Etre Femme* c'est être sexuée, sexy (= « sexualisée » = genrée !). Elles deviennent des sexes au complet, tout sur leur corps rappelle le sexe pornographique, comme une entrée vers leur intimité et leurs profondeurs⁸⁸. Comme dans la perversion où un morceau de corps représente métonymiquement TOUT le corps, mais en fait, la chatte, le sexe. Le genre de la femme est son sexe⁸⁹. Des poupées offertes. Cette ouverture à travers l'esthétique de l'image n'est en fait qu'une cage, un piège qui se referme sur les femmes et les y enferme pour de bon : « C'était un voile à la fois transparent et mensonger qui niait une vérité physique qu'il prétendait pourtant exposer à tout vent, qui mettait à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanche, inaltérable, une cage »⁹⁰. Les femmes se consomment elles-mêmes autant qu'elles consomment les autres femmes et finissent par s'anéantir.

L'écriture d'Arcan fait ressortir l'enfermement, la puissance des lois établies et inaliénables qui font tourner le monde, qui fondent l'existence sur des inégalités profondes et des rapports de pouvoir de domination des marges, des hors-normes - des hors-hommes. Ces lois font écho à la construction culturelle des rôles genrés dans l'espace public comme le privé, ou le contrôle médical des corps féminins *hystériques*, hormonalisés, calmés aux médicaments, les zones d'ombre des modèles féminins inatteignables, ou encore à la modification de la subjectivité au sein d'une ère médiatique de la visibilité qui enjoint le tout voir et le tout montrer de l'intime.

De l'hybridité des femmes phalliques aux déesses et amazones, les femmes sont multipliées en autant de figures de pouvoir et de singularité, qui mettent

⁸⁸ A ne pas se méprendre cependant: cette profondeur n'est pas un "mystère" comme le fredonne un petit refrain tendance/tenace autour de la profondeur symbolique des femmes et de la féminité ou féminitude faisant signe vers leur "intérieurité", leur différence, leur richesse singulière (et complémentaire à l'agressivité, l'invasion et la conquête pénétrante du masculin... mais juste l'espace fantasmé des allers et venues du phallus masculin (celui de chair et le symbolique), à l'intérieur une chatte à baiser...

⁸⁹ On pensera au *S.O.S - Starification Object Series* dans lequel, en 1974, Hannah Wilke couvre chaque partie de son corps de petites vulves en chewing gum machés confondant son propre corps avec ces sculptures minimales mais maximalement expressives, ou au VB55 de vanessa Beecroft exposant autant de femmes nues.

⁹⁰ Kader Attia poussera cette image jusqu'à son installation "ghost" (Centre Pompidou, 2007) composée à partir de corps de femmes moulés avec du papier d'aluminium alimentaire...

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c4rbrjA>

en même temps également en évidence l'aliénation du masculin dans le délire du désir des corps proches de la poupée, des cadavres et de la mort.

Dans les années 60-70, nous allons le voir, le féminisme historique est animé d'une volonté de se libérer de l'esclavage de la maternité par la liberté de contraception et d'avortement. La revendication du droit au plaisir et au désir inscrit leur libération et leur liberté sexuelle dans un processus révolutionnaire de contestation du patriarcat (père, professeur, patron, mari... amant) et de domination du mâle, par un lesbianisme militant prônant un retrait du système de domination des hommes.

Accouplant en quelque sorte Lysistrata à Sappho, le privé et la sexualité sont déclarés politiques. Bien au-delà de l'élan post-seventies des seins nus et des monokinis ou de la lutte contre la femme-objet, il s'agit d'une remise en cause de l'ordre hétérosexuel, alors que l'homosexualité est considérée par l'OMS comme une maladie mentale jusqu'en 1992. Valérie Solanas, dans son SCUM Manifesto⁹¹ (1968), appelle les femmes à la grève générale pour détruire le capitalisme, la famille, le couple, le puritanisme, la société marchande bourgeoise.

Monique Wittig (2001) invite à faire sécession de la société hétéronormative pour constituer une société autre et la réalisation d'une utopie féministe sur la base de l'amour exclusif entre femmes. « Pour le dire clairement, écrit Elsa Dorlin (2018a), il y a un tropisme masculin dans la façon dont on mesure le plaisir sexuel. Les femmes ont autant de puissance sexuelle que les hommes, mais elles ne trouvent pas leur compte dans la sexualité hétérosexuelle telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui. Lorsqu'on interroge l'expérience des lesbiennes, il apparaît que la durée de l'échange sexuel entre elles peut durer beaucoup plus longtemps (près d'une heure trente) que chez les hétérosexuels (autour de vingt minutes). On sait aussi que le clitoris est plus sophistiqué en termes de récepteurs neurologiques que le pénis. » Mais, comparé au plaisir masculin, enfant chéri des laboratoires pharmaceutiques et désormais boosté par le sildénafil, le plaisir féminin n'a jamais été un sujet d'éducation ou de science⁹².

⁹¹ SCUM, pour « *Society for Cutting Up Men* »: « société pour tailler en pièces ou émasculer les hommes ».

⁹² À un point tel qu'à la rentrée scolaire 2017, un seul et unique manuel de SVT (sciences de la vie et de la terre) comporte un schéma correct du clitoris, alors même que, selon le rapport du HCE de juin 2016, une jeune fille de 13 ans sur deux et une de 15 ans sur quatre ignore qu'elle a un clitoris, et que 83 % d'entre elles (et 68 % des garçons) n'en connaissent pas même la fonction, quand il s'agit du seul organe

Les sujets corporels intimes ne sont pas bagatelles de la vie, sujets hors sujets de la morale au cul serré et à la bouche prompt à l'hostie, ils sont éminemment politiques. On s'en persuadera en consultant la chronique « *Sexo* » de Maïa Mazaurette, dans « *M* », le magazine du Monde.fr, les sites « *Le cabinet de curiosité féminine* » et « *Les chahuteuses* », ou encore « *Clit'info* » et « *Allodoxia* », site et blog conçus et alimentés par Odile Fillod, ou le blog « *Féminin singulier* » de Camille Froidevaux-Metterie....

Judith Butler tente de poser un regard transversal qui ne s'arrête pas à l'hétéronormativité, mais interroge et interpelle autant les femmes, les gays et les lesbiennes que les personnes trans ou toute minorité. Selon elle, c'est le système hétérosexuel lui-même qui oppresse aussi bien les femmes que les hommes.

Ainsi assiste-t-on à une multiplication et une diversification des études : *men's studies* sur la construction du masculin et de la virilité, *gay et lesbian studies*, *queer studies*, qui mettront l'accent sur l'analyse de la norme, comme dans le cas des lesbiennes analysé sous l'angle du genre, en tant que femmes, ou au regard de la norme, en tant que déviantes.

Non seulement le sexe est aussi culturel que le genre, mais le genre se ramène à un discours que la linguistique nomme performatif (qui est ce qu'il énonce, qui se fait en s'exhibant, qui se constitue en se mettant en scène quotidiennement), que l'on peut appréhender et déconstruire pour modifier ainsi les assignations et les habitus. Le genre est une performance sociale du sexe en tant que le sexe est lui-même une fiction sociale du biologique. Envisageant le genre comme une variable fluide, une fiction à inventer et réinventer sans cesse par les acteurs et actrices eux-mêmes, Butler en appelle à une action contre le modèle hétérosexuel et binaire, le *gender trouble*, qui invite à entretenir une confusion et une profusion des identités. Le mouvement (artistique, théorique) *queer* qui l'illustre se joue de la multiplicité des identités sexuelles établies selon les nécessités et les contingences. La théorie et la pratique *queer* contestent et remettent en cause toute norme, qu'elle soit de genre ou de sexe. Pour déjouer les identités, les *queers* s'emploient à brouiller les classifications : sexualité hétéro ou homosexuelle, gays, lesbiennes, transgenres, masculin-féminin, pour insister

du corps humain exclusivement dédié au plaisir, et qu'Eve Ensler (1999), dans ses *Monologues du vagin*, en fait une « mitraillette du plaisir » comparée au « fusil à un coup » du pénis.

sur la plasticité du rapport sexe-genre. L'identité n'est plus une essence mais une performance, elle est floue, bizarre (c'est la traduction littérale du terme *queer* initié par Teresa de Lauretis [2007]) et inclassable (sur lequel nous reviendrons dans la 4^{ème} partie de cet essai). « Les études de genre ne décrivent pas la réalité de ce que nous vivons, mais les normes hétérosexuelles qui pèsent sur nous. Dans les médias, par les films ou par nos parents, nous les perpétuons à travers nos fantasmes et nos choix de vie. Elles nous disent ce qu'il faut faire pour être un homme ou une femme. Nous devons sans cesse négocier avec elles » (Butler, 2013). Ainsi le genre, comme le sexe, est plus un idéal qu'une réalité constituée, culturellement et socialement naturalisée, une co-construction quotidienne, plus ou moins régulée, plus ou moins tâtonnante, plus ou moins théâtralisée, par lequel nous nous efforçons d'être ce que la binarité des sexes nous dit que nous sommes ou veut que nous soyons. Le genre et le sexe sont une performance individuelle du politique.

Dans une lettre au Monde (« *Lettre d'un homme trans à l'ancien régime sexuel* », 15 janvier 2018), Paul B. Preciado, philosophe, dénonce l'esthétique de l'hétérosexualité qui maintient les hommes dans la position d'agresseurs et les femmes dans celle de victimes en invoquant le féminisme queer en tant qu'affirmation de l'existence d'une multiplicité irréductible de sexes, de genres et de sexualités.

Est-ce que la dyade artiste/modèle, homme/femme, transcendance/immanence (etc.) n'est pas tout simplement l'idéal type du couple hétérosexuel- hétéronormatif ? Du coup, l'élargissement des combats du genre aux minorités sexuelles constitue une réponse à cette normativité-violence, à cette violence de la normativité.

1.26 Y a-t-il autre chose dans l'art que du genre ?

Répétons que la question n'est donc déjà plus « l'art a-t-il un genre ? », mais plutôt y a-t-il autre chose dans l'art que du genre ?

Avançons une petite thèse, toute provisoire : l'art est un dispositif performatif de violence symbolique et/ou réelle que le genre utilise pour se reproduire. Le corps est un dispositif performatif du genre pour se reproduire comme *sexe prétendu authentique* dans la dualité hommes femmes. L'art est un dispositif que le genre utilise pour se mette en scène comme du naturel, du dual-binaire complémentaire (repos/repos du guerrier vs déjeuner sur l'herbe

Le genre met en scène du NU *vu comme sexe / pas vu comme genre*. La modélisation de la mise en scène du regard social de deux vieillards matant une jeune femme, Suzanne. De près on dirait du sexe, ça en a l'apparence, presque le toucher, le goût, la fragrance, comme un épisode de Colombo au musée. De loin ce n'est que du genre, un phallus social qui se mord la queue.

Nature morte, Zoo humain, femme-objet, femme-animale, tombée de la catégorie de l'Humain, ou plutôt poussée par l'homme hors de cette catégorie, soit minorée péjorée en différenciation interne comme non humaine - sous humaine en tant que possédée par ses instincts, salope, mais encore non mâle, non supérieure et non élue, infériorisée minorée péjorée en différenciation externe comme non humain car simple animal.

Comment mieux dire que la réalité est mono sexuée, phallique, masculine – genrée car de pouvoir et de domination à sens unique. Pornographique ?

Dire les mécanismes de domination par l'obscène et la violence, c'est pour l'écrivaine autrichienne prix Nobel de littérature Elfriede Jelinek faire de la fiction une « pornographie de la société » proche de la « pornographie morale » que l'auteure reconnaît dans les récits sadiens. Dans une optique attentive au genre, on observe que cette adéquation reproduit les rapprochements symboliques « plume-pénis » et « encre-sperme » selon un poncif ancien souvent repris dans la littérature érotique masculine⁹³.

C'est cela même le genre⁹⁴. La partition, obsession, reproduction, fabrication sociale de la différence sexuée comme fondamentale, naturelle,

⁹³ « Explorer toutes les possibilités les plus complexes du langage pour déconstruire le programme idéologique à la base des sociétés humaines, à savoir la dialectique maître-esclave qui voit le triomphe, sur le plan intime et social, de l'exploitation par un dominant de la force de travail d'entités dominées, en l'occurrence par l'employeur de celle de ses employés et par l'homme, celle de la femme. La figure du mari-patron correspond à une idée normative car la violence exercée physiquement et psychologiquement sur sa femme est la même qu'il inflige symboliquement dans son usine à ses ouvriers. » Interview d'Elfriede Jelinek par Nicole Bary pour l'émission « [Vivre et écrire à Vienne \[archive\]](#) », (1991), réalisée par Christian Delage

⁹⁴ *Genre* Système de catégorisation : « contrainte d'accord linguistico-symbolique opérant à partir de règles variables et d'un nombre de catégories classificatoires variables » (Perry 2006 : 202-203). Cette définition vise à étudier l'imbrication des catégories linguistiques, symboliques et sociales du genre. Elle permet de questionner le lien entre masculin/féminin (genre bi catégorisé), homme/femme (genre prescrit) et mâle/femelle (dualisme sexué). Le terme/ concept de *genre* permet d'analyser le double système de catégorisation/exclusion et

biologique, incontournable. Mais également déterminante du destin social différencié inégalitaire hiérarchisé différenciellement valué des femmes et des hommes : le masculin (dominant/valorisé) et le féminin (domine/dévalorisé) qui se dissimule sous la différence physique des sexes (force/faiblesse, agressivité/attention aux autres...)

RHIZOME 16 - Martin Rochlin Le questionnaire hétérosexuel, p. 147

Pas d'amour, donc, dans le regard masculin objectivant ! Pas de beauté non plus. Ni de génie ! Il n'y a pas de génie individuel, c'est juste un petit tout petit mythe machiste que nous avons tous, toutes appris à prendre au sérieux en prenant la pose, en décidant d'aller nous faire voir, voire en désirant aller nous faire voir.

Il n'y a pas de regard solitaire, Pas de regard génial. Dans ce système de domination par le regard, il faut bien *voir*, justement, la dimension collective de l'activité artistique, la collusion entre la production, la réception, la perception et la construction de la valeur de l'art, le système des instances de légitimation (photo Sarkozy Berlusconi Obama). Le rôle des *petits tout petits imaginaires personnels* masculins reposent sur les significations sociales qui régissent et hiérarchisent le féminin et le masculin en deçà de toute volonté individuelle

Il y a une histoire masculine du nu, un paradigme maniériste structurellement organisé et partagé comme hétérosexué - hétérosexiste, misogyne. Pas de muse en scène. Pas de *miss* en scène. Mais une mise en scène - du voyeurisme/exhibitionnisme, du viol filmé comme dans le porno. Le nu dans l'art nous dit/montre/répète la relation homme/femme dans le système combinatoire de la réalité hétéronormative hétérosexiste.⁹⁵

La première violence est la certitude sur l'autre, son assignation à une race, une classe, une religion, un sexe. Autrui ne relève pas de la certitude, mais de *la liberté* qui n'est pas forcément *la nôtre* - qui n'est généralement pas la

différentiation/hiérarchisation, symbolisé linguistiquement par la dichotomie masculin/ féminin, laquelle marque (et renforce) verbalement l'idéologie du dualisme sexué

⁹⁵ « J'insiste sur cette oppression matérielle des individus par les discours et je voudrais en souligner les effets immédiatement en prenant l'exemple de la pornographie. Ses images, films, photos de magazines, affiches publicitaires sur les murs des villes, constituent un discours et ce discours a un sens : il signifie que les femmes sont dominées.

nôtre. La violence originaire est celle de l'homme sur la femme. L'autre n'est jamais celui/celle que l'on voudrait qu'elle devrait être, elle ne correspond pas à l'image « *Je ne suis pas celle que vous croyez* »

« *Pour de vrai* », comme on dit, dans un monde normal, égal, dans *le monde parallèle des femmes libres* comme l'a dit un jour si bellement Karine Lambert, les femmes s'habillent comme et si elles veulent Elles se déshabillent ou non comme et si elles veulent, Avec qui elles veulent. Les modèles et muses vont donc cesser de se déshabiller devant les artistes maitres⁹⁶.

⁹⁶ Nous n'allons pas tarder à découvrir que, comme une enquête récente signalait que 100% des femmes interrogées déclaraient avoir été victimes d'attouchements dans les transports en commun, ce sont TOUTES les femmes de France, mais aussi TOUTES les femmes du monde, qui ont subis à divers degrés des violences du fait qu'elles sont des femmes. Sans pour autant que ce fait déclenche une prise de conscience ou des actions de remédiation du côté des hommes - la réalité est masculine, sa conscience, ses narrations et ses fictions également. Pour information, Un rapport de l'ONU publié le mercredi 13 avril 2021 concernant la situation des femmes dans le monde souligne que près d'une femme sur deux dans 57 pays est privée des libertés liées à son corps, qu'il s'agisse de relations sexuelles, du recours à la contraception ou de la recherche de soins de santé (<https://www.20minutes.fr/monde/3020755-20210414-onu-57-pays-femme-deux-peut-disposer-librement-corps>)

RHIZOMES

RHIZOME 1 - L'écriture, p. 54

Peux-t-on dire que l'écriture (Sloterdijk, 2000) et la peinture sont une des modalités d'expression de la perte humaine du monde, que l'art est la preuve, non seulement que la vie ne suffit pas, ni dans sa désespérance ni dans ses bonheurs, mais qu'elle nous éloigne du vivant, du mouvement du vivant, de *La Vie*, qu'à tout prendre il serait plus *vivant-vital* de pleurer que d'essayer de comprendre - *comprendre* étant très précisément le meilleur moyen de *ne pas com-prendre*, *vivre-avec* (participer, partager, échanger), mais de s'éloigner toujours plus profondément dans le *penser*, qui est l'infinité même du *symbolique*, s'éloigner toujours plus du *vivant*, qui, lui, est l'infinité du *naturer*, s'enfoncer toujours plus dans la dantesque « *selva oscura di a nostra vita* » - dans laquelle les artistes sont de précieux Poucet qui sèment des cailloux blancs pour nous ramener à la clairière de *l'Être* perdu. A la différence de l'animal, ce que l'on appelle l'Homme n'a jamais de relation immédiate *naturelle* à ce qui EST – pas plus à ce qu'il est. L'humain ne se présente pas comme une donnée objective mais seulement à travers une tradition de représentations et d'interprétations sédimentées dans des textes (et, comme la vision est de langage, les images sont des textes). Le propre de la métaphysique et de son auto attribution à l'Homme d'une pensée naturelle, ou de son instillation en nous de notre certitude de nous penser naturellement, réside dans la croyance, élevée en pensée absolue, à la présence à soi-même et à la permanence comme à ce qui demeure exposé devant le regard ou sous la main. Telle est l'ouverture, mais aussi la clôture au sein de laquelle nous pensons et déterminons le sens du mot *homme*. Derrida (1967, 1972) déconstruit la croyance en cette présence à soi (parfois traduite dans l'immédiateté de la *voix intérieure*) comme le préjugé métaphysique même : l'accession directe à soi ou à ce que l'on veut dire, n'est pas première ou durable mais passe par un déploiement dans le temps et dans un système de signes. Cette *archiécriture* – à comprendre non comme écriture empirique, mais comme ce qui rend possible toute expression de sens par l'intermédiaire de signes – me contraint à emprunter des signifiants qui, d'une part, renvoient à d'autres signifiants, et de plus ne me sont pas propres. « Ce défilé interminable de signes (écriture, parole) m'éloigne toujours plus de cette présence à moi-même que je prétends nommer. Prendre conscience de ce que je pense implique une durée qui m'affecte et me transforme: je ne suis plus le même au terme de mon énoncé intérieur. Le temps est ce qui fait que je diffère de moi-même. Enfin ce que j'énonce dépasse toujours ce que je croyais

vouloir dire et me révèle que finalement je ne savais pas à l'avance ce qui se dit malgré moi » (Camus, 2005, 55).

RHIZOME 2 – Archéologie, p. 63

L'archéologue Anick Coudart constatant combien la domination masculine était présente dans sa propre discipline, dans laquelle ce sont les femmes qui réalisent bien souvent le travail en profondeur, cependant que les hommes en recueillent en général les fruits en termes de prestige et de reconnaissance sociale, note que cette discipline a peu travaillé, à la différence de l'anthropologie sociale (Godelier, Héritier) sur l'imbrication entre domination masculine et domination tout court. Il semble bien que le contrôle de la sexualité par les hommes soit présent dès les premiers temps de l'humanité anatomiquement moderne. Mais avec le Néolithique, le pouvoir par la sexualité va faire progressivement place au pouvoir à l'état pur, reléguant la sexualité au second plan, ou du moins ne la manifestant pas directement. Car le contrôle de la sexualité et la répression des possibles infractions sexuelles resteront, jusqu'à nos jours, une préoccupation constante de tous les systèmes religieux – qu'on pense au célibat imposé à certains clergés, aux mutilations sexuelles pour les deux sexes, à l'enfermement des femmes, à l'importance accordée à leur virginité, à la polygamie, la condamnation de l'homosexualité féminine, etc. Mais ils montrent que la domination n'est pas forcément une fatalité, même si des révolutions ont souvent été suivies par de nouveaux despotismes. Marx et Engels avaient vu dans la domination masculine la forme initiale de la domination, et dans l'esclavage domestique les fondements de l'esclavage généralisé. C'est pourquoi Engels, dans *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* (1884), considérait que, symétriquement, l'abolition de l'exploitation de l'homme par l'homme déboucherait sur la libération de la femme pour une nouvelle génération : « génération d'hommes qui, jamais de leur vie, n'auront été à même d'acheter par de l'argent ou par d'autres moyens de puissance sociale l'abandon d'une femme ; génération de femmes qui jamais de leur vie n'auront eu à se donner à un homme pour quelque autre motif que l'amour véritable, ou à se refuser à celui qu'elles aiment par crainte des suites économiques de cet abandon ».

(Jean Paul Demoule, 2012, « Pouvoirs, sexes et genres », Les nouvelles de l'archéologie, 127, mars, 21-25.

RHIZOME 3 – Le corps, p. 65

- Ainsi le corps est-il peut-être le lieu même du genre. « Le corps est le lieu par excellence du féminin, il est le forum et le harem du sexe dit faible, lieu de pouvoir et d'asservissement » (Lambert et Astor, 2011). Qu'il s'agisse d'éducation physique et sportive, de sexualité, de reproduction, de filiation, les corps féminins saturent l'univers visuel et discursif, depuis les publicités exposant la nudité par panneaux géants jusqu'aux vidéos musicales à destination de nos adolescent-e-s. L'obsession du corps – féminin – tisse, maille et tricote le voile et le string de nos collégiennes, titille les documentaires sur le désir, exploite la santé, l'alimentation, relaie la pornographie, la prostitution, l'excision, les mariages forcés, les viols de guerre et les viols de paix.

Il fut un temps où l'on pouvait lire ce graffiti : « *Viol de nuit, terre des hommes* ». Aujourd'hui, les statistiques nous disent que le viol est commis en plein jour, au plus près du havre de paix des familles et du privé. Cependant, le parking nocturne et le jogging entretiennent la peur de l'extérieur et l'intériorisation du discours qui fait de l'espace public un territoire dangereux ou interdit, sexualisé par et pour le masculin, comme le ministère de l'Intérieur ne manque pas de le rappeler sur son site. En l'occurrence, le véritable ministère de l'Intérieur serait bien plutôt celui de cet affichage omniprésent et pluri spatial, que Baudrillard aurait qualifié d'obscène, des corps plus ou moins dénudés, livrés à la pâture du regard et du désir, au renforcement de la domination des hommes et de la soumission des femmes. Le *Petit manuel* est une longue promenade dans le labyrinthe du système sociopolitique et intime où la domination masculine construit, manipule et anime douceur et violence, regard et viol, rencontre et agression, roses et épines, déployant en quelque sorte son éventail oppressif de *Meetic* à *MeToo*... Le genre interroge l'évident, le naturel, l'inutile ou le superflu à penser, le « Pourquoi ? Parce que ! » des cours de récréation, le « C'est comme ça ! » des parents exaspérés par le questionnement intrusif des enfants. Le genre interroge le non-interrogé, invite à penser le non-pensé. Quoi de plus simple que de distinguer un homme d'une femme ! Quoi de plus évident que l'existence de deux numéros de Sécurité sociale ! Mais pourquoi ? Et, encore, pourquoi le « 1 » désigne-t-il les garçons, le « 2 » les filles. Parce que l'évidence d'un sexe serait de ne pas être l'autre sexe ? Comment relève-t-on du féminin sinon de ne pas relever du masculin ?

RHIZOME 4 - Noms de métiers, p.71

Jusqu'au XVIII^e siècle, les noms de métiers, fonctions et dignités exercées par des femmes étaient nommés au féminin. Le monde social fourmillait ainsi de charpentières, cuisinières, marchandes, abbesses, bourrelles, autrices, poétesses, administratrices, doctresses, médecins. Ce sont les réformes des grammairiens et lexicographes mâles du XVII^e siècle qui ont imposé la règle du masculin qui l'emporte, aboutissement d'une minoration de la place des femmes dans la société. En 1647, douze ans après la création de l'Académie française, Favre de Vaugelas préconise que le masculin doit l'emporter au motif que « le masculin est plus noble que le féminin [à cause de] la supériorité du mâle sur la femelle ». En 1882, l'État tranche en faveur du masculin lorsqu'il rend l'instruction publique obligatoire. Les noms de métiers au féminin dérangent car ils traduisent le fait que des territoires professionnels conçus comme propres aux hommes sont investis par des femmes. Notons qu'*a contrario*, les métiers moins valorisés socialement n'ont jamais été privés de leur féminin lorsqu'ils en avaient, voire n'ont qu'un féminin, comme caissière ou femme de chambre, et que peu d'académiciens se soucient d'y imposer un masculin ou même un masculin-neutre. Cette hiérarchisation des sexes par le langage (médecin/infirmière, maître de conférences / maîtresse d'école, directeur/assistante, etc.) est devenue ensuite si courante et intériorisée qu'elle ne se remarque plus aujourd'hui. L'accord de proximité (« les hommes et les femmes sont belles ; les femmes et les hommes sont beaux ») et de nombre (1 000 femmes et un homme ont été honorées) ne posaient aucun problème à Racine et « ces trois jours et ces trois nuits entières ».

RHIZOME 5 - *Processus de socialisation*, p. 74

Les recherches menées en biologie ébranlent l'idée voulant que le sexe soit une donnée naturelle, immuable. Delphine Gardey et Ilana Löwy (2000) dans l'introduction à *L'invention de la nature ; les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, démontrent qu'il n'est pas si facile qu'on le pense d'établir de façon dichotomique l'existence unique de deux seuls sexes soit un mâle et l'autre femelle. À ce propos, elles mentionnent que le sexe biologique, comme d'ailleurs presque tous les traits biologiques complexes, se présente en effet en continuum avec, sur ses extrêmes, les sexes biologiques bien définis, et au milieu des très nombreuses formes intermédiaires. Elles poursuivent leur argumentation en soutenant que même

au-delà du sexe anatomique (par exemple le sexe génomique, hormonal ou chromosomique), il est difficile de réduire le sexe à deux modèles uniques qui n'incluraient aucun entre-deux, aucune nuance.

Le passage à un niveau toujours plus élémentaire de l'organisation, de l'anatomie, aux différences hormonales, puis aux différences chromosomes, et finalement aux gènes n'a pas éliminé l'ambiguïté mais l'a plutôt augmentée, puisque les différents niveaux d'analyse proposés ne s'accordent pas entre eux. On peut ainsi avoir un sexe anatomique différent du sexe chromosomique ou génomique, et une impressionnante richesse de situations intermédiaires. Cette situation interroge de manière radicale la notion même de « sexe biologique ».

Ces auteures souhaitent ainsi démontrer que le corps est un concept historique, malléable selon le lieu et le temps, et non une donnée sexuée anhistorique imperméable à toute interprétation. Bref, le « sexe » devient un construit social au même titre que le genre. Plus encore, les féministes adhérentes à ce paradigme soutiennent que le genre crée ou « précède le sexe ». Christine Delphy utilise cette expression pour illustrer que « le sexe est simplement un *marqueur* de la division sociale ; il sert à reconnaître et identifier les dominants des dominés, il est un signe ». (C. Delphy. « Penser le genre : quels problèmes ? », dans Hurtig, Marie-Claude *et al.* (dir.). *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS, 1991, p. 94).

La simple idée de « *processus de socialisation* » fait référence à un sujet « souverain », pur à l'état initial et par la suite influencé par les normes, les contraintes, les institutions, etc. Ce n'est qu'au sein du féminisme classique désormais rétro, qu'on parle de *socialisation différenciée selon les sexes*. Butler souhaite éviter la référence à un tel sujet. Il ne peut y avoir de sujet non socialisé et non genré, naturel, biologique. Le sujet, en lui-même, n'existe pas – sauf à être métaphysique, mais il est alors mono masculin - il n'est que construit et constitué à travers les normes, les contraintes, les discours. L'utilisation de l'expression « processus de socialisation » est donc inappropriée en ce sens qu'elle donne une valeur et une importance à des traits physiologiques (avoir un pénis ou un vagin par exemple) qui en soi n'ont aucune importance. C'est la division hiérarchique des humains en deux genres, masculin et féminin, qui construit le « sexe » ou le socle de la bicatégorisation sexuelle. Autrement dit, les féministes matérialistes et postmodernes ne nient pas qu'il existe des organes génitaux différents, comme il existe différentes couleurs de peaux par exemple, mais elles

affirment que ces différences n'ont en soi aucune valeur, mais qu'une valeur leur est imposée et ajoutée à partir de la bicatégorisation hiérarchique des genres. Dans une perspective matérialiste et postmoderniste, ce ne sont pas les différences qui mènent à la hiérarchie mais la hiérarchie qui donne une signification à ces différences. Le fait est que certaines différences ont peu de conséquences sociales (ainsi la couleur des cheveux), tandis que d'autres revêtent une signification sociale pour avoir été hiérarchisées (ainsi, la forme des organes génitaux ou la couleur de la peau).

Entre sexe et genre, est établie une *correspondance sociologique* et politique. Il s'agit d'une logique antinaturaliste et d'une analyse matérialiste des rapports sociaux de sexe. On passe alors de l'idée de différence à celle de *différenciation* sociale des sexes, de construction sociale de la différence. Et l'attention se réoriente, dans les sciences sociales, de la construction culturelle du genre vers la construction culturelle du sexe, et particulièrement de la sexualité.

Dans un tel paradigme, les catégories homme/femme, hétérosexuel/homosexuel, blancs/blanches et noirs/noires, etc., s'effondrent. Le « sexe », l'orientation sexuelle et le désir sont perçus comme des constructions sociales et culturelles influencées par des jeux de pouvoir, des contraintes, des normes, etc. Ces constructions sont intimement imbriquées les unes dans les autres et c'est pour cette raison que les féministes matérialistes et postmodernes s'intéressent particulièrement à l'institution hétérosexuelle afin d'en faire une critique rigoureuse, parce qu'elle est inhérente à la notion même de genre et de « sexe ».

En d'autres termes, au lieu de considérer le sexe comme le donné biologique initial sur lequel viendrait s'inscrire un élément culturel, le genre, divisant et hiérarchisant les humains en deux catégories distinctes, à la fois naturelles et culturelles, Butler suggère que la catégorie ontologique « sexe » est elle-même produite et naturalisée dans le genre, véritable appareil de production du sexe, matrice de pouvoir phallocentriste et hétéronormative.

Dans cette approche, la stabilité même des catégories homme-femme, hétérosexuel-homosexuel, devient problématique. Butler et les féministes postmodernes, quoique héritières du féminisme matérialiste, réussissent à s'en distancier en écartant toute référence au sujet humain « pur », non socialisé, à l'idée d'un sujet qui serait modelé et emprisonné dans des rapports sociaux. « Mais il n'existe pas de nature humaine : nous n'avons pas d'autres

perceptions ou possibilités d'action que celles données par la société, qu'on ne peut opposer aux individus, puisque nos propres personnalités et subjectivités sont construites par cette société. Il n'y a donc pas d'au-delà, ni d'ailleurs d'en-deçà de la construction sociale, car l'être humain est social ou n'est pas »⁹⁷. C. Delphy. « L'invention du "French Feminism" [...] », p. 32.

(Delphine Gardey et Ilana Löwy Gardey, (dir.), 2000, L'Invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin, Éditions des archives contemporaines, Paris.
https://www.researchgate.net/publication/304253406_Gardey_Delphine_et_Lowy_Ilana_2000_Pour_en_finir_avec_la_nature_in_Gardey_Delphine_et_Lowy_Ilana_eds_L'invention_du_naturel_Les_sciences_et_la_fabrication_du_feminin_et_du_masculin_Editions_des_archiv

RHIZOME 6 - La construction scientifique des sexes

Piccand, L., Pache, S., Charlap, C, 2015, La construction scientifique des sexes, Emulations, Presses universitaires de Louvain, Louvain.

https://www.academia.edu/14716928/La_construction_scientifique_des_sexes), p. 81

La naturalisation des sexes, c'est-à-dire leur appréhension comme un « fait de nature », constitue probablement à la fois la cible du constructivisme le plus nécessaire et son objet le plus difficile. L'évidence de l'existence de catégories de sexes et de corps sexués apparaît si tangible que leur production sociale reste difficile à penser. Le caractère ardu de cette tâche est renforcé par le fait que les sciences sont tout aussi empreintes de cette conception essentialiste des sexes. C'est pourquoi les études sociales et historiques des

⁹⁷ Rappelons ce qu'écrivait Edgar Morin dès les années 70 : « L'homme est un être culturel par nature parce qu'il est un être naturel par culture », en mettant l'accent sur le rôle de la néoténie, le fait de naître inachevé, l'allongement de l'enfance et la juvénilisation chez *Homo*. L'allongement de l'apprentissage chez l'enfant puis l'adulte humain ont fait de lui un être toujours inachevé. Mieux : un être dont l'inachèvement même est la condition d'évolution et d'enrichissement. La *néoténie-juvénilisation* est un processus étroitement associé dans chacun de ses aspects au perfectionnement du cerveau, à l'enrichissement génétique de l'espèce, au développement socioculturel et jusqu'à la nature affective et intellectuelle de l'individu. Le lien réciproque entre les trois processus de juvénilisation, cérébralisation et *culturisation* fait d'*Homo* cet être qui a une aptitude innée à acquérir.

sciences et de la médecine jouent un rôle essentiel dans la compréhension des processus de naturalisation. La période contemporaine conçoit communément la nature comme l'objet le plus pur de la science la plus exacte, prêtant ainsi une force de vérité plus grande aux positions naturalistes, autorisées à revendiquer plus d'objectivité, qu'aux programmes constructivistes. La dichotomie objectivité/subjectivité a ainsi été longtemps appliquée avec l'idée que la nature serait hors du social et constituerait un « bon objet » de cette objectivation, alors que les objets des sciences sociales seraient trop complexes pour être rigoureusement objectivés, en particulier car nous faisons partie de ce tissu social. La nature d'une construction sociale ne doit, en effet, pas être opposée à la réalité. De même, l'idée que la réalité est sociale ne s'oppose en rien à la possibilité de l'objectiver. Ceci n'oblitére toutefois aucune discussion sur les moyens de son objectivation. Ainsi, l'analyse de la construction sociale de catégories biologiques de sexe ne nie pas la réalité de phénomènes biologiques, mais souligne les processus scientifiques qui caractérisent ces phénomènes comme étant sexués, construisant la sexuation des corps et des individus comme biologique, alors même que la bicatégorisation des sexes s'inscrit dans des institutions sociales que l'on peut étudier scientifiquement. La démarche scientifique relève de processus sociaux. Elle contribue à la formation et au maintien des institutions sociales, du fait de l'autorité qu'on lui attribue dans les sociétés occidentales contemporaines, ainsi que celle des professionnel·le·s qui fondent sur elle leur légitimité, comme, par exemple, le corps médical (Freidson, 1984 ; Conrad, 1992). Interroger la construction scientifique des sexes s'inscrit ainsi dans ce processus à double sens. Il s'agit, en effet, tout autant de mettre en évidence le fait que les savoirs sont produits par des personnes prises dans des institutions de sens qui mobilisent des catégories sociales, que d'éclairer le fait que ces savoirs participent de l'institution de ces catégories.

Le rôle des discours scientifiques n'est cependant pas indépendant du lieu et de la période où on les mobilise. Il est façonné par les modes de véridiction en vigueur, qui leur accordent plus ou moins d'importance et de confiance. Les sciences naturelles occupent ainsi, dans le contexte social qui est le nôtre, une place de choix dans les processus de catégorisation les plus significatifs de notre organisation sociale.

La perspective dominante la scène contemporaine ramène ainsi les catégories de sexes à une différenciation de caractéristiques biologiques. Cette conception des sexes comprend plusieurs dimensions mettant en jeu les représentations du biologique : sa réalité, son déterminisme, son caractère

essentiel et naturel, comme « ce qui doit être ». La construction scientifique des sexes s'entend dès lors comme la part construite par les sciences des catégories de sexes, en particulier la construction des sexes comme entités biologiques par des procédures scientifiques naturalistes. Elle remet également en question l'opposition entre la nature d'une construction sociale et celle de la réalité, entre l'objectivation d'un fait social et celle d'un phénomène biologique

RHIZOME 7 – Résistances, p. 83

Rarement la société civile dans toutes ses composantes n'a été autant secouée, ces dernières années, d'incompréhension, de contresens, voire de désinformation ou de mensonges, concernant un concept et des études scientifiques qui comptent pourtant un important développement et qui apportent une interrogation décisive sur ce qu'il est convenu de considérer comme les fondamentaux mêmes de l'humanité : les relations entre les hommes et les femmes dans toutes leurs dimensions – sociales, économiques, professionnelles, éducatives, sexuelles, politiques, existentielles

Cet essai est peut-être aussi l'occasion de tester la validité du concept de genre sur la question du corps, forcément appréhendée comme une substance naturelle, physiologique, loin de toute fabrication culturelle et/ou de langage.

Il est fréquent d'affirmer le caractère biologique des différences entre femmes et hommes, et d'en faire découler naturellement traits psychologiques, qualités humaines, dons relationnels ou intellectuels, et rôles sociaux. Mais des recherches de plus en plus nombreuses mettent en évidence une variabilité plus grande dans le groupe des hommes et dans le groupe des femmes qu'entre les deux groupes eux-mêmes, ainsi que selon les sociétés, les époques et les groupes sociaux. Elles envisagent donc plutôt les différences entre les sexes comme le produit d'une construction.

L'éducation est alors un paramètre fondamental puisqu'il est question d'apprentissages intergénérationnels et que les différences intersexes se comprennent à partir d'une réalité sociale qui détermine les rôles sociaux.

Les rapports entre les hommes et les femmes sont en effet marqués par la domination des premiers sur les secondes, la *domination masculine*, pensée en ces termes dès les années 1980 par Pierre Bourdieu. Peu de sociétés sont épargnées par des systèmes d'oppression pesant sur les femmes. Il s'agit là

d'un fait, historiquement, anthropologiquement et sociologiquement vérifié, d'un constat scientifique et en aucun cas d'une opinion ou d'une croyance.

Si le terme de genre affleure aujourd'hui dans les médias français, il est objet d'analyses depuis une bonne cinquantaine d'années. Sa définition est complexe. Les anthropologues, les historiens, les sociologues, les psychologues, les philosophes et les biologistes s'en sont tour à tour emparés. La notion renvoie à l'expérience de soi comme homme ou femme, mais également aux comportements publics d'une personne – se comporter comme l'on croit que doit se comporter un homme ou une femme. L'identité de genre renvoie à l'expérience privée qu'un individu a de lui-même. Elle appartient à la sphère du social,

Avant que le genre ne devienne un outil d'analyse, l'histoire des femmes les présentait avec des caractéristiques propres et immuables : évidente et naturelle infériorité physique, qualités émotionnelles. Les études de genre permettront de reconnaître le caractère socialement et culturellement construit des données historiques sur les femmes, les hommes, et leurs rapports entre eux. Ces études traquent le genre jusque dans la langue, l'histoire, l'école et le lit. Elles rendent visible le sexe féminin, et montrent que l'homme aussi est inclus dans un système de domination.

Mais alors que le genre est d'emblée pensé comme construction sociale, le sexe, lui, continue à être considéré comme une donnée naturelle, sans nécessité d'être pensé d'un point de vue culturel. *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir viendra déconstruire cette pensée en analysant la fabrication sociale du féminin et du masculin, et en montrant les modalités anthropologiques, historiques, sociologiques et psychologiques de la hiérarchie entre les sexes.

De même, Michel Foucault et Pierre Bourdieu vont apporter une contribution considérable à la dénaturalisation du sexe et des sexes. Le premier déconstruit les normes (*L'Archéologie du savoir*, 1969 ; *Histoire de la sexualité*, 1976-2018) et le caractère construit de la norme hétérosexuelle (hétéronormativité). Le second décrypte l'universalité de la domination masculine (*La Domination masculine*, 1998), envisagée comme un dispositif qui fait participer les femmes à leur propre domination, sous la forme de comportements intériorisés (séduction, soumission librement consentie, voire désirée) figés en *habitus* (structures intégrées inconscientes agissantes, visions du monde), faisant de la domination masculine une « construction

sociale naturalisée » œuvrant de façon multiple et variée à sa reproduction. Bourdieu a largement développé l'idée selon laquelle les stratégies des femmes sont des stratégies dominées usant de la ruse, de la passivité ou du mensonge, en fait des confirmations de la représentation dominante. Ainsi, dans un système dans lequel le pouvoir masculin réside dans le contrôle des corps, son exhibition contrôlée semble être une manifestation de libération des femmes, mais s'apparente finalement à un usage du corps subordonné au masculin. Le piège est ainsi refermé sur les rôles qui enferment les uns et les unes dans le système du genre en tant que système d'oppositions systématisées. La puissance de ce système de définition de nos situations dans le monde couvre l'entièreté de nos déterminations sociétales, groupales, de sexe, familiales, éducatives, professionnelles, sexuelles, intimes. On comprendra que sa déconstruction soit une condition fondamentale de l'appropriation de notre liberté même d'humains.

Les travaux de Thomas Laqueur viendront illustrer le caractère historiquement construit du sexe et de son articulation avec le genre. Dans *La Fabrique du sexe* (1992), l'historien explique que c'est le modèle unisexe qui a dominé la pensée jusqu'au XVIIIe siècle. Il était auparavant acquis que les femmes avaient les mêmes organes génitaux que les hommes, mais à l'intérieur et non à l'extérieur du corps (pénis/vagin, prépuce/lèvres, testicules/ovaires, scrotum/utérus). Le sexe, comme le corps, était une donnée secondaire par rapport à la catégorie culturelle, centrale : être un homme ou une femme signifiait d'abord bénéficier d'un rang, d'une place dans la société. Laqueur suit à travers l'histoire comment l'argument de la nature, développé à partir du XVIIIe siècle, est mobilisé pour justifier la tutelle masculine. Les différences entre les sexes sont d'abord cherchées à travers les mesures physiques du corps, du crâne et du cerveau (Broca, 1861) pour établir, par des arguments en apparence rationnels, une échelle de valeurs entre les sexes, comme d'ailleurs entre les races et les classes sociales. Le sexe est une construction sociale, y compris dans ses dimensions biologiques. Au XIXe siècle, on passe ainsi d'un modèle de corps vu comme unisexe, dans lequel le sexe féminin était un « moindre mâle », vers un système fondé sur la différence biologique des sexes et marqué du sceau de l'hétéronormativité. Le social transforme le sexe en genre, mais les définitions du genre affectent également la perception que nous avons du sexe dans sa matérialité anatomique.

RHIZOME 8 - « *La biologisation de quoi ?* » Appel à contribution pour la Revue Genre, sexualité & société. 2014, Numéro sous la direction de Eva Rodriguez, Michal Raz et Alexandre Jaunait, p.83 (note 59)

Depuis les années 1990, les études sur le genre et la sexualité ont renouvelé leurs objets et se sont aventurées dans le domaine des « sciences naturelles », cherchant d'une part à prendre au sérieux les questionnements de la biologie et d'autre part à en critiquer certains résultats. La question du « sexe biologique » peut à cet égard être considérée comme le paradigme de cette critique, permettant à la fois de revendiquer une série d'objets auparavant « réservés » aux sciences de la nature, et de questionner à nouveaux frais les cadres conceptuels sur lesquels les études sur le genre avaient construit leurs premières épistémologies (*sexe naturel vs genre social*). Terme polysémique par excellence, le sexe reste au cœur des controverses scientifiques et connaît des déplacements incessants, recherchant tantôt son plus petit commun dénominateur du côté des sciences naturelles, ou sa meilleure définition au-delà du clivage nature/culture dans les sciences sociales (Gardey & Löwy, 2000 ; Löwy & Rouch, 2003 ; Rouch, Dorlin & Fougeyrollas, 2005 ; Hoquet, 2013).

La critique de la « biologisation du social » parfois portée par les sciences sociales, a-t-elle eu des effets sur les sciences « de la nature » ? De quelle façon les recherches en biologie et en médecine entendent-elles l'idée du social et incorporent éventuellement dans leurs travaux les critiques des sciences sociales ? Quels impacts les conceptions biologiques du sexe ont-elles sur l'analyse et l'organisation du social ?

Ce numéro de la revue *Genre, sexualité & Société* propose de multiplier les angles exploratoires afin de permettre un état des lieux des nouvelles approches consacrées aux rapports entre sciences biologiques et sciences sociales autour de la question du sexe et de la sexualité. Si l'idéologie de la nature passe par la perpétuation de l'idée selon laquelle le sexe dit biologique est un donné, il vaut la peine de poursuivre l'enquête sur les différentes définitions du sexe : d'une part, en portant d'avantage d'attention aux contextes disciplinaires où ces définitions sont établies et à l'historicité des catégories mobilisées pour les poser ; d'autre part, en analysant les discours et les pratiques qui fondent la différence sexuée comme telle, leurs effets sur les traitements, les prises en charge et les interventions médicales sur les corps. De nombreux domaines de recherches s'ouvrent alors :

Un premier axe interrogera les savoirs et les théories contemporaines de la différence sexuée et de la sexualité. Depuis les années 1990, de nombreux travaux en études féministes des sciences ont mis en évidence la présence de métaphores genrées, de biais androcentriques et hétéronormatifs dans les représentations scientifiques du sexe et de la sexualité (Fox Keller, 1995 ; Haraway, 1991 ; Martin, 1991 ; Weils, 2006).

La naturalisation des comportements sexués et sexuels se joue de plus en plus dans les études scientifiques en quête d'explications de type biologique – principalement dans les études néodarwiniennes, les travaux en génétique ou les recherches neuroendocriniennes. Ainsi, les tentatives d'expliquer par des facteurs biologiques des supposées différences cognitives entre les sexes, de trouver une origine génétique aux désirs sexuels ou aux identifications psychiques, posent à nouveaux frais le problème des prismes sociaux à travers lesquels ces questions sont posées, les protocoles d'enquête établis, leurs résultats interprétés et diffusés, notamment via l'édition scientifique de vulgarisation.

Dans quelle mesure ces enquêtes constituent-elles le dernier avatar de la naturalisation des identités sociales, au moment même où celles-ci sont réinvesties politiquement ? Ces recherches et ces théories participent-elles uniquement à la légitimation et à la validation scientifiques des inégalités entre les sexes, ou pourraient-elles également servir d'argument scientifique pour contester l'origine biologique de ces inégalités ?

Un deuxième axe questionnera les implications de l'usage de la catégorie de sexe – comme catégorie médicale – dans la médecine clinique et/ou expérimentale contemporaine, ce qu'on nomme en anglais le « sex-based biology » ou « gender-specific medicine ».

Depuis la fin des années 1980, un mouvement en faveur de la diversification des populations dans les études de santé a conduit à l'inclusion des femmes et des minorités – auparavant sous-représentées dans ces études. Or, tandis que le « profilage ethno-racial » a rapidement suscité de nombreuses critiques et controverses arguant qu'aucune catégorie ethno-raciale ne peut se fonder sur des différences qualitatives, uniformes et stables, mais uniquement sur des différences statistiques et variables, le « profilage sexué » a, semble-t-il, été plus facilement accepté (Epstein, 2007).

Compte tenu de la complexité qu'il y a à distinguer biologiquement deux sexes, quelles sont les tensions que soulève le recours à la catégorie de sexe comme catégorie médicale dans les champs de la santé ? Quels sont les effets d'une prise en charge différenciée des individus selon leur sexe ? Dans quelle mesure ce profilage sexué contribue-t-il à la réification des catégories hommes/femmes ?

Enfin, un troisième axe portera sur la façon dont les savoirs et les pratiques biomédicales contemporaines fabriquent du sexe à proprement parler.

<https://journals.openedition.org/gss/3317?lang=en>

RHIZOME 9 - Genre et espace social, p. 85

A ce moment de l'avancée démonstrative de cet essai, nous proposons un *intermezzo* qui consiste à partir de l'article de Paul Preciado sur la statuaire de nos villes contemporaines de déporter/reporter ce qui est écrit de la statuaire sur les représentations muséales et publicitaires du corps des femmes dans l'espace public contemporain.

« Dans nos villes modernes, d'héritage patriarcal et colonial, les statues fonctionnent comme des signes partagés d'une esthétique de la domination qui génèrent identification ou distance, cohésion sociale ou exclusion. Les sculptures publiques ne représentent pas le peuple, elles le construisent : elles désignent un corps national et pur, et déterminent un idéal de citoyenneté coloniale et sexuelle. Nous habitons collectivement un paysage iconique saturé de signes de pouvoir qui, soutenus par des récits historiques et épiques, finissent par être esthétisés et naturalisés jusqu'à ce que nous cessions de percevoir leur violence cognitive. L'exaltation publique des valeurs de suprématie blanche, masculine et hétérosexuelle par des statues ecclésiastiques, militaires, gouvernementales... fait de la ville moderne un parc d'attractions patriarco-colonial, où les statues fonctionnent comme des avatars qui servent à construire des récits de domination, d'appartenance et de reconnaissance, ou de soumission, d'exclusion et d'invisibilité. C'est pourquoi toutes les statues doivent tomber. De plus, toutes les statues publiques qui tombent sont un mensonge. Aucune n'incarne le corps physique qu'il prétend représenter, mais le corps politique normatif, les valeurs de virilité, de pureté raciale, de richesse, de pouvoir et de victoire du discours patriarco-colonial qui les a commandées et installées. Aucune statue ne

représente Colbert se branlant en regardant une carte de l’Afrique, ou frère Junípero Serra baisant un Indien, ou Edward Colston pendant qu’un esclave noir lui fait une fellation. Toutes les statues sont des mensonges. Toutes les statues sont destinées à être démontées un jour. »

(Preciado, 2020, Pour un monument à la nécro politique, Libération, 3 juillet)

RHIZOME 10 - Traditionnellement, la représentation du corps féminin est une province appartenant aux hommes, p. 96

A part dans la publicité, peut-être, ce n'est pas aux femmes que les images de femmes s'adressent principalement. Donc, si elles les voient, elles peuvent soit les contempler – dans une posture équivalente à celle d'un homme – soit s'identifier avec l'image et être passives, être contemplées.

Linda Hutcheon trace les grandes lignes d'une configuration traditionnelle dominante, qui instaure un évident rapport de pouvoir entre les sexes ; (...), son observation me semble cependant mettre en évidence le réseau complexe qui se tisse, au niveau des représentations du corps, entre le regard et l'objet regardé, entre le désir et la construction d'un objet désiré, entre une sexualité et l'appréhension du corps. Ces enjeux méritent d'être étudiés et questionnés par une critique du genre (*gender*) attentive à la politique des interactions sexuelles, et non plus seulement aux représentations des corps masculin et féminin pris dans une hétérosexualité implicite et donc problématique, comme dans ce propos de Linda Hutcheon ; les multiples formes de la sexualité et du désir dessinent-elles des configurations et des corps autres, qui viennent contrer la standardisation hétérosexuelle ?

Dans *Les Chateau d'Eros*, un essai déjà ancien, Anne-Marie Dardigna identifie un schéma relationnel homme-femme dans un large corpus de littérature érotique jusqu'aux années 70 ; elle tire de ses observations la conclusion suivante : le regard masculin, et donc le discours représentatif qu'il induit, se réservent le droit d'être constitutifs du corps sexuel féminin. De même que le seul regard qu'une femme puisse porter sur son propre corps est celui qui la confirme comme objet. Elle ne peut jamais se voir qu'ainsi, médiatisée par le regard et le discours qui l'ont faite objet.

Dans ce récit, le personnage masculin est nettement placé en position d'observateur et de locuteur : le narrateur construit depuis son point de vue

les visions du corps féminin selon un rapport de regardeur a regardée : la formule « me laissait regarder comme en hypnose », impliquant une volonté, et un accord de Simone, est annulé au préalable par son état « d'abandon » (qui exclut le vouloir). Le narrateur est *celui qui voit*, et *celui qui dit*. Les femmes sont de fait dans une position passive : *celles qui sont vues*, *celles qui sont dites*. Le récit du narrateur s'oriente vers l'objet féminin extérieur à lui et dépourvu de point de vue, dont les actes semblent effectivement dictés par le regard masculin-désirant : dans ce texte érotique, c'est le fantasme du narrateur masculin qui construit le texte en même temps que le corps féminin.

Dans un article de 1975 étudiant le regard masculin (*male gaze*) à l'œuvre dans le cinéma hollywoodien, Laura Mulvey formule la difficulté de l'enjeu féministe, qui vise à déplacer la posture féminine réceptionnant le sens vers une posture active produisant le sens, à l'aide d'un langage qu'elle juge également marqué et produit par le patriarcat.

A l'intérieur de la culture patriarcale, la femme relève du signifiant pour l'autre male, enfermée dans un ordre symbolique dans lequel l'homme peut vivre ses fantasmes et ses obsessions à travers des commandes linguistiques leur imposant l'image silencieuse d'une femme toujours maintenue à sa place de porteur et non de producteur de sens. Comment combattre des structures inconscientes comme le langage alors que ce combat est toujours pris dans le langage patriarcal ?

Le regard masculin dans le tableau érotique correspond au regard du lecteur masculin, pour permettre une identification, et donc l'efficacité sexuelle du récit. Au contraire, la passivité féminine de la scène érotique renvoie à l'interdit qui frappe le désir des femmes, et donc celui de la lectrice réelle (« regard frauduleux »).

Dans *Lust*, La figure de la femme-objet réduite à son sexe prend place au sein du grand bazar de la consommation moderne des images du loisir et du culte du corps, comme ici : la femme est couchée sur le sol, grande ouverte, ouverte au monde, et recouverte de denrées gélatineuses, ce qui la fait valoir, la valorise de plusieurs points. Elle n'a affaire qu'à son mari qui lui s'affaire tout seul. Telle une grenouille la femme doit replier les jambes afin que son mari puisse voir en elle le plus loin possible et l'examiner. La femme se drape dans l'obscurité de son silence.

« Les femmes replient leurs ailes, et de leur corps fusent des enfants dont les yeux à peine dessillés sont aussitôt foudroyés par les pères. Dans un délire

mercantile les clientes en troupeaux agités passent en se bousculant devant d'autres envoutées par les marchandises, pour l'instant d'après regagner leurs caveaux, sœurs, mères, filles. Et dans un éternel recommencement Sa Sainteté, le couple directorial, reprend le chemin du pénitencier, de son sexe, où il pourra toujours essayer d'appeler la délivrance de ses pleurs : par les trous et les trappes ne se déversera dans sa cellule et dans ses mains tendues qu'une tiède, une horrible nourriture. Il en va du sexe comme de la nature : on ne saurait en jouir sans la floraison de produits et de productions qui l'accompagne.

La métonymie du trou résume radicalement la femme a un objet creux manipulé, reflétant l'absence d'unité, de conscience, de parole et de liberté, et, pour finir, de sens d'une société tout entière passée à la vision sans concession de l'écrivaine autrichienne. La récurrence des objets emblématiques du loisir et de l'intérieur de la ménagère limitent sarcastiquement l'horizon futile des personnages dans *Lust* en même temps que la géographie du corps pornographique. Ces références au sport et au loisir de la société de consommation ne sont pas sans rappeler, une fois de plus, les réflexions d'Adorno et d'Horkheimer concernant la mécanique pornographique mise en place chez Sade : dans la *Dialectique de la Raison*, les deux penseurs établissent un rapport entre les règles de l'orgie sadienne, le rationalisme Kantien, le sport et le système du totalitarisme qui contrôle les corps. Les conceptions de Sade – qui voudrait faire de la personne une « chose » ou un « objet », du corps une machine, et de l'orgie un moyen d'inventorier les infinies possibilités d'adaptation et de réactions de ces machines les unes par rapport aux autres – paraissent surtout destinées à appeler l'instauration d'une forme d'action se développant sans fin, en dehors de toute perturbation affective.

L'objectivation du corps (dans la pornographie) et l'obsession de montrer sont une connexion facile entre le porno et ce que j'ai écrit. C'est cette vision très naïve du corps qui le réduit à une pure plastique et a une pure mécanique [...]. Le porno, c'est peut-être pousser au paroxysme cet idéal de la pure mécanique. Avec la crudité, la lumière, l'obsession d'en voir le plus possible.

Dans un article qu'elle consacre à *Lust* et *Avidité*, Cecile Chamayou-Kuhn se réfère à la philosophe Michela Marzano qui considère dans *La pornographie ou l'épuisement du désir* que « le discours pornographique participe d'une destitution du sujet, dans la mesure où il le présente comme

un corps fragmente ou une surface totalement pénétrable »⁹⁸. (Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Hachette Littératures, 2003)

Le rapport sexuel est réduit au va-et-vient insensible et encore une fois proprement mécanique : « comme sur des roulettes l'homme entre dans sa femme et ressort ». *Lust* apparaît à la fois comme une satire des codes pornographiques masculins, et comme une critique féministe de la domination masculine jusque dans l'« intime politique » du foyer. Le corps de Gerti n'existe que pour appartenir à son mari ; il trouve donc son commencement et sa fin dans la domination radicale de l'homme. Il m'apparaît que nous commençons tout juste à mesurer le dépérissement de l'imagination, l'usure des ressources individuelles de représentation et d'expression érotiques jusqu'à la banalité universelle. Cette érosion manifeste directement ce mouvement général qui tend à réduire toute vie subjective au sein d'une société de consommation. Les mots de la nuit » (1965), in *Langage et silence*, Paris, Les Belles lettres, 1999, note p. 92. Georges Steiner : « nos rêves sont des produits manufacturés »

La pornographie n'est peut-être que la sexualité quotidienne performée. Comme la pornographie décrite par George Steiner, *Lust* appuie l'impersonnel et la réduction aux rôles de sexe et aux corps sexuels. « La femme », « l'homme » ou encore « l'enfant », ainsi nommés, fonctionnent comme des corps-catégories, des porte-discours réduits au squelette des rapports de pouvoir entre les sexes. Delphine Klein le souligne : [...] sous sa plume [la plume d'E. Jelinek], la femme n'a aucune profondeur ; « surface de langage » (*Sprachfläche*) plus que « personnage », elle n'est que construction, une construction issue des projections fantasmées de l'homme à l'instar de celles que Pygmalion a transférées dans sa statue

Gheno, M, 2016, Femmes scandaleuses : le pouvoir transformatif de la transgression chez Virginie Despentes, Nelly Arcan et Aurélia Aurita, Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta.

⁹⁸ « Le porno n'a plus rien de transgressif. En six ans, l'humanité a regardé l'équivalent de 1,2 millions d'années de vidéos pornographiques et a visité 93 milliards de pages sur les plateformes gratuites. Ce qui était si sulfureux est soudainement devenu banal. J'entends souvent que nous n'avons jamais été aussi libres alors que, parfois, je me demande si, au contraire, on n'est pas en train de créer une nouvelle forme d'aliénation » (Ovidie, 2015).

[https://www.academia.edu/30828804/Femmes scandaleuses le pouvoir transformatif de la transgression chez Virginie Desportes Nelly Arcan et aur%C3%A9lia aurita](https://www.academia.edu/30828804/Femmes_scandaleuses_le_pouvoir_transformatif_de_la_transgression_chez_Virginie_Desportes_Nelly_Arcan_et_aur%C3%A9lia_aurita)

« Faites ce que vous voulez ! Faire, défaire et contrefaire l'autorité. Regards croisés sur Elfriede Jelinek », Organisation Delphine Klein et Aline Vennemann, CELEC (Université Jean Monnet) et LCE (Université Lyon 2), Saint-Etienne et Lyon, 25-29 mars 2014

RHIZOME 11 - Histoire du Clitoris, p. 100

La première définition du clitoris remonte seulement à 1998 ! Œuvre d'une équipe de chercheurs, menée par Helen O'connell, professeure d'urologie à Melbourne. H. E. O'Connell, J. M. Hutson, C. R. Anderson, R. J. Plenter, « Anatomical relationship between urethra and clitoris », *The Journal of urology*, 159/6, juin 1998, p. 1892-1897.

En 2016, Odile Fillod réalise un modèle en 3D et à échelle réelle du clitoris, avec le soutien de la Cité des Sciences. Téléchargeable en ligne et libre de droit, ce modèle est destiné à être reproduit par quiconque souhaite l'utiliser, notamment à des fins pédagogiques. Une visée bien nécessaire : à la rentrée scolaire 2017, un seul et unique manuel de SVT comportait un schéma correct du clitoris (celui des éditions Magnard). Sans disposer de statistiques très fiables sur le sujet, nous avons quelques indices montrant que les femmes ne connaissent pas bien leurs organes génitaux et moins encore les mécanismes et modalités du plaisir sexuel. C'est ce dont témoigne l'initiative d'une journaliste scientifique mexicaine qui, après avoir vainement écumé la Toile à la recherche d'informations sur l'éjaculation féminine, a décidé de lancer *Pussypedia*, <https://www.pussypedia.net/> premier moteur de recherche exclusivement consacré au sexe féminin porté par l'ambition de donner la possibilité aux femmes de « connaître, comprendre et aimer » leur corps. En 2015, le *Lybrido*, subtil mélange de Sildénafil et de testostérone, est devenu disponible sur le marché aux États-Unis. Facilitant la lubrification vaginale et augmentant la réponse neurologique à la stimulation sexuelle, il permettrait de renforcer le désir des quelque 30 % de femmes qui souffriraient de troubles dans ce domaine (le conditionnel reste de mise). Curieusement, le laboratoire *Emotionnal Brain* (sic) qui le commercialise n'a, à ce jour, pas encore demandé d'autorisation de mise sur le marché en Europe

RHIZOME 12 - Paola Tabet, p. 110

Une des caractéristiques du féminisme radical est qu'il stipule que les femmes sont, dans l'ordre patriarcal, subordonnées aux hommes à travers la sexualité. La prostitution, qui constitue une forme de sexualité, est donc pour ces féministes un lieu de domination. Pour elles, la pornographie, la prostitution, la violence sexuelle, la violence conjugale, etc., représentent toutes des instruments du pouvoir patriarcal qui construisent les rapports de domination des hommes sur les femmes...

Quelques années plus tard, Tabet (2004 [1987, 1988, 1991, 2001]) a observé un vaste répertoire de pratiques sexuelles (non-occidentales et occidentales, tant à différentes époques coloniales, qu'actuelle), depuis celles généralement considérées comme normales et obligatoires (différentes formes de mariage), jusqu'à celles associées à la transgression, au désordre mais aussi à la liberté (sexualités prémaritales et prostitution au sens le plus large).

Derrière les oppositions apparentes entre ces pratiques du point de vue dominant, c'est-à-dire celui des hommes, Tabet a fait apparaître, du point de vue des femmes, un véritable continuum. Il fallait pour cela contextualiser les pratiques dans la réalité matérielle, qui pour la très grande majorité des femmes est marquée par trois contraintes : (1) la restriction dès l'accès aux ressources (2) la restriction de l'accès aux connaissances (3) la menace de violence ou son actualisation. Comment subsister alors, avec les enfants qu'elles ont généralement à charge ?

Partie de la réalité des « prostituées », Tabet répond que la principale solution est d'utiliser ce qu'elles ont « entre les jambes », réifiant ce que la société dominante considère comme leur sexualité pour la négocier contre de l'argent ou des biens matériels et immatériels. Elle précise cependant que cette formule n'est que l'extrémité d'un continuum de l'échange économique-sexuel : à son autre extrémité, les épouses obtiennent un entretien en nature en échange de prestations fournies en bloc.

Cet ensemble de prestations, qu'elle baptise *amalgame conjugal*, mêlent inextricablement du travail sexuel, procréatif, domestique et émotionnel. En tout état de cause, dans les conditions concrètes ci-dessus précisées, la "sexualité" pour les femmes n'a nullement le même sens que pour les hommes : il s'agit d'une activité de survie et dans le meilleur des cas, d'un travail semi-

formalisé. Le travail de Tabet est souvent utilisé pour banaliser la prostitution et légitimer sa pleine transformation en « travail ».

Pourtant, elle a plutôt montré que dans les conditions matérielles réellement existantes, toutes les activités réputées naturelles des femmes, y compris la procréation, étaient du travail au sens marxien —le plus souvent exploité d'ailleurs. Si la prostitution peut apparaître comme relativement positive à certaines femmes, c'est parce que pour elles, le mariage s'avère bien pire —même si pour d'autres femmes ou à d'autres moments, c'est l'inverse qui se produit. Pour presque toutes en tout cas, le seul véritable choix consiste à changer périodiquement de place dans le continuum de l'échange économique-sexuel.

Pour résumer l'approche matérialiste, considérer la sexualité sous le seul aspect des pratiques, et la transformer en un champ d'étude ou de luttes autonome, hors de tout contexte historique et social, c'est risquer d'occulter les rapports sociaux qui l'organisent et en font quelque chose de fort différent selon la position de sexe (mais aussi de classe et de race) que chacun-e occupe. Les matérialistes au contraire démystifient la sexualité et rappellent qu'elle représente très rarement la même chose pour les femmes que pour les hommes. Moyen et manifestation (parmi d'autres) de l'appropriation des femmes, elle apparaît bien moins à la plupart d'entre elles comme une activité récréative liée à des désirs personnels, que comme un objet de troc, un gagne-pain, et parfois comme un véritable travail. L'analyse matérialiste vient alors compliquer doublement le schéma marxien ou si l'on n'est pas bourgeois-e, on dispose de sa force de travail, et d'elle seule, à vendre. En effet, les femmes, considérées comme corps-machine-à-force-de-travail, disposent, en plus de la force de travail productif « classique, d'une force de travail » reproductive, en l'occurrence sexuel, procréatif, domestique et émotionnel. En revanche, l'appropriation individuelle et collective qui les caractérise complique singulièrement la possibilité de monnayer cette force de travail, dans l'ensemble de ses composantes qui sont régies par différentes logiques et pour certaines, difficiles à désamalgamer,

Jules Falquet, 2016, La combinatoire *straight* Race, classe, sexe et économie politique : analyses matérialistes et décoloniales *Les Cahiers du genre*, “Analyse critique et féminismes matérialistes” (Hors-Série coordonné par Annie Bidet-Mordrel, Elsa Galerand et Danièle Kergoat),. Pp 73-96.

RHIZOME 13 - Despentes « Baise moi » (2016, Livre de Poche), p. 110

La scène de viol de Manu et de son amie Karla illustre cette domination permanente du corps féminin, la construction d'une identité masculine commune au travers de l'acte forcé, l'impossibilité de l'éviter et la faute portée par les victimes. La construction de l'identité féminine sur l'image d'une victime impuissante et faible ainsi que sur l'idée qu'il est impossible de répondre à la violence des hommes est l'opposé binaire d'une identité masculine construite sur la violence, la puissance, et la domination. L'essence masculine définie ainsi incite à penser que les victimes devraient être plus discrètes, faire attention, être moins remarquables. *Être* moins. Disparaître du champ de vision, de la place publique, des rues occupées par les hommes pour éviter leur violence et leurs désirs sexuels irrésistibles. Les trois agresseurs expriment leur joie collective pendant l'acte de viol. Le viol n'est pas une honte, un crime, ou une culpabilité à porter, c'est simplement une activité commune qui soude l'identité masculine dominante et puissante. Pour les violées, c'est la peur de la mort qui intervient immédiatement. Bien plus qu'une agression sexuelle, c'est une démonstration de la toute-puissance de l'un (des uns) qui va jusqu'au « droit » de vie et de mort sur l'autre. Ils ne peuvent pas se « dégonfler », montrer une faiblesse face au groupe, ils doivent se prouver qu'ils sont capables, qu'ils sont des *hommes*, et tuer des femmes le permet. Despentes poursuivra quelques années plus tard dans son essai *King Kong théorie* cette réflexion sur l'acte fondateur du viol qui constitue l'identité masculine et le désir masculin dans la violence et la domination de l'autre, et l'identité féminine dans la soumission et l'absence de réponse à l'agression masculine. De la même manière que personne n'attend des victimes de viol de se défendre ou de se remettre d'un tel traumatisme, on estime tout de même qu'elles auraient pu l'éviter en étant discrètes, mieux habillées, ou mêmes en exprimant leur refus plus fort, et ce même entre elles. Les discours publics autour de la culpabilité des violées sont tellement admis culturellement et socialement que même les femmes entre elles rejettent la faute sur les victimes aguicheuses, voyantes, qui se faisaient remarquer. Pour éviter le viol, évitons d'être vues, visibles, remarquables. Les personnages de femmes fatales tueuses d'hommes permettent de mettre en lumière toute une série de constructions sociales sur la représentation des femmes, la mise en scène de la féminité, l'idéal pornographique, la violence admise pour les hommes et impensable pour les femmes, et le désir masculin prévisible et manipulable. Le comportement subversif des personnages critique la société et ses normes, en particulier l'impossibilité pour les femmes d'y vivre. Michèle Schaal démontre à quel point la violence des femmes, mais aussi leur

sexualité libre, les rangent du côté de l'incontrôlable, de l'inconcevable, voire de la folie. Hors de contrôle signifie aussi hors de portée, voire hors du sens. Elles échappent à l'intelligible et donc sont terrifiantes, horribles, scandaleuses, choquantes parce que perturbantes, dissonantes, subversives, et menacent l'ordre établi, l'ordre social basé sur les femmes féminines victimes et les hommes virils dominants. L'étude d'Irina Anderson et Kathy Doherty *Accounting for rape* sur la construction discursive du risque dans les discussions sur le viol met en lumière à quel point la responsabilité individuelle d'évaluation des risques est ancrée dans la définition du néolibéralisme et qu'elle mène au report de la responsabilité sur la victime et non l'agresseur. La peur du viol réduit la femme à son sexe, et rien que cela.

Le genre version famille, quotidien, salle de profs, rues, pub tv ou rue, cinéma, vidéo, politique, sport, séduction, drague, technologie, vie, mort, littérature, religion, cul serré, hédoniste, Mazaurette, voile, string – les genres infinis du genre. *La sexualité n'est pas la question*. La sexualité n'est pas une question séparée. Ce n'est qu'un moment, un déguisement, une version du genre. Le genre est le genre matriciel de tous les possibles, de tous les genres (possibles, réels, impossibles, imaginables, non imaginables). Le sexe est le meilleur déguisement du genre. Celui par lequel il est le mieux nié. Le sexe est le meilleur discours du genre pour se faire nier comme genre. Regardez ce sexe, ce pénis, ce vagin : vous voyez bien que le sexe existe, qu'il y a du naturel irréductible, que le genre ne vient qu'après....

Gheno, M, 2016, Femmes scandaleuses : le pouvoir transformatif de la transgression chez Virginie Despentes, Nelly Arcan et Aurélia Aurita, Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta.

https://www.academia.edu/30828804/Femmes_scandaleuses_le_pouvoir_transformatif_de_la_transgression_chez_Virginie_Despentes_Nelly_Arcan_et_aur%C3%A9lia_aurita

Vermeerbergen, Laura, 2019, Virginie Despentes : féministe paradoxale ? La controverse féministe à travers l'analyse de Baise-moi, Les chiennes savantes et Les jolies choses, Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

<https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/7573/5/Vermeerbergen%20L.%20-%20Virginie%20Despentes%2C%20f%C3%A9ministe%20paradoxale.pdf>

RHIZOME 14 - Entretien Paul Preciado, p. 111

A une question portant sur la critique actuelle de l'hétérosexualité, Preciado répond que la vraie question est celle du viol, cette relation entre sexe, violence et pouvoir. Parler du viol est poser la question clé du rapport entre désir et politique. Qu'est-ce que ça veut dire désirer quand on n'est plus en position de pouvoir ?

« Le désir hétérosexuel masculin s'est construit historiquement sur la possession et la violence. Le désir n'est pas naturel, il est construit, culturel, il se nourrit de l'asymétrie du pouvoir entre les hommes et les femmes : il est donc interrogeable et critiquable. On pourrait même dire que les hommes et les femmes ne sont rien d'autre que les fictions politiques qui résultent de cette asymétrie. Critiquer cette construction, c'est déclencher une crise politique, sexuelle et institutionnelle majeure et s'interroger : dans l'hétérosexualité, qui a le droit de désirer ? Les hommes oui, les femmes non. Selon les codes amoureux, même s'ils sont en train de changer, une femme qui désire et séduit est une salope. La séduction repose encore aujourd'hui sur l'asymétrie du pouvoir. Comment construit-on un désir qui ne reproduit plus cette inégalité face au pouvoir ? La question politique centrale est : peut-on désirer autrement ? Peut-on apprendre à désirer en dehors des normes de genre et des asymétries politiques ? »

A une autre l'interrogeant sur la liaison entre la sexualité masculine et la violence, il répond que « ce qui caractérise la position des hommes dans nos sociétés techno patriarcales et hétérocentrées, c'est que la souveraineté masculine est définie par l'usage des techniques de violence (contre les femmes, contre les enfants, contre les hommes non blancs, contre les animaux, contre la planète dans son ensemble). Nous pourrions dire, en lisant Max Weber avec Judith Butler, que la masculinité est à la société ce que l'Etat est à la nation : le détenteur et l'usager légitime de la violence. Mais il n'y a rien de naturel ici. Cette violence masculine s'exprime socialement sous forme de domination, économiquement sous forme de privilèges, sexuellement sous la forme de l'agression et du viol. Au contraire, dans le régime hétérosexuel, la souveraineté féminine est liée à la capacité des femmes à engendrer. Les femmes sont sexuellement et socialement assujetties. Seules les mères sont souveraines. C'est le monopole des techniques de violence par les hommes et le lien entre violence et plaisir sexuel que met en crise le mouvement #MeToo. Comment alors définir la souveraineté masculine sans la violence ? »

RHIZOME 15 - Pensée straight et discours porno p. 113

Andrea Dworkin déclare dans *Les Femmes de Droite* (*Right-Wing women*, 1983) que, au cœur de la condition féminine, il y a la pornographie, l'idéologie dont découle tout le reste. La pornographie définit véritablement ce que sont les femmes dans ce système – et de ce que sont les femmes découle la façon dont on les traite. La pornographie n'est pas une métaphore ce que sont les femmes : elle est ce que sont les femmes en théorie et en pratique.

Dans ces discours, la pornographie semble être un terme désignant de manière allégorique la domination masculine. Pourtant, ces conceptions concernent bien le media (ou genre) pornographique lui-même, qu'il s'agit pour elle d'abolir.

Plusieurs postulats sous-tendent les conceptions de McKinnon et Dworkin : premièrement, elles définissent la pornographie selon un contenu machiste, violent, dégradant pour les femmes.

On retrouve ici la position théorique de Monique Wittig, exposée dans « *La pensée straight* ». Pour Wittig, c'est l'hétérosexualité comme système dominant qui crée « la pensée de la différence sexuelle comme dogme philosophique et politique », et qui implique la domination d'une catégorie sur l'autre ou les autres : « Oui, la société hétérosexuelle est fondée sur la nécessité de *l'autre-différent* à tous les niveaux. Elle ne peut pas fonctionner sans ce concept ni économiquement ni symboliquement ni linguistiquement ni politiquement. Cette nécessité de *l'autre-différent* est une nécessité ontologique pour tout le conglomerat de sciences et de disciplines que j'appelle la *pensée straight*. Or qu'est-ce que l'autre-différent sinon le dominé ? »

La pensée *straight* représente donc un système global dominant, présent à tous les endroits de la production humaine, y compris dans la base du langage qui le relaie nécessairement à tous les autres niveaux, concrets et conceptuels. Wittig prend justement l'exemple de la pornographie comme discours *straight*, pour expliquer sa conception des relations entre le discours et le réel : pour elle, les représentations pornographiques *produisent* une oppression *matérielle réelle* - physique, mentale, affective, émotionnelle, sexuelle - sur toutes les personnes constituées en catégories différentes par ce dogme *straight* (les femmes, les lesbiennes, les féministes, les homosexuels, mais aussi les Noir-e-s et toutes les personnes catégorisées comme non-blanches-males-hétérosexuelles. Elle insiste sur cette oppression matérielle des

individus par les discours, et en souligne les effets immédiatement en prenant l'exemple de la pornographie. Nous retrouvons dans la pornographie, exemplairement, la dimension performative du discours : le discours pornographique crée la réalité de la femme. La réalité pornographique tient autant à ses images « réelles » qu'à son discours. La femme est ce que (en) dit et (en) fait la pornographie.

« Non seulement le discours porno entretient des relations très étroites avec la réalité sociale qu'est notre oppression (économique et politique). Mais il est lui-même *réel* puisqu'il est une des manifestations de l'oppression et il exerce son pouvoir précis sur nous. Le discours pornographique fait partie des stratégies de violence qui sont exercées à notre endroit, il humilie, il dégrade, il est un crime contre notre « humanité » [...] Comme tactique de harcèlement il a une autre fonction celle d'un avertissement, il nous ordonne de rester dans les rangs, il nous met au pas pour celles qui auraient tendance à oublier qui elles sont, il fait appel à la peur (...). Ces mêmes experts en sémiotique dont nous parlions plus haut nous reprochent de confondre, quand nous manifestons contre la pornographie, les discours avec la réalité. Ils ne voient pas que ce discours est la réalité pour nous, une des facettes de la réalité de notre oppression, ils croient que nous nous trompons de niveau d'analyse. J'ai pris la pornographie parce que son discours est le plus symptomatique et le plus démonstratif de la violence qui nous est faite à travers les discours comme en général dans la société ». (Wittig, 2013)

Judith Butler cerne cet enjeu du débat lorsqu'elle en retrace les termes dans une interview parue dans la revue *Vacarme* en 2003 pour préciser : « je dirais qu'avec la promotion de la pornographie, ce n'est pas seulement la question de la sexualité, masculine et féminine, mais aussi la signification du genre qui est en jeu - ce que signifie être un homme, ou une femme : la femme serait définie par le rapport de domination, sans laquelle disparaîtraient les catégories « homme » et « femme ». En effet, l'homme serait défini par sa position dominante dans la sexualité, et la femme par sa position dominée. *Ce serait donc la domination qui produit le genre*. Il ne s'agit donc pas seulement de la sexualité, mais du genre, de la masculinité et de la féminité, dont la définition repose entièrement sur la domination.

(Éric Fassin et Michel Feher, 2003, « Une éthique de la sexualité : entretien avec Judith Butler », revue *Vacarme* 22, 2 janvier 2003)

RHIZOME 16 - « Le questionnaire hétérosexuel », Martin Rochlin (1977/1995), p. 119

<http://higherlogicdownload.s3.amazonaws.com/NASN/e277e492-64b1-4f55-ac15-00857a7a5662/UploadedImages/Oregon%20Microsite/Documents/HeterosexualQuestionnaire.pdf>), dans un souci pédagogique, par sa puissance quasiment inégalable de dissonance cognitive, permet d'obtenir une relativisation immédiate des assignations, une interrogation à leur endroit, et d'initier un travail de déconstruction à haute valeur ajoutée pédagogique du versant homophobe du discours sexiste hétéronormatif et hétérocentré.

Ce questionnaire propose un ensemble de questions qui sont habituellement posées aux gays et aux lesbiennes lorsqu'ils parlent de leur orientation sexuelle ; elles sont cette fois posées à des hétérosexuels. En faisant prendre conscience aux hétérosexuels de l'absurdité des questions qu'ils leur posent couramment, le questionnaire met en lumière le sentiment qu'ont les homosexuels que tout ce qui se produit dans leur vie est, selon les hétéronormatifs, déterminé ou justifié par leur sexualité, que leur orientation détermine toute leur vie, du choix de la profession aux manières de s'habiller et d'être. Qui, intervenant au nom de la lutte contre l'homophobie en établissement ne s'est pas heurté à une résistance en termes de soupçon de prosélytisme, de contagion, de prédation sexuelle d'adolescents, faisant basculer l'homosexualité vers l'animalité, en un déni de liberté à l'égard des comportements minorés et péjorés parce que minoritaires, quand la liberté se décline au pluriel et a pour fondement et ambition de permettre la coexistence pacifiée et apaisée (apaisante ?) de la diversité. Nous touchons là à ce que Lambert et Astor (2011) nomment si justement et terriblement « le continent noir de nos imaginaires » dans lequel la méconnaissance et le manque de savoirs à l'égard des autres le dispute à la stigmatisation et la réduction à une sexualité sous humaine.

- « – Quelle est la cause selon vous de votre hétérosexualité ?
- Quand et comment avez-vous décidé que vous étiez hétérosexuel ?
- Est-il possible que votre hétérosexualité soit juste une phase que vous pourriez dépasser ?
- Est-il possible que votre hétérosexualité provienne d'une peur ou du fait de ne pas aimer les personnes d'un même sexe que vous ?

– Si vous n’avez jamais couché avec une personne du même sexe que vous, est-il possible que tout ce dont vous avez besoin pour vous lancer soit tout simplement un bon partenaire homosexuel ?

– Vos parents savent-ils que vous êtes hétérosexuel ? Vos amis ou colocataires le savent-ils ? Comment réagissent-ils ?

– Pourquoi insistez-vous pour faire étalage de votre hétérosexualité ? Ne pouvez-vous pas tout simplement être ce que vous êtes et l’être en silence ?

– Pourquoi les hétérosexuels accordent-ils autant d’importance au sexe ?

– Une importante majorité des pédophiles sont hétérosexuels. Pensez-vous qu’il est prudent d’exposer des enfants à des enseignants hétérosexuels ?

– Que font les femmes et les hommes ensemble dans un lit ? Comment peuvent-ils savoir comment faire plaisir à l’autre alors qu’ils sont anatomiquement si différents ?

PARTIE II
Le retournement FEM⁹⁹
« Nique le cyclope ! »
Des femmes peintes aux femmes peintres

« Au moment où les femmes commencent à prendre part à l'élaboration du monde, ce monde est encore un monde qui appartient aux hommes : ils n'en doutent pas, elles en doutent à peine. Refuser d'être l'Autre, refuser la complicité avec l'homme, ce serait pour elles renoncer à tous les avantages que l'alliance avec la caste supérieure peut leur conférer. L'homme-suzerain protégera matériellement la femme-lige et il se chargera de justifier son existence : avec le risque économique elle esquivé le risque métaphysique d'une liberté qui doit inventer ses fins sans secours. En effet, à côté de la prétention de tout individu à s'affirmer comme sujet, qui est une prétention éthique, il y a aussi en lui la tentation de fuir sa liberté et de se constituer en chose : (...) on évite ainsi l'angoisse et la tension de l'existence authentiquement assumée. L'homme qui constitue la femme comme un Autre rencontrera donc en elle de profondes complicités. Ainsi, la femme ne se revendique pas comme sujet parce qu'elle n'en a pas les moyens concrets, parce qu'elle éprouve le lien nécessaire qui la rattache à l'homme sans en poser la réciproque, et parce que souvent elle se complaît dans son rôle d'Autre. » (Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I*, 1976, p. 23-24).

⁹⁹ J'adopte la graphie *Fem'* (et *Hom, trans'*), pour désigner sans les essentialiser les êtres humains assignés à leur naissance ou dans le cours de leur vie, au sexe féminin, en tant que le dépassement ou la revendication de cette assignation prend des formes d'interrogation, de soupçon, de déconstruction, de rupture, de revendication, d'engagement - d'agentivité -. Une *Fem'* est une personne humaine dont le genre dépasse l'essentialisation et qui en fait un usage au moins interrogatif, au plus déconstructif.

Dans les années 60-80, en réponse à la norme de l'homme-artiste universel vs la femme-muse femelle, des artistes-FEM' opposent à la violence masculine de l'anti liberté de la femme la liberté de la violence féminine. Après le regard comme violence vient la violence comme regard détourné, puis retourné.

La première partie nous a montré combien le sexe est du genre en tant que le genre est violence, domination, organisation qui se fait passer pour du sexe (érotisme, badinage, séduction, guerre des sexes mais en hommage à leur complémentarité) ; c'est du violent qui se déguise en Saint-Valentin, du séduisant qui joue au meurtre. C'est une fiction civilisationnelle, peut-être même humaine, qui se fait passer pour LA réalité unique mono sexuée. La réalité est le masculin qui joue à l'universel.

La réalité est le genre niant qu'il y ait du genre, le sexe niant qu'il y ait du genre, le masculin performant et mettant en scène l'universel. L'art montrait des hom' montrant des fem'. Les FEM' prennent leur corps pour objet et en font un sujet, non pas pour le naturaliser, mais pour en faire un matériau, une production de ce que l'on dit être *La Femme*. Le féminisme donne la parole aux FEM' pour qu'on ne la leur confisque plus.

Les FEM' parlent en tant que FEM' pour ne pas se voir assigner un rôle de fem' par les hom'. Les FEM' parlent en tant que FEM' - sujet- *sujetTE* - pour ne pas se voir assigner un rôle de fem' - objetE. « *Il reste à permettre à nos idées de pénétrer le concept social de la réalité, afin de créer une réalité humaine – jusqu'à présent uniquement masculine* » (Valie Export, 1972)

Le corps de (dans) la peinture, l'art, est traversé constitué montré exhibé par autre chose que le corps, un discours sur le corps, une narration-fiction du corps, des mots, codes, couleurs, une violence, invisibilisation/survisibilisation, négation, réduction, objectivation, survisibilisation comme variante de l'invisibilisation.

« Ma révolte est tellement ancrée écrit Dorothea Tanning (https://www.google.fr/search?q=doroth%C3%A9a+tanning&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjMrP2eic7vAhXDuHEKHQidDTkQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=632), que c'est comme une respiration. Il m'est impossible d'imaginer un esprit humain dépourvu de révolte ; ce serait comme un corps exsangue. Je ne suis pas obsédée par la *question femme*. Je ne suis pas non plus ébahie par la création masculine. On se doit, si on est femme, de jouer sur les possibilités d'expression exclusivement

féminine. De même qu'un homme doit se contenter de ses possibilités mâles. Quant à la révolution, en effet : elle est une femme »

Pour Agnès Thurnauer, Il n'y a pas de fem' dans l'histoire de l'art jusqu'au XXème siècle. Dans ses « *Portraits grandeur nature* » (2007-2008 <https://www.paris-art.com/portraits-grandeur-nature/>), elle montre comment en changeant seulement le genre des artistes reconnus du 20^{ème} siècle, on bouleverse la représentation : *Annie Warhol, la Corbusier, Jacqueline Pollock, Marcelle Duchamp, Francine Bacon...*

« Représenter l'absence d'artistes femmes dans l'histoire de l'art jusqu'au XXème siècle. Or, représenter signifie rendre présent en donnant une forme. Toute la question de la peinture tient à cette notion de représentation » (Agnès Violeau, 2007, 19,13). Elle évoque les invisibles sous les ombres de leur compagnon de route, les oubliées, les sacrifiées, les spoliées, les dévorées : Artemisia Gentileschi, Dora Maar/Picasso, Jeanne Hébuterne/ Modigliani, Dorothea Tanning/Max Ernst, Georgia O'keeffe/Alfred Stieglitz, Camille Claudel/Rodin, mais aussi les électrons libres : Leonora Carrington, Peggy Guggenheim...

En se mettant en scène dans les tableaux de nu des grands maitres, à la place de la femme habituellement exhibée, Yasumasa Morimura crée un trouble dans le genre, comme dans la réinterprétation de *l'Olympia de Manet* (1988 <https://www.youtube.com/watch?v=g2YWB0TOOLM>) où la prostituée de type européen se mue en homme asiatique, remettant en question l'opposition binaire entre homme et femme, ainsi que celle entre orient et occident.

Sylvia Sleigh dans « *The Turkish Bath* », (1973, <https://smartmuseum.uchicago.edu/blog/sylvia-sleigh-lawrence-alloway-and-the-turkish-bath/>), garni d'hommes à la place des femmes *le bain turc* de Ingres, et, plus, à la place des femmes idéal-typiques interchangeables, des hommes banals et singuliers, réels, qui regardent les spectateurs contrairement aux femmes-objets d'Ingres.

Autre détournement : les trois grâces classiques (Raphael, Cranach, ...) par John Currin (1998) (*Three Friends*) deviennent un objet humoristique de distorsion des proportions, entre érotisme, pin-up et porno...

Le point de vue FEM' s'oppose radicalement au mouvement de revalorisation de la différence féminine qui leur est contemporain. Ce mouvement prône, par opposition au phallocentrisme, la revalorisation

d'un soi corporel et d'une expression féminine radicalement différents des valeurs masculines. Il essentialise les femmes sous *LA Femme* en prônant des valeurs et vertus différentes de celles des hommes, en mettant l'accent par exemple sur la maternité vue comme une différence ultime, une supériorité, un mystère insaisissable par les hommes et qui range la femme en complicité avec la nature et l'immanence – d'où sa complicité avec l'écologie.

Elfriede Jelinek, Monique Wittig et Angela Carter (Fanny LABORDE, 2014), trois auteures majeures de ces années, regardent ce mouvement comme un renforcement des stéréotypes imposés aux femmes. « Que veut dire féministe ? demande Wittig. Féministe est formé avec le mot « femme » et veut dire « quelqu'un qui lutte pour les femmes ». Pour beaucoup d'entre nous, cela veut dire « quelqu'un qui lutte pour les femmes en tant que classe et pour la disparition de cette classe ». Pour de nombreuses autres, cela veut dire « quelqu'un qui lutte pour la femme et pour sa défense » - pour le mythe donc, et son renforcement ». C'est sur la critique de ce « mythe » que se concentrent ces trois auteures, au travers de leur positions théoriques et leurs fictions

Les artistes féministes (au départ appellation masculine sexiste, réappropriée ensuite par les FEM¹⁰⁰) cherchent depuis les années 70 à

¹⁰⁰ Parce qu'un « Un homme n'aurait pas l'idée d'écrire un livre sur la situation singulière qu'occupent dans l'humanité les mâles. Qu'il soit homme, cela va de soi. Il est entendu que le fait d'être un homme n'est pas une singularité. Un homme est dans son droit en étant homme, c'est la femme qui est dans son tort », Simone de Beauvoir a pensé à écrire ce livre qui a bouleversé des générations de femmes et déstabiliser des règles sociales établies depuis des millénaires (Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe. Les faits et les mythes*, Tome I, éd. Gallimard, Coll. « Folio », 1986). C'est la même logique qui amène les hommes dominant et les femmes domines à parler d'une « littérature féminine ». Béatrice Didier, dans le préambule de *L'écriture--femme*, explique le choix thématique de son livre en déclarant : « Viendrait-il jamais à l'idée de quelqu'un d'écrire un livre sur l'écriture masculine en traitant indifféremment de Sophocle, de Saint Jean de la Croix, de Stendhal, de Claudel ? Le fait même que ce livre soit impensable alors qu'un livre sur la littérature féminine est malgré tout pensable, caractérise bien la marginalité de l'écriture féminine et les ambiguïtés de la différence », *L'écriture femme*, PUF, 1991, p.5. p. 146. « La plupart des femmes sont comme ça, commente Cixous, elles font l'écriture de l'autre, c'est-à-dire de l'homme, et dans la naïveté elles le déclarent et le maintiennent, et elles font en effet une écriture qui est masculine. Il faut faire très attention quand on veut travailler sur la féminité dans l'écriture à ne pas se faire piéger par les noms : ce n'est pas parce que c'est signé avec un nom de femme que

déstabiliser la représentation de la femme comme objet esthétique créé par des artistes masculins pour un public d'hommes. Elles se servent souvent de leur corps pour défier les valeurs patriarcales et reprendre possession du regard. Les FEM' retournent le regard contre le regard unique, mono centré, du *Cyclope*, la *sujette d'art* contre *l'homme dard* qui les réduisait à l'invisibilité/sur visibilité. Elles jouent surjouent une exhibition du sexe, pour en mettre plein la vue, plein la vulve, plein les yeux, pour troubler le regard. Quand elles s'expriment contre l'exclusivité du regard d'*Homo phallus universalis*, elles le font avec/par les outils de leur exclusion, ce à quoi l'homme les a réduits par le retournement du stigmate (Goffman) : sexe, chatte, nichons, cul, vulve, vagin, mais aussi le sacralisé interdit, l'objet de la merde, de la pisse, des menstrues, du porno, mais encore la maternité, et les stéréotypes de la pin-up, la ménagère : autant de formes et manifestations de la femme objet-objectivée jetée à la face des objectivateurs.

Elles font du genre en le faisant passer pour du sexe féminin, elles jettent leur chatte à la figure et au regard des dominants universels comme Valie Export dans « *génital panik* » critique fondamentalement « *L'origine du monde* » en le traitant comme un fantasme vaguement gynécologique masculin et en montrant aux hommes, dans la réalité d'un cinéma porno munichois, ce que c'est que le *vraie sexe* d'une femme réelle en chair et en os.

Ce qui va être vu et honni comme une exhibition provocatrice excessive et sexuelle n'a pourtant rien à voir avec une essentialisation du corps, de La Femme par La Femme. « *Le grand mur de vagins* »¹⁰¹ par exemple est très pédagogique, puisqu'aucune vulve au monde n'est semblable à aucune autre : *la femme c'est les femmes* (LA Femme ce sont LES femmes) : tout le contraire de l'essentialisation.

c'est une écriture féminine » H. Cixous, « *Le sexe ou la tête* », in : *Les Cahiers du GRIF, Langage des femmes*, éd. Complexe, 1992, p.87.

¹⁰¹ 400 vulves en plâtre, exposées à Brighton du 6 au 31 mai 2011, au [Fringe Festival de Brighton](#), le plus grand festival annuel d'art en Angleterre. Les 400 sculptures, représentant des femmes de 18 à 76 ans, ont été regroupées en dix panneaux, d'une longueur totale de plus de neuf mètres. Parmi les personnes représentées, « *des filles et des mères, des jumelles, des transsexuels, des femmes qui allaient avoir un enfant, ou qui venaient d'en avoir un, et des femmes qui allaient avoir une opération de chirurgie esthétiques pour les lèvres* », précise l'artiste sur son site.

Après l'exposition de la réalité comme regard masculin, de l'art comme dispositif performatif du genre pour se perpétuer, il faut voir et dire ce que portent les femmes dans leurs *performances* comme du contre-genre. La contre représentation de la « *féminité* » par les femmes participe à la déconstruction de sa naturalisation. C'est du sexe autrement genré/dégenré jeté en pâture au genre universel des hommes en affirmant qu'il y a du genre féminin, le seul genre puisque l'autre se présente comme universel donc univoque, exclusif, ne vivant que dans la complémentarité, la soumission, séduction, la violence, le continuum de Paola Tabet et de Katarina MacKinnon.

Si l'on cherche un commencement (on ne parle évidemment pas d'origine) à cet art démasculinisant, sans véritable considération chronologique et historique, on évoquera les « *Guérilla girls* », groupe d'artistes féministes lassées de voir la domination masculine institutionnalisée dans le monde de l'art et des musées : « Est-ce que les femmes doivent être nues pour entrer au Metropolitan Museum ? Moins de 4% des artistes du département d'art moderne sont des femmes, tandis que 76% des sujets nus sont des femmes. » <https://musees-occitanie.fr/musees/musee-ingres-bourdelle/collections/ingres-et-les-modernes/guerrilla-girls/est-ce-que-les-femmes-doivent-etre-nues-pour-entrer-au-metropolitan-museum/>). Parmi « *les avantages d'être femme artiste* », leur manifeste (1988), mentionne de « ne plus devoir participer à des expositions avec des hommes, d'être assurée que son art sera toujours qualifié de féminin, être mentionnée dans des versions révisées de l'histoire de l'art, ne pas devoir vivre l'embarras d'être appelée génie, voir ses idées exister à travers l'œuvre d'autres artistes, avoir la possibilité de choisir entre carrière et maternité... et avoir sa photo en tenue de gorille dans des magazines artistiques... » Les *Guérilla girls* produisent un code éthique à l'adresse des conservateurs de musée : « Nous déclarons publiquement que les termes tels que génie, chef d'œuvre, puissance, courage, force, sont uniquement utilisés aux fins d'étayer le mythe de l'artiste et d'accroître la valeur marchande des artistes masculins blancs ». On notera la proximité de l'appellation « *Guérilla girls* » avec les « *Guérillères* » (1969) de Monique Wittig

RHIZOME 17 - « Les Guérillères » (1969) Monique Wittig, p. 219

Ainsi, dans les années 60-70, des Femmes artistes retournent le regard contre le Cyclope. Le canon du regard contre les chasseurs mâles blancs

occidentaux. Voyez : être contraint d'employer l'association « *femmes artistes* » pour tenter de donner à voir ce que l'on veut dire ! Alors que l'on n'a pas à avancer « artiste homme » ou « homme artiste » pour désigner un artiste de genre masculin, parce que l'homme joue dans la cour au neutre et à l'universel pendant que, derrière la fenêtre, la femme minorée péjorée (= mijaurée ?) le regarde découvrir le monde. Le « féminisme » est ce moment de l'histoire où l'assujettie, *la hors sujet, l'objete*, advient au monde, devient *SUJETTE*. Le moment où la femme ouvre le chemin du *Devenir-Humain*¹⁰².

On est loin de ce que le Cyclope qualifie de violence, lui qui a précisément le monopole institutionnel-systémique de cette violence. La contre violence est inacceptable, inconcevable, inconvenante. Sale, grossière, faisant appel à un contre corps, une contre normalité. Si Nikki de Saint Phalle fait de la peinture au fusil, c'est parce que jusqu'ici la peinture s'est toujours faite au pinceau qui est un fusil masculin, comme l'écriture, la poésie, le droit, la politique¹⁰³.

« En 1961, j'ai tiré sur des tableaux parce que tirer me permettait d'exprimer l'agressivité que je ressentais. Un assassinat sans victime. J'ai tiré parce que j'aimais voir le tableau saigner et mourir. J'ai tiré pour parvenir à cet instant magique, à cette extase. C'était un moment de vérité, je tremblais de passion lorsque je tirais sur mes tableaux » (lettre à Pontus Hulten, in catalogue exposition paris, 1993, 17)¹⁰⁴

¹⁰²En 1991, VNS Matrix exprimera clairement une vision genrée/sexuée décomplexée : « *We are the modern cunt / positive anti reason [...] / we see art with our cunt / we make art with our cunt [...] / corrupting the discourse / we are the future cunt* » : « *Nous sommes la chatte (= le con) moderne, l'anti-raison positive [...] Nous voyons l'art avec notre chatte / Nous faisons de l'art avec notre chatte [...] corrompant le discours nous sommes la future chatte* » (1991, p. 642).

¹⁰² Pour une synthèse de ce renversement, on se reportera au bel article de Magali Nachtergaele (2016), Jusqu'où va la vision ? Points de vue, prises de pouvoir et contrôle de l'image dans la culture visuelle féministe.

¹⁰³ Yves Klein dans ces anthropométries de la période bleue utilise et dirige des femmes comme pinceaux vivants. L'homme de Vitruve utilise des femmes pinceau. L'homme en costume sombre ordonne à des femmes nues qui incarnent ses pinceaux vivants en veillant à ne pas se salir les mains. Il utilise des femmes comme un phallus fétichiste en voilant son corps derrière de bien banals symboles de créativité..

¹⁰⁴ « En 1961, j'ai tiré sur: Papa, tous les hommes, les petits, les grands, les importants, les gros, les hommes, mon frère, la société, l'Eglise, le couvent, l'école, ma famille, ma mère, tous les hommes, Papa, moi-même, les hommes. Je tirais parce

Elle a dans la même interview une réflexion à mettre en relation avec « la réalité masculine » de Valie Export : « la femme a perdu son pouvoir. Regardez : elle vit dans un monde où tout, tout ce qu'elle touche est inventé par des mecs. Les fusées, les machines à laver, tout ! Toutes ces inventions ! Maintenant, elle est dans une période où elle va vers quelque chose de nouveau. Alors, c'est passionnant aujourd'hui...Le monde des mecs est en train de s'écrouler, un peu, j'ai l'impression. On va vers quelque chose de nouveau, mais quoi ? »¹⁰⁵

« Enfant, je compris très tôt que les hommes avaient le pouvoir et ce pouvoir je le voulais. Oui. Je leur volerai le feu. Je n'accepterai pas les limites que ma mère tentait d'imposer à ma vie parce que j'étais une femme. Non. Je franchirai ces limites pour atteindre le monde des hommes qui me semblait aventureux, mystérieux, excitant. Ma nature optimiste m'y aida. J'avais besoin d'héroïnes auxquelles m'identifier. A l'école le cours d'histoire n'était qu'une longue litanie sur la supériorité de l'espèce mâle et cela m'ennuyait à mourir. On nous parlait bien de quelques femmes : la grande Catherine, Jeanne d'Arc, Elisabeth d'Angleterre, mais il n'y en avait pas assez pour moi. Je décidai de devenir une héroïne » (Lettre à Pontus Holten, New York, octobre 1991). Pour comprendre Nikki, il faut regarder Henry Joseph Darger et l'assassinat en règle des petites filles par les hommes adultes, justement au fusil – au sabre aussi, mais cela est tellement évident transparent, ancestral¹⁰⁶. Dans la préhistoire les hommes devaient sans doute, déjà, tuer les femmes à coups de masse, de silex.

que cela me faisait plaisir et que cela me procurait une sensation extraordinaire. Je tirais parce que j'étais fascinée de voir le tableau saigner et mourir. Je tirais pour vivre ce moment magique. C'était un moment de vérité scorpionique. Pureté blanche. Victime. Prêt! A vos marques! Feu! Rouge, jaune, bleu, la peinture pleure, la peinture est morte. J'ai tué la peinture. Elle est ressuscitée. Guerre sans victimes”.

¹⁰⁵ “Il faut enfin guérir d'être femme. Non pas d'être née femme, mais d'avoir été élevée femme dans un univers d'hommes, d'avoir vécu chaque étape de notre vie avec les yeux des hommes, selon les critères des hommes. Et ce n'est pas en continuant à lire les livres des hommes, à écouter ce qu'ils disent en notre nom ou pour notre bien depuis tant de siècles que nous pourrions guérir” (premières lignes de “Ainsi soit-elle” (Benoîte Groult, 1975).

¹⁰⁶ Henry Joseph Darger, Jr., né le 12 avril 1892 à Chicago et mort le 13 avril 1973 dans la même ville, est un écrivain et peintre américain. Sa principale œuvre, composée tout au long de sa vie de solitude, est un récit épique illustré de 15 143 pages appelé *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*. Il y raconte la violente guerre entre les *Angéliques* et les *Hormonaux*. Plus de 300 compositions (aquarelle, dessins, collages) l'accompagnent et le complètent,

Presque 40 ans plus tard, Valérie Favre (Frac Auvergne, 1999, juin-août) avouera que « La peinture est ancienne, lente et difficile. Il est aujourd'hui beaucoup plus opportun de travailler avec des vidéos et des ordinateurs. Peindre des images relève aujourd'hui de l'absurde. Précisément, c'est la raison pour laquelle cela m'intéresse. Je casse la peinture pour la faire s'exprimer ». On pensera également à Duchamp « achevant la peinture ». Il n'y a pas d'histoire de la peinture, juste une violence de genre inscrite dans le temps qui remonte à la surface comme des yeux sortant de la mousse, comme des armes retournées contre les oppresseurs.

Contre les femmes peintes, les femmes peintres !

Si autre chose, autrement, depuis, a pu être possible, c'est grâce à ce mouvement libérateur, auquel rien ne survit en fait de certitude concernant le corps, rien des critères d'évaluation du beau, de l'art, de l'esthétique, Du pensable/de l'impensable.

2.1 Cadre historique

« Les premières militantes d'un féminisme qui ne dit pas encore son nom livrent dans les dernières décennies du XIX^e siècle la mère de toutes les batailles, la bataille du vote, celle qui permettra aux femmes de devenir enfin des citoyennes à part entière et qui parachèvera le processus d'enracinement de la démocratie », écrit Camille Froideveaux-Metterie, s'étonnant de ce que « aucun des grands théoriciens de la modernité politique n'avait pu concevoir de conférer aux femmes l'autonomie reconnue aux hommes. Elles demeuraient définies par leurs fonctions d'épouses et de mères, exclues pour cette raison même de toute participation à la chose publique dans sa nouvelle version démocratique ».

En obtenant le droit de vote dans la première moitié du XX^e siècle, les femmes acquièrent le droit de revendiquer pour elles la liberté et l'égalité jusque-là réservées aux hommes. Un pas énorme est franchi : on reconnaît que les individus des deux sexes participent semblablement à la

donnant naissance à une œuvre graphique unique et originale.
(<https://www.qwant.com/?q=darger&t=images&client=brz-moz>)

vie de la société. Mais surtout, en faisant des femmes des égales dans la sphère politique, on met au jour le caractère intenable des inégalités au sein de la sphère domestique. « Émancipation » et « implication » sont devenus les maîtres-mots de l'existence sociale des femmes, « subordination » et « dépendance » continuent de caractériser leur existence privée. C'est la dénonciation de cet état de fait à partir des années 1960 qui donne une nouvelle impulsion au féminisme occidental, après trente années de reflux pour cause de reconstruction et de croissance glorieuse.

Quelques images définissent sa situation : guerre du Vietnam, indépendances, luttes post coloniales, première crise pétrolière, développement du petit écran invitant les événements du monde dans les salons familiaux, consécration de la femme dans la sphère domestique, développement de l'équipement électroménager, cuisine modernes standardisées, machine à laver, planche à repasser, aspirateur, salle de bain, taylorisme chaîne de montage, aérodynamique des voitures, tâches ménagères. Martha Rosler, s'empare de ces images et rôles, décryptant la sémiotique de la cuisine (« *semiotic kitchen* ») dans sa "*house beautiful, bringing the war home, the colonies, cosmic kitchen, Body beautiful or beauty knows no pain*" (1966-1972 : <https://www.qwant.com/?q=martha%20rosler%20semiotic%20kitchen&t=images&client=brz-moz>), avec large clin d'œil à la conquête spatiale¹⁰⁷, mettant en orbite la généralisation archétypale du modèle studio kitchenette dans l'espace¹⁰⁸. La FEM' est impliquée dans un système de réduction externe par rapport à ce qu'elle est en tant qu'être. En parlant d'elle, elle nomme sa propre oppression. Elle pense qu'elle nomme volontairement un objet existant pris dans le monde, comme un instrument de cuisine, mais en agissant à l'intérieur de ce système, elle se nomme et s'instrumentalise volontairement. Siegfried Giedion écrit sur le royaume de la cuisine, « *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history* » (1948), Marshall Mac Luhan décrypte les médias (1966), Duchamp vante la mariée mécanique

¹⁰⁷ Valentina Terechkova s'est envolée dans l'espace en 1963, seulement deux ans après Youri Gagarine (1961), et avant Neil Armstrong et Buzz Aldrin (1969). L'histoire n'a pourtant pas retenu son nom.

¹⁰⁸ On vérifiera le chemin parcouru dans l'association femme, travail ménager, technologie, soumission, rôle de genre, hétéronormativité en rapprochant les performances de Martha Rosler et sa *semiotic kitchen* (<https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGC0>) et le *pop/kitsch/queer* de Freddy Mercury et de Queen de "*I want to break free*" (<https://www.youtube.com/watch?v=f4Mc-NYPHaQ>).

(1951), Boris Vian chante les joies érotico ménagères dans sa complainte du progrès (1959) (<https://www.youtube.com/watch?v=9PTqTjHs5c0>) ...

Nicola L crée un pied de sofa ou une sculpture gonflable qui prend la forme d'une femme-commode abritant une télévision, intitulé « *Je suis la dernière femme objet* » (en réponse à Allen et son mobilier sexiste de femmes-objets) et répétant la phrase : « *Vous pouvez me toucher, ouvrir mes tiroirs-seins et ventre, mais je suis la dernière femme objet* ». Du coup, elle raconte aussi « *l'histoire morale des hommes pieds et des femmes mains et de leur rencontre avec les femmes fesses et les hommes escargots* ». De la représentation fragmentée, démembrée, sexualisée ou déssexualisée du corps, elle glisse à l'intérieur de celui-ci en créant la série des « pénétrables », des toiles peaux dans lesquelles plusieurs corps peuvent se loger pour ne faire plus qu'un (dans la même épistémè que « *Hon* » (Nikki Saint Phalle) ou « *Interior's scroll* » (Schneemann), le fameux intérieur fantasmé, qui produit fatalement l'intériorité féminine, l'intuition, le mystère, navrant refuge des psys de divan comme de comptoir qui n'ont même jamais vu un catalogue de jouets pour constater comment on fabriquait commercialement, par segmentation marketing, des filles derrière la vitre du salon regardant courir et découvrir l'extérieur et le monde, dehors, leur frère à la conquête du monde, les garçons médecins et les filles infirmières...

Les années pop, les années hippies, la fin des 30 glorieuse, le fétichisme du vocabulaire visuel de la pub, la famille, *Bride magazine*, *l'American way of live*, un imaginaire schizophrène pris entre une représentation de masse des femmes fatales imaginées par l'industrie hollywoodienne, et l'idéal aseptisé d'une épouse au foyer comblée diffusé par la publicité, le triomphe de la consommation, du cartonage publicitaire que dupliquent les artistes Pop mâles du moment secondés par leurs femmes restées dans l'ombre (du foyer, des enfants, qui assurent l'intendance, la logistique, la reproduction, sauf par rupture radicale, comme dans le cas, encore, de Nikki). Le pop art est alors la mise en scène par des hommes d'objets et de pratiques de consommations utilisés quotidiennement par des (leurs !) femmes¹⁰⁹ : encore une entreprise de dépossession/confiscation du petit

¹⁰⁹ Est-il utile de rappeler que dans le monde même de la création, les femmes sont assignées comme compagnes, assistantes, comme l'atteste le caractère machiste sexiste de l'image publicitaire de la femme et de l'image publicitaire tout court, l'éloignement des femmes de cette scène.

pouvoir des femmes sur l'espace intérieur de consommation. Appropriation mercantile des codes de la consommation de masse occidentale des décennies d'après-guerre sous tous les modes marketing possibles, *Campbell soup*, *corn flakes Kellogg*, *pêches De Monte*, *comics*, l'essence même du Pop est le triomphe du merchandising, le merchandising comme triomphe de l'art. Le merchandising du packaging et les comics portés au rang de courant artistique, en faisant l'esthétique même du consumérisme avec ses inévitables fortes touches sexistes mysogines que confirme la mise en avant d'héroïnes libérées (= baisables et baiseuses : *Barbarella*, *Pravda la survireuse*, *Jodelle*, *Emma Peel*) fait oublier que ce sont des créations d'hommes et qu'elles incarnent le féminin – ou une de ses variantes – pour le masculin, des femmes d'hommes, des femmes hommes, des hommes déclinés au féminin, femmes déclinées au masculin. Dès 1969, Kate Millet affirmait que la « révolution sexuelle » prônée par les icônes de la littérature états-uniennes était basée sur la brutalisation et le mépris des femmes, et que la sexualité était un fait éminemment politique - majoritairement marqué par le pouvoir des hommes sur les femmes¹¹⁰.

Dans son célèbre article *The Traffic in Women* (1975), Gayle Rubin passait au crible les approches marxistes, anthropologiques et psychanalytiques de la sexualité, du sexe et du genre. Elle faisait apparaître que Lévi-Strauss avait dit qu'en produisant une dépendance mutuelle, la division sexuelle du travail était une création culturelle obligeant à la formation d'unités familiales comprenant au moins une femelle et un mâle, garantissant ainsi la procréation. Rubin était ainsi l'une des premières à souligner que l'hétérosexualité n'avait rien de naturel.

RHIZOME 18 - « *The next great moment in history is ours* », p. 220

¹¹⁰ La supposée frivolité des travaux des femmes est toujours un point accentué par la critique et l'enseignement de l'époque. L'artiste peintre Michèle Katz raconte, « J'étais obligé de passer sous silence le fait que j'étais mère, parce qu'avoir des enfants, cela faisait moche dans le tableau... Cela voulait dire qu'on était finie pour l'art... D'ailleurs à l'École des beaux-arts quand j'y étais, les profs disaient "Celle-là, je ne la corrige pas, dans trois ans elle est mariée..." ». L'artiste Myriam Bat-Yosef explicite ce paradoxe qui veut, qu'une femme sans mari soutenant sa démarche, ne peut pas percer dans le milieu de l'art et ainsi faire carrière. « C'est dur pour une femme si elle n'a aucun homme pour la soutenir dans le milieu. Il faut coucher pour exposer (...). Annette Messager a la chance d'être la femme de Boltansky, tout comme Niki de Saint-Phalle et Tinguely. J'ai été mariée à un peintre, Erró, mais il était machiste et ne m'a pas aidé. Il avait peur que je fasse carrière. »

En 65 une femme en France peut pour la première fois ouvrir un compte en banque ou travailler sans l'accord de son mari. Après « *la femme sans bras* » de Meret Oppenheim et avant « la femme sans tête » d'Aubade, place aux femmes de ménages !¹¹¹

Les artistes FEM' en décalage avec cette (re) production androcentrée : Niki, Evelyne Axell, Kiki Kogelmit, Pauline Boty, Dorothy Iannone, Nicola L., préfigurent les soulèvements des années 70-80 et le mouvement *constructiviste* – même si le mot n'est ni mis en avant, ni revendiqué ; tout juste conscientisé et approprié par les grandes figures (Valie Export, Judy Chicago, Carole Schneemann).

« *The next great moment in history is ours* » prédit Dorothy Iannone : « Qui vous a dit que votre travail, ce sont les enfants, les tâches ménagères, l'indolence ? le roi doit mourir et avec lui la suprématie blanche. » Littéralement, les femmes sortent du placard ! Lors de l'exposition féministe intitulée « *Womanhouse* » (Los Angeles, 1972), Sandy Orgel montre un mannequin féminin de celluloïd encastré dans un placard, porte ouverte, dont sort la jambe gauche pour s'en extraire (*Linen Closet*, Placard à linge). Quatre étagères, qui portent des piles de linge repassé, découpent horizontalement son corps au niveau du cou, des seins, du pubis et à mi-cuisse, rappelant et critiquant l'essentialiste « *L'Évidence éternelle* » de Magritte (1930) et son corps d'une femme découpé en six « tableaux » (visage, poitrine, bas-ventre, genoux, pieds), voire la machiste « *Vénus de Milo aux tiroirs* » de Dali (1936-1964), également avec 6 tiroirs bronze « ouvert » par six tiroirs. Léa Lublin, dans *Action : dissolution dans l'eau Pont Marie 17 heures* (Paris, 1978) propose un acte de libération symbolique et collectif autour d'un grand drapeau français - sur lequel se trouvait une vingtaine de phrases écrites du type : « La femme est-elle un sac à sperme ? », « La femme est-elle la prolétaire du sexe ? », « La femme est-elle une propriété privée ? » -qu'elle jette dans la Seine accompagnée de quelques amies.

Cecily Brown (1997) compose des amoncellements de fragments de corps en une dimension à la fois bouchère, orgiaque, de débauche,

¹¹¹ L'inconscience des *femmes-à-pouvoir* de l'époque - comme Iris Clert parlant de son exposition « *grandes femmes petits formats* » : « Je ne veux libérer personne, moi, je n'ai pas besoin d'être libérée. Je suis libre. Je refuse les majuscules (MLF) et les mouvements. Au fond, je suis plutôt mysogine, c'est un fait. Les femmes qui se prennent pour des femmes m'embêtent » - perpétue les poncifs anti féministes les plus éculés

d'horreur, traitant le corps comme un ensemble de fragments sans mettre en évidence une seule silhouette complète, narrations inabouties de sexualité, d'agression, voyeurisme¹¹² ; grandes œuvres incommentables : Dorothea Tanning, *The guest room*, 1950-1952 ; <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/71/>; Marlène Dumas, *Snow white and the broken arm* (1988) https://www.flickr.com/photos/de_buurman/5355457260/ ;

bousculant le nu dans l'ensemble de la peinture (cf. De Kooning, *Woman*, 1950, ou Spencer Tunick – *consumed2*, 2003), hommage et scepticisme dénonçant le pseudo séduisant ou repoussant, ou encore Zhang Huan, « *Ajouter un mètre à une montagne inconnue* » (1995), destruction de la famille par sa représentation nue (Charles Ray, *family romance*), aussi terrible que les représentations de la femme au caddie de Duane Hanson (1988).

Les trois auteures entrevues plus haut s'engouffrent dans cette brèche de la modernité invivable, s'empare de cette invagination de la réalité masculine. « *Lust* » repose exactement sur ce système de dévoilement d'une idéologie par un tableau poussé à l'extrême. Pour Jelinek, l'oppression des femmes est ancestrale, elle traverse toute la culture judéo-chrétienne pour persister dans les structures profondes de la société capitaliste contemporaine qui la digère à son profit. La juxtaposition des mythes dans « *Lust* » permet de mettre en évidence l'interdépendance d'un fondement idéologique ancien et de la société contemporaine : le « *sexe faible* » bouillonne de ruse, et s'efforce en plus d'être joli. L'homme décide de contraindre sa femme à honorer le contrat de mariage. Il étend alors sur elle un voile de nuit, non sans avoir branché sa ligne électrique sur son cul, pour son illumination et sa propre satisfaction. « *Lust* » déchaîne un kaléidoscope citationnel juxtaposant chaque mythe cristallisé, chaque détail représentatif d'un ensemble historique et culturel pour former une chaîne idéologique signifiante et cohérente : pêle-mêle la publicité, le sport, le nazisme, la pornographie, le vocabulaire marchand, la poésie d'Hölderlin, les Evangiles, le mariage, la nourriture, les voitures, les Alpes, etc., agissant tous comme emblèmes ou mythes.

¹¹² „Si seulement je pouvais modeler le Vase des délices à ma guise, je coulerais l'oeil de ma petite souillon dans le visage de Colombine roucoulante, je moulerais le buste de Princesse lointaine sur les hanches de Dollie que je poserais sur la jambe de Mollie, embellie du mollet de Massie, sous l'oeil de la petite souillon enchassé dans le visage de Colombine roucoulante (...). (Djuna Barnes, *L'almanach des Dames*, 2014, 73-74)

RHIZOME 19 - Question du langage et de son appropriation/écriture féminine, p. 223

Après le regard comme violence vient la violence comme regard retourné, détourné. Après le sexe dans l'œil (l'homme et son rapport scopique homme habillé/femmes nues) vient l'œil dans le sexe (femmes nues ou habillées, exhibant leur vulve, la donnant à voir par elles-mêmes pour elles-mêmes.

Cette contre imagerie FEM' - cette *extension du domaine de la chatte* - utilise la sexualité, la pornographie, les menstrues, la pisse la merde, dans une exhibition toute deleuzienne : « Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit le ça. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet un flux, que l'autre coupe (...). C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs ; chacun ses petites machines. Une machine-organe pour une machine-énergie, toujours des flux et des coupures. » (Deleuze et Guattari, 1980, *Anti-Œdipe, Introduction*)

Dans un contexte de forte agitation sociale et de réactivation des droits fondamentaux, les militantes de ce qu'il est convenu d'appeler la *Deuxième Vague* engagent la bataille de la procréation. Il s'agit de s'attaquer à la racine du mal, l'enfermement au foyer, en déboulonnant sa justification séculaire : l'assignation maternelle. Réclamer le droit à la contraception et à l'avortement, c'est affranchir les femmes de cette condition mineure et subordonnée qui est la leur en tant que sujets définis d'abord par leur nature procréatrice. Maîtrise de la fécondité, égalité dans le mariage et liberté sexuelle, sont les objectifs d'un mouvement qui revisite la sphère privée comme un lieu de rapports de pouvoir : Le privé est politique. « Législateurs, prêtres, philosophes, écrivains, savants se sont acharnés à démontrer que la condition subordonnée de la femme était voulue par le ciel et profitable à la terre. » Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I*, 1949 (p. 25)

La légalisation de la contraception et la dépenalisation de l'avortement inaugurent l'entrée dans une nouvelle ère. Car être en mesure de contrôler son corps procréateur, ce n'est pas seulement en finir avec le caractère inéluctable du destin maternel, c'est aussi pouvoir prétendre y échapper. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, les femmes peuvent

rêver d'un avenir sans enfants et s'imaginer une vie non domestique. Après avoir été définies pendant des siècles au regard de leur capacité gestative, elles accèdent en quelques années à une condition qui fait d'elles des êtres potentiellement et non plus irréductiblement maternels. Il n'est sans doute pas trop fort de parler à ce propos de mutation anthropologique. L'argument physiologique qui, depuis toujours, justifiait la caractérisation de l'existence féminine comme un mixte de disponibilité sexuelle, de dévouement maternel et d'infériorité sociale, disparaît en même temps que les femmes prennent le contrôle de leur nature procréatrice.

La revendication d'une existence féminine non exclusivement domestique et la dynamique de féminisation de la sphère sociale ébranlent cet édifice. La famille est redéfinie comme l'union libre et volontaire de deux êtres que tiennent ensemble des liens affectifs et, éventuellement, la volonté de devenir parents. « Les *nanas* sont libérées de toutes ces conneries : sentimentalité, mariage, masochisme (...) elles ne sont pas écrasées, elles n'ont absolument pas besoin des mecs (...) elles ont tout simplement elles-mêmes (...) elles sont indépendantes, elles sont joyeuses » (Nikki Saint Phalle, interview, 1965, 28 octobre, émission TV Dim dam dom).

À partir du constat scientifique d'une dichotomie possible entre l'anatomie d'un côté (biologie) et l'expérience de soi de l'autre (psychologie), le principe d'une construction historique et sociale des rôles féminins et masculins (histoire, anthropologie, sociologie) est théorisé. Le genre renvoie aux processus par lesquels une personne ne devient femme ou homme qu'au gré d'une dynamique d'intériorisation des comportements et modes de pensée prétendument inhérents à son sexe de naissance. Il s'agit alors de repérer et de déconstruire les mécanismes par lesquels les individus se trouvent assignés à des choix de vie et à des fonctions supposées conformes, autant de mécanismes qui entretiennent les rapports de pouvoir caractéristiques de la société phallogocentrique. La bataille du genre s'engage sur le terrain de la lutte contre les stéréotypes par l'analyse des dynamiques de socialisation qui, dès la petite enfance et tout au long de l'existence, fabriquent puis perpétuent les rôles de genre.

« Il faut que je fasse autre chose que m'amuser dit Louise bourgeois. Il faut que je travaille. Comme un homme. Il faut que je fasse quelque chose qui vaille la peine plutôt que toujours faire des trucs d'homme. Peut-être il faut que je devienne quelque chose d'autre, que je fasse ou que je sois quelque chose d'autre, même si je ne peux pas changer, il faut au moins que je fasse

quelque chose. Il y a quelque chose qui cloche dans ce que je fais, ça veut peut-être dire qu'il y a quelque chose qui ne va pas dans ce que je suis. Faire, faire quelque chose d'autre, changer mes désirs, faire les choses à ma manière, changer, ajuster, refaire, transformer, améliorer, reconstruire – je change le monde autour de moi puisque je n'arrive pas à me changer moi-même »

Marina Abramovic, dans *“Rhythm 0”*, (Naples, 1974)
<https://www.google.fr/search?source=univ&tbm=isch&q=marina+abramovic+performance+videos&sa=X&ved=2ahUKEwie5-3Vmc7vAhUPExoKHZHpDN8QjJkEegQIDRAB&biw=1366&bih=632>

se présente nue et s'offre au regard de spectateurs masculins pendant 6h, mettant à leur disposition soixante-douze objets plus ou moins doux ou dangereux (de la fourchette au rouge à lèvres, en passant par le flacon de parfum) qu'ils finissent par utiliser CONTRE ELLE jusqu'à une violence extrême pour l'agresser physiquement et sexuellement. « À la fin de la performance, elle était dénudée, ses vêtements avaient été tailladés à la lame de rasoir (comme ceux de Yoko Ono dans sa performance de 1964 *Cut Piece* (« *Taillée en pièces* »), elle avait été coupée, peinte, nettoyée, décorée, couronnée d'épines et on lui avait braqué le pistolet chargé sur la tempe » H. Reckitt et P. Phelan, *Art et féminisme*, op. cit., p. 100). Image, cérémonie, rituel christique de la femme (hommage à Marie Madeleine ou la Vierge : comme mère et amante) couronnée d'épines. Yoko Ono, dans « *Cut piece* » <https://www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tI>

se présente habillée lors d'une performance et se laisse déchirer sa robe par les spectateurs

Adrian Piper, « *Food for the spirit*, 1971 », en juxtaposant les références à Kant sur la transcendance et la réalité brute de son corps nu, met en lumière une anomalie de l'histoire de la pensée : l'absence du corps physique que l'œuvre rend visible. Pour s'assurer de la réalité de son corps, elle se photographie régulièrement en récitant des extraits du texte de Kant – invisibilité philosophique et artistique de la femme surgissant dans le gris et le flou.

Judy Chicago (*Diner party*, 1974-1979), propose un chemin de table en forme évocatrice de triangle, comprenant 39 tables à manger en hommage à 39 figures féminines, symboliques, historiques, artistiques, organisées autour de l'image commune de la vulve. Les 39 figures historiques et mythique vulviques, semblent être aussi une préfiguration du déni ou du masculinisme d'œuvres consacrant et reconsacrant le pénis phallus, comme le « *village of the penians* » (2001) de Gayson Perry dans lequel

Perry veut jouer avec l'idée d'une communauté dont la religion serait basée sur l'adoration du pénis plutôt que celle du crucifix, pour dit-il « décriminaliser le pénis », ajoutant que le pénis en érection est la seule image qu'on ne voit pas dans les médias populaires. Ce en quoi, il ignore Lynda Benglist et son autoportrait au godemichet (1974) cumulant à la fois la parodie de la beauté du corps féminin et le pouvoir symbolique et sociétal du phallus. « On dirait que c'est une chose dangereuse, une bombe qui va exploser ». Mais également le « *victims* » de Nancy Spero (1969), ou *Fun gun* (1985) de Judith Bernstein, et bien sur « *L'origine de la guerre* » d'Orlan, alliant arme de guerre au fantasme masculin du pouvoir.

Valie Export dans sa performance « *génital panik* » (1969)¹¹³, met réellement, socialement en scène, la pudique « *Origine du monde* » de Courbet, en traitant ce minou mis en scène pour des keums comme un pauvre fantasme gynéco masculin, et en montrant aux hommes, en découpant précisément l'entre jambes de son jeans, en déambulant dans un cinéma porno munichois en 1968, ce que c'est que le vraie sexe d'une femme réelle, qui plus est avec un fusil mitrailleur à la main – prémonition du clitoris-mitraillette que chantera bientôt Eve Ensler dans son « monologue du vagin »¹¹⁴

Nikki de Saint Phalle, encore elle, fait visiter, dans « *Hon* » (Moderna Museet de Stockholm, « *Hon/Elle* », 1966), la même « *origine du monde* », sur 28 mètres de long, 6 mètres de haut, et 9 de large), à l'intérieur de laquelle les visiteurs sont invités à pénétrer par l'entre-jambes...¹¹⁵

¹¹³ La version « mitraillette dans le cinéma porno » est reproduite dans *Art et féminisme* (p. 97) ; la version « affiches et art et essai » reproduite dans Michael Rush, « Body Image », *Art in America*, avril 2000, sur le site findarticles.com.

¹¹⁴ « Le clitoris est pur par définition. C'est le seul organe du corps humain fait purement pour le plaisir. Le clitoris n'est qu'une simple boule de nerfs. Huit mille terminaisons nerveuses, pour être tout à fait précis. C'est la plus forte concentration de terminaisons nerveuses qu'on puisse trouver dans tout l'organisme. Plus que le bout des doigts, plus que les lèvres, plus que la langue et deux fois plus, je dis bien DEUX FOIS PLUS que le pénis. Alors, je vous le demande : qui voudrait d'un fusil à un coup quand on a en sa possession une mitraillette ? »

¹¹⁵ Cinquante ans après « *Hon* » (1966), Anish Kapoor fait scandale avec son pitoyable remake « *Dirty Corner* » (2015) rebaptisé par le public « *Le vagin de la Reine* », installé un temps dans les jardins du château de Versailles, tout comme « *Tree* », l'arbre-plug de Paul McCarthy (2014), érigé Place Vendôme qui émut les beaux quartiers de Paris. Toute la distance entre un art affirmatif et de combat et des œuvres du marché de la provocation mercantilisable.

Carole Schneemann tourne « *fuses* », film 16 mm dans lequel elle se met en scène en train de faire l'amour avec son compagnon (<https://www.youtube.com/watch?v=TB-OMgol-YE>). « Dans les années 50 et 60, il fallait se taire et s'affilier à des hommes vraiment intéressants. On pouvait être une artiste mais on était en fait comme une sorte de mascotte sexuelle. Il fallait être séduisante ». Revisitant la femme objectivée : belle, survisibilisée en tant que corps, invisible pour l'intellect et la parole (« *sois belle et tais-toi !* »), « *Interior skroll* » fait parler cette bouche du bas, en donnant lecture de textes qu'elle extrait de son vagin. Elle utilise son sexe comme décodeur sémiotique du discours masculin dominant dans le monde de l'art et l'infériorisation de la femme. Carole Schneemann explose la nature mono-générée du langage artistique en donnant lecture de textes sortis de son vagin. Le sexe comme doué de parole en réponse à Spinoza qui classe les femmes du côté des êtres qui ne sont capables que de forme gauchie du langage, des êtres sans raison aux yeux de l'homme de raison : rappelez-vous : « le délirant, la bavarde, l'enfant »¹¹⁶.

A la suite du « *parchemin intérieur* » (*interior skroll*) déconstruisant le phallogocentrisme, Annie Sprinkle, actrice X puis théoricienne et praticienne du porno féministe, invite les spectateurs et spectatrices de son *Post-Porn Modernist Show* (1992), à profiter, lampe torche en main, de la vue sur son col d'utérus autorisée par la posture qu'elle adopte, jambes écartées, et grâce au spéculum qu'elle a introduit dans son vagin. L'éternel masculinisme du « mystère de l'intérieur féminin » déclenche comme par autodérision le court-métrage de Barbara Hammer, *Multiple Orgasm* (1976), ou le retrait par Judy Chicago d'un tampon hygiénique imbibé de sang (*Red Flag*, Drapeau rouge, 1971)...

« Si la femme a toujours fonctionné « dans » le discours de l'homme, signifiant toujours renvoyé à l'adverse signifiant qui en annihile l'énergie spécifique, en rabat ou étouffe les sons si différents, il est temps qu'elle disloque ce « dans », qu'elle l'explose, le retourne et s'en saisisse, qu'elle le fasse sien, le comprenant, le prenant dans sa bouche à elle, que de ses dents à elle lui morde la langue, qu'elle s'invente une langue pour lui

¹¹⁶ « Servir l'homme, lui donner des enfants, les élever et se taire. Ou bien être belle pour plusieurs hommes, les servir érotiquement et se taire. Le christianisme ajoutera un seul statut marginal qui soit permis : servir dieu, être enfermée et se taire » (d'Eaubonne, 1990, 15)

rentrer dedans ». (Cixous 57-58)¹¹⁷. « Certains mots, loin d'être isolés, écrit Wittig (2010) débarquent dans le chantier littéraire comme de vrais corps d'armée avec tous ceux qui les entraînent à leur suite et les rêveries qu'ils suscitent ne procurent pas toujours de l'agrément ». Tels sont « femme, homme, sexe », et tout leur arsenal. Les mots travaillent, les mots se battent, les mots font l'amour. La reféminisation de la langue s'accompagne du retour des oubliées-niées de l'histoire. Curie et son mari-e, Mileva Einstein, née Mileva Marić, grande mathématicienne et épouse d'Einstein, Maria Anna Walburga Ignatia Mozart, la sœur de Mozart réduite à sa condition de femme, les écrivaines, les historiennes, les mathématiciennes, Mme de Châtelet, Olympe de Gouges et ses droits des femmes et des citoyennes, Hubertine Auclert, Monique Pelletier, les autrices, peintresses et poétesses¹¹⁸.

Wittig en appelle à un dispositif d'auto-génération : « il nous faut (...) sortir de nulle part, être nos propres légendes dans notre vie même, nous faire nous-mêmes êtres de chair aussi abstraites que des caractères de livre ou des images peintes ». Schneemann théoriserait « *Interior skroll* » dans son livre « *more than meat joy* » (1979) : en posant la question : « une femme ne peut-elle acquérir une autorité intellectuelle ? ». Si le sujet qui parle est constitué par le langage qu'il (ou elle) parle, alors le langage est la condition de

¹¹⁷ Les arguments de l'inesthétique, du laid, du saugrenu (écrivaine, entraîneuse, plombière) ne font qu'activer la peur d'une égalité envisagée du côté des hommes comme une perte. L'argument de lisibilité selon lequel l'écriture inclusive *encombrerait* le texte oblige à rappeler cette évidence égalitaire que les femmes *n'encombrent* pas un texte, que ce serait même plutôt le fait des hommes. L'argument d'utilité considérant qu'il s'agit d'une question accessoire est un argument politique qui se retourne contre lui-même. C'est bien parce que le langage est politique que la langue française a été infléchiée délibérément vers le masculin durant plusieurs siècles par les groupes qui s'opposaient à l'égalité des sexes. C'est bien parce que la langue est politique qu'elle tend aujourd'hui vers une déconstruction et un réexamen de cette domination vers l'égalité. L'insertion, même ponctuelle, d'une domination féminine dans la langue, jette un grand trouble chez les hommes, leur faisant ressentir la violence de la négation de leur existence, leur véritable invisibilisation sociale. Qu'il s'agisse d'écriture inclusive, épïcène, égalitaire, il n'est pas question de démarche revancharde, mais de désinvisibilisation et de mise en conformité avec la société réelle et vivante contemporaine.

¹¹⁸ Un projet de décret des dames à l'Assemblée nationale (1792) réclamait que « le genre masculin ne [soit] plus regardé, même dans la grammaire, comme le genre le plus noble, attendu que tous les genres, tous les sexes et tous les êtres doivent être et sont également nobles. » Pour une approche monumentale des oubliées, on se reportera avec gourmandise au *Dictionnaire universel des créatrices*, sous la direction de Béatrice Didier, Antoinette Fouque et Mireille Calle-Gruber (2013).

possibilité du sujet parlant, et non simplement l'instrument grâce auquel il ou elle s'exprime ». Schneemann donne la langue à la chatte.

Cixous évoquait le malaise des femmes à prendre la parole dans *Le rire de la Méduse* pour souligner l'impact de l'exclusion des femmes de l'espace public : « Toute femme a connu le tourment de la venue à la parole orale, le cœur qui bat à se rompre, parfois la chute dans la perte du langage [...] tant parler est pour la femme en public, une témérité, une transgression ». De plus, il n'est pas garanti que sa parole soit écoutée même si elle parvient à dire, tant la « parole choit presque toujours dans la sourde oreille masculine, qui n'entend dans la langue que ce qui parle au masculin ». On espérerait que la parole des femmes est plus assurée et mieux reçue aujourd'hui, mais cela n'est pas nécessairement le cas. Nous tremblons toujours à la peur de « paraître stridente, hystérique, agressive, de n'avoir rien d'intéressant à dire, et peut-être, surtout, de déplaire » écrit Lori Saint-Martin qui propose de *se laisser trembler*, de cultiver le doute qui stimule et non qui paralyse, de se débarrasser du souci de ressembler à la poupée et à la statue plaisante. Le tremblement, est humain. Les statues (Galatée ?) elles, ne tremblent pas ». En effet, par où passer pour réinterroger sans les perpétuer les formations binaires ? Par le chas de la langue, qui est aussi celui de la philosophie et autres langues à chas. C'est par exemple à la lecture de textes issus du corpus de la déconstruction que l'historienne Joan Scott adosse certaines de ses analyses, dans un geste de refus « du caractère fixe et permanent de l'opposition binaire ». Pour elle, les féministes œuvrent depuis longtemps dans le camp de la « déconstruction ». Passer, autrement dit, non pas par ce qu'Irigaray a appelé « parler », mais par la lettre, la littérature, par des textes à même d'infléchir les « mots » de la tribu, de pratiquer des torsions différentielles.

RHIZOME 20 - « Le rire de la Méduse », p. 226

Le rire de la Méduse de Cixous est un des textes qui dénonce dès les années 1970 le musèlement des femmes de pair avec la censure de leur corps « pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel ». L'ordre phallogocentrique (Derrida) exclut les femmes de l'universel, du langage, des canons littéraires de la même manière qu'il définit le corps féminin selon un manque phallique, une absence, un corps-continent noir effrayant, monstrueux - phantasmé. Les femmes elles-mêmes font l'expérience de ce corps rendu étranger « surprises et horrifiées par le remue-ménage fantastique de leurs pulsions » et s'accusent d'être « monstrueuses » tant le discours énonçant qu'une femme bien réglée,

normale, est implanté dans nos comportements à tous et toutes.¹¹⁹ À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole ; à partir du corps, de l'expérience de sa jouissance, de ses sens, « d'une envie de se vivre dedans, une envie de ventre, de la langue, du sang », l'écriture féminine naît.

La prise de parole c'est la prise *du corps*. L'écriture permet l'inscription de soi, du corps, des sens, dans le langage et donc dans le monde, elle permet même de changer les structures, l'ordre symbolique à travers le travail de l'écriture et du langage : « l'écriture *est la possibilité même du changement*, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles » (Cixous, 1992, 43-44.) L'écriture est un outil de libération, de lutte pour l'érosion du système de domination en place. « Un texte féminin ne peut pas ne pas être plus que subversif » tant il soulève « la croûte » écrasante et figée de la norme installée, de la pensée universelle basée sur l'*un*, du phallogocentrisme. « N'attendez plus de permission pour agir, parler et écrire comme vous l'entendez, écrit Louky Bersianik, *en 1976*), inventez la forme neutre, assouplissez la grammaire, détournez l'orthographe, retournez la situation à votre avantage, implantez un nouveau style, de nouvelles tournures de phrases, contournez les difficultés. »

¹¹⁹ Metterie, 116 : *Seins. Les femmes parlent de leurs seins et de leurs vies*. À l'origine, le projet était de photographier le buste (Daphna Ayalah, Isaac J. Weinstock, *Breasts. Women Speak About Their Breasts and Their Lives*, Summit Books, 1979. Fil rouge du livre, le constat d'une profonde incrédulité féminine face à la beauté des seins réels au regard de l'idéal prescrit. Sur ce point, rien ne semble avoir changé depuis les années 1970, les femmes continuent de douter de leur corps, mais comment pourrait-il en aller autrement ? Nos seins ne nous appartiennent pas. Il en va ainsi depuis l'aube des temps sans doute, mais c'est désormais un scandale C'est parce qu'ils sont considérés communément comme des attributs érotiques, et seulement comme cela, que nos seins *doivent* être vus. Il faut qu'ils soient présents, disponibles, préhensibles, les soutien-gorge étant là pour assurer le service : plus gros, plus hauts, plus fermes, nos seins moulés se donnent à voir. Qu'ils pigeonnent dans les décolletés ou tendent le tissu, c'est toujours pour le regard d'autrui. Les accessoires dédiés, coussinets en silicone et coques intégrées, transforment ainsi la chair vivante et chaude de nos seins en matière plastique appropriable. Une partie de notre corps nous est arrachée pour être offerte à d'autres. Bien sûr, ici encore, chacune peut faire à sa manière et refuser l'objectivation, mais c'est particulièrement difficile quand on n'a guère le choix : tout se passe comme si nous devons porter des soutien-gorge, et, de préférence, le modèle formaté censé garantir la désirabilité de notre poitrine.

Dans « *Mirror check* », Joan Jones est seule à voir ce que voit son petit miroir de « l'origine du monde » alors que les spectateurs qui la voient nue ne le voit pas.

La stricte régulation des conditions de visibilité du sexe révèle les tabous qui pèsent sur les représentations des organes sexuels et sur la sexualité, ainsi que sur les désirs et les plaisirs des femmes (et des hommes). Comme l'indiquent les stratégies d'évitement de la sensualité, le tabou frappant les organes sexuels interdisait l'accès à la vue du sexe par des personnes non autorisées ou non éduquées, dites incapables de contrôler les émotions provoquées par ce spectacle charnel (les fresques pornographiques de Pompéi ont longtemps été réservées à un public non féminin). Ce faisant, les femmes, longtemps exclues de l'éducation et toujours considérées comme des êtres inférieurs dominés par leurs émotions en raison de leur anatomie/physiologie/émotion/sexualité, se sont vues, jusqu'il y a peu, refuser l'accès aux représentations du sexe et à la connaissance de son fonctionnement intime.

RHIZOME 21 - « BUZZ MOI » / « BAISE MOI », p. 228

Et pour cause, jusqu'à présent dans les articles présentés, les sources analysées ont été produites par des hommes. Pour accéder à une libre connaissance et jouissance de leur corps, les femmes devaient braver cet interdit mais encore transgresser le tabou spécifique touchant les représentations visuelles de leur propre sexe. Si le sexe des femmes se lit sur tout le corps, dans son esprit et ses comportements, le vagin, les lèvres et le clitoris ne font pas partie des attributs symboliques arborés dans la culture occidentale, au contraire des seins qui incarnent la maternité. L'accession à l'image du sexe féminin par les femmes elles-mêmes, la circulation de ces images entre femmes dans un but de connaissance et de jouissance constitue donc une rupture importante dans l'histoire.

Joan Jones et son *Mirror check* illustre le *self help* naît aux Etats-Unis dans les milieux féministes au mois d'avril 1971, dans le sillage des groupes de prise de conscience à propos du corps des femmes qui ont alors lieu à Boston et qui touchent pour l'essentiel des femmes blanches des classes moyennes. Dans ces groupes, les participantes avaient entamé la collecte d'informations médicales afin de les comparer à leur expérience et, le cas échéant, de pouvoir les opposer aux gynécologues « perçus comme paternalistes, normatifs et répressifs ». Ce travail aboutit la même

année à la publication de l'ouvrage « *Our Bodies, Our selves* » qui deviendra la Bible du féminisme de la Deuxième Vague. L'ouvrage comprend dix-huit parties qui couvrent des thèmes aussi divers que l'anatomie et la physiologie, la sexualité, le lesbianisme, le « prendre soin de soi » (alimentation et sport), les violences sexuelles, la contraception et l'avortement, la grossesse, l'accouchement et le *post-partum*, la ménopause, les problèmes de santé spécifiquement féminins et les traitements alternatifs aux pratiques usuelles. Il s'agit de sortir les femmes de l'ignorance, de leur remettre les clés de leurs propres corps et, plus largement, de les libérer¹²⁰.

Montrer et regarder son propre sexe, deux démarches pour se réappropriier son corps et sa sexualité : d'une part, une pratique d'exploration corporelle et d'autre part, une mise en scène filmée du plaisir charnel. La première, la pratique du *self help*, est une technique d'auto auscultation du vagin en lutte contre une définition médicale stéréotypée du corps des femmes et de l'idée de féminité, qu'elles veulent remplacer par un savoir issu de l'observation et de l'expérience des femmes elles-mêmes. Cette question de savoir est à la fois question de pouvoir, les deux se liant dans la question de la dépénalisation de l'avortement. Quelque dix ans plus tard, la question de la réappropriation sera au cœur des films d'Annie Sprinkle, d'Erika Lust et de Shine Louise, dans le porno féministe que nous aborderons plus loin¹²¹. Lecture revisitée mais à peine métaphorique de « *Alice au pays des Merveilles* ».

¹²⁰ D'où le contre sens total qu'il y a de croire ou d'affirmer que l'origine du monde aurait ceci de remarquable qu'il serait peint selon un point de vue féminin, alors que justement, l'origine du monde est l'exemplification même du male gaze, sans compter le sous-entendu reproductif du titre : « l'origine du monde » est l'archétype même du regard masculin, du sexe féminin regardé vu produit peint par l'homme : l'origine du monde est l'image même du sexe féminin fantasmé par le masculin, l'origine du monde est le masculin même. Ceci n'est pas une femme : ceci est une femme vue par un homme : ceci est un homme !

¹²¹ Fondé en 2013, le *Cabinet de curiosité féminine* est pionnier en la matière. Il organise des ateliers qui permettent la discussion entre femmes, entre femmes et hommes, et avec des sexologues et sexothérapeutes. Parmi les thèmes abordés, citons « Les orgasmes féminins », « Le sexe anal », « Le plaisir solitaire féminin », « La sexualité masculine, déconstruisons nos croyances limitantes » (cabinetsdecuoriosites.fr). Les éditions La Musardine proposent un catalogue permettant de lire bien autre chose que les fameuses cinquante nuances de gris, il comprend notamment des ouvrages destinés aux lesbiennes. Le site d'Erika Lustou *Luciemakesporn* propose des films pornographiques « féminins », voire féministes. On peut lire aussi les chroniques sexo de Maïa Mazaurette pour le journal *Le Monde*, ou les suivre dans « *Quotidien* », et les ouvrages de Camille Emmanuelle,

RHIZOME 22 - L'OBSERVEE S'OBSERVANT, p. 229

Shigeo Kubota dans « *Vagina Painting* » peint AVEC « *l'origine du monde* » en utilisant son sang menstruel, l'opposition anthropologique sang perdu femelle // sang pris à l'autre par le mâle guerrier par laquelle l'humanité a valorisé le don de la mort plutôt que le don de la vie. Elle s'oppose à l'image du porno qui recherche l'aveu absolu de la jouissance, la dissimulation des fluides féminins par l'exhibition du sperme¹²²

Car le sang menstruel ne se représente pas : jamais on ne le montre, plus encore, on l'occulte. Depuis toujours, les femmes sont sommées de le cacher, voire de s'éclipser durant leurs cycles. Au XVI^e siècle, les règles se disaient « *catimini*, du mot grec *katamênia* désignant les menstruations (pluriel substantivé de *katamênios*, de chaque mois). Nous en avons conservé l'expression qui désigne ce que l'on fait de façon dissimulée ou hypocrite¹²³.

Sexpowerment, Anne Carrière, 2016, et d'Ovidie, *La sexualité féminine de A à Z*, La Musardine, 2014.)

¹²² La photographe Marianne Rosenstiehl a choisi de donner à voir ce que les femmes dissimulent depuis toujours, exposant une admirable série de photos dédiée à ce sang qui, périodiquement, s'écoule du corps féminin. On le voit, rouge, glisser le long d'une cuisse ou enduire les sexes d'un couple après l'amour, on l'imagine sous les jupes de ces paysannes qui arpentent un champ pour que, comme le prétend une tradition ancestrale, il en fasse disparaître les limaces, on en sourit quand ce sont de petits soldats anglais qui sortent d'entre les jambes d'une femme. Réalité écarlate ou simple allusion symbolisée ; dans tous les cas, on le voit et la chose est tout simplement inouïe (Marianne Rosenstiehl, « *The Curse, la malédiction* », exposition à la galerie Le Petit Espace, Mois de la Photo, Paris, 2014 ; <https://www.artlimited.net/agenda/marianne-rosenstiehl-the-curse-malediction-photographie-galerie-petit-espace-paris/fr/7582597> « Femmes sens dessus-dessous » et Melting Art Gallery, Lille, 2015).

¹²³ Aurelia Aurita rappelle que le corps féminin est, dans les représentations culturelles, une source de dégoût quand il sort de sa fonction sexuelle autant pour les hommes en manque de connaissance sur les fonctions biologiques, que pour les femmes qui intériorisent souvent ce rejet de leurs corps. Quel soulagement alors de rencontrer celui qui saura accepter simplement son corps qui saigne et qui défèque ! Quelle joie de laisser aller et venir ses fluides en paix ! Malheureusement, l'acceptation du corps n'est pas inconditionnelle : rien ne le dégoûte *parce qu'il est amoureux*. Frédéric amoureux n'est pas dérangé par les règles de la narratrice - le mode « fraise » - ni même l'« accident » chocolat pendant une sodomie (ce qui donne le titre *Fraise et chocolat*) : « Non, ça ne m'a pas dégoûté, parce que... » « Parce que je t'aime. » Rappelons que ces fonctions biologiques du corps féminin sont normales, journalières ou mensuelles, et qu'elles ne devraient pas provoquer de

Pourtant, ce sang est aussi la production corporelle la plus têtue ; chaque mois, pendant plus de quarante ans, chaque femme saigne, toutes les femmes saignent. Comment a-t-il pu se faire qu'une expérience aussi universelle, aussi banale, aussi nécessaire même dans sa raison d'être physiologique, échappe ainsi à toute représentation et à toute considération ?¹²⁴ 2003. La prestation reste ambiguë dans la mesure où elle essentialise encore et toujours le féminin. Porteur du stigmatisme menstruel, le corps féminin est jugé prédestiné à incarner la souffrance. « Je suis porteuse de la blessure sociale » écrit Gina Pane (2003). Et c'est dans une logique rédemptrice que « Le défi de la fente saignante-sexe féminin porte en elle-même un potentiel de révolte de la classe opprimée ».

Il y a dans ce moment particulier de l'art une interrogation sur *comment le genre fait l'art ou l'exhibe*, s'incarne en lui, comment la chair féminine se fait toile ou bronze, et comment subitement, elle se met à saigner - comment la chair dévoile le genre femelle sous le genre mâle. Assurément, en sus du clitoris, il manque les règles à « *L'Origine du Monde* ». Ces femmes montrent l'idée de la femme invisible en tant qu'actrice et uniquement visible en tant que modèle, objet, l'image masculine du féminin, l'histoire masculine du féminin. Elles proposent une idée de la femme survisibilisée, car le nu masculin du regard masculin est une essentialisation de la femme comme corps et comme nature.

2.2 Sortir de l'enfermement du corps dans la/les normes

Orlan occupe une place singulière dans le retournement du stigmatisme FEM' de par son interrogation sur le corps - sa matérialité, sa confirmation

sentiment de honte ou de faute bien que le contraire semble répandu et reproduit dans le non-dit des menstruations dans la sphère publique.

¹²⁴ Publication en rafale d'ouvrages thématiques qui témoignent d'une volonté d'en finir avec les tabous et les normes phallogocentrees. Dans l'ordre de leur parution : *Ceci est mon sang. Petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font* d'Élise Thiébaud (La Découverte, janvier 2017) ; *Sang tabou. Essai intime, social et culturel sur les règles* de Camille Emmanuelle (La Musardine, 2017) ; *Le Grand Mystère des règles. Pour en finir avec un tabou vieux comme le monde* de Jack Parker [pseudo de l'auteure du blog Passion Menstrues] (Flammarion, 2017) ; *Le Sang des femmes. En finir avec les tabous* de Hélène Jacquemin Le Vern (In Press Eds, 2017, réédition d'une première version parue en 2003). Metterie Froidevaux, le corps des femmes, Philosophie magazine Éditeur, 2018 Iris Marion Young, « Menstrual Meditation », in *On Female Body Experience*, op. cit., p. 121.

et reconfiguration par chirurgie, sa possible hybridation, les standards de beauté, l'utilisation de la bioscience et de culture in vitro de ses propres cellules mélangées à celles d'animaux ou d'autres personnes, pour constituer un patchwork génétique hybride (*Le Manteau d'Arlequin*).

Dans cette œuvre matérielle et immatérielle, elle détourne la chirurgie esthétique, et notamment les implants en silicone, afin de transformer son propre corps, son outil de travail. Elle fait de sa chair un matériau et de son corps une culture évolutive. Inspirée par l'Histoire des Arts et les civilisations anciennes, elle reprend les représentations de la femme dans l'art occidental qu'elle hybride à son image. Ainsi, se retrouvent maintenant dans *l'art charnel* de son visage le front de Mona Lisa (de de Vinci), les yeux de Psyché (de Gérard), le nez de Diane (de Fontainebleau), la bouche d'Europe (de Moreau) et le menton de Vénus (de Botticelli).

Orlan questionne la place de notre corps dans la société, casse l'image de la femme et redéfinit le beau. Elle dénonce les modèles, les standards, en particulier ceux de la beauté. Elle souhaite montrer que la beauté peut prendre des apparences qui ne sont pas réputées belles. « Mon travail, est une lutte contre l'innée, la nature, l'ADN, et Dieu » et « Mon corps est un lieu de débat public où se posent des questions cruciales pour notre époque.¹²⁵ ». Elle (se) joue du genre en proposant dans son tableau représentant un sexe masculin en érection, dans la pose même du tableau de Courbet, « *l'origine de la guerre* » comme pendant masculin de « *l'origine du monde* » <https://www.paris-art.com/lorigine-de-la-guerre/>. L'œuvre constitue un écho conceptualisé du « Victims » de Nancy Spero

¹²⁵ Dans les années 1990-2000, Orlan a mené plus loin et plus rigoureusement la logique commune à sa démarche et à celle d'Export. Notamment en incarnant dans sa propre chair, le corps hybridé, opéré, mutant, objet de la chirurgie dite esthétique. « Dans les opérations chirurgicales [auxquelles elle soumet son visage], le plus important pour moi, c'est mon corps devenu lieu de débat public. Mais avant tout, ces opérations ont été des processus conçus pour produire des œuvres d'art [...]. La performance était retransmise en direct par satellite dans différents musées du monde. » Orlan saisit toutes les techniques de re-création du corps, jugé obsolète dans sa forme « primitive ». Ainsi a-t-elle entrepris des cultures hybridées de cellules-souches de sa propre peau avec celle d'« une personne de peau noire », « élevées » dans un laboratoire australien. Orlan annonçait en 2003 le projet d'un manteau d'Arlequin réalisé par assemblage de cultures de peau, provenant de personnes différentes (Entretien avec Ophélie Lerouge, 14 mai 2003, www.orlan.net)

(1969), protestation des horreurs de la guerre du Vietnam, pour qui « les bombes sont phalliques, des représentation sexuelles, désagréables et exagérées du pénis, des têtes qui tirent la langue, des images violentes du corps humain (surtout masculin) » exerçant des violences sur le corps, surtout féminin (The war series, 1993, codex Spero)¹²⁶

Chez Orlan, l'emprisonnement identitaire fait référence aux normes imposées aux êtres féminins, normes de conformité qui renvoient à une assignation des femmes à certains rôles stéréotypés (saintes, prostituées) ou étrangers (les codes de la masculinité). En contre-point, les performances de l'artiste illustrent la déstabilisation de ces normes soit pour critiquer les images du corps et leur adéquation au sexe, soit pour envisager plus de transparence/cohérence entre intérieur et extérieur. Il s'agit d'une appropriation monstrueuse de la chirurgie esthétique afin de participer à la déstabilisation des normes de la subjectivation.

Par les tores du temps et de l'espace, Orlan rejoint l'écriture d'Arcan. « À ciel ouvert » est un roman écrit à la troisième personne publiée en 2007 dont les dix chapitres oscillent entre la perspective de Julie, réalisatrice de documentaires de société, et Rose, styliste de mode. Elle aboutit à la fin du roman à une idée de documentaire choc : démontrer comment le « tout montrer » et le « tout voir » de la société de l'image qui satisfait un regard désirant et juge revient à une modification des corps féminins qui les couvre d'un masque, d'un voile de contraintes et de cicatrices qui leur ôte un sens d'existence. Depuis le maquillage, le dessin des muscles par la gym, en passant par les injections de Botox pour lisser les rides du visage jusqu'aux implants mammaires et fessiers, les filles de plus en plus nues et dénudées ne montrent pas leur intimité mais le froid de l'image et de la mort dont elles font l'expérience chaque jour. Un enfermement dans la chair qui s'apparente

¹²⁶ Méлина Bernier dit de cette artiste que, par le biais de l'art performatif, elle endosse le projet d'une critique des limites identitaires et pousse le corps à entrer dans l'ère postmoderne. Le pouvoir normatif du médecin, la chirurgie esthétique et les nouvelles technologies sont les leviers par lesquels le corps invente une révolte en assurant la transversalité entre l'individuation du politique (conception des luttes à mener), la personnalisation de la politique (moyens choisis pour intervenir dans l'organisation sociale) et la conscience politique (collectivisation des luttes féministes). Ces trois moments rappellent une stratégie d'opposition basée sur l'affirmation identitaire d'un « nous » femmes, tout en permettant l'autodéfinition du sujet par l'ouverture du processus de création. Bref, l'éthique féministe de l'artiste articule la position d'objet dénonciateur avec celle du sujet créateur.

à une burqa, un voile de contraintes qui recouvre le corps : une « *burqa de chair* »¹²⁷. Rose a toujours pris ses distances face au féminin et son fonctionnement. Depuis le début de sa vie, elle s'est rangée du côté des hommes, de leur regard, en habillant les filles mannequins pour les séances de shooting du photographe, elle se tient en retrait de la mascarade de la mise en scène du féminin tout en y contribuant, en alliée du masculin : « Elle arrangeait des femmes pour les photographes, les vêtements qu'elle leur choisissait ne devaient pas les revêtir mais les déshabiller. Elle était une arrangeuse de chair à faire envier, ou bander ». À la fin du roman, elle est transformée après une vaginoplastie, opération ultime pour tenter en vain de récupérer l'amour d'un homme. Cependant, l'opération lui donne un sentiment d'importance inattendu et une envie d'obtenir bien plus d'hommes. Quand il la rejette, elle se tourne vers la foule d'amis et de voisins rassemblée sur le toit de son immeuble pour s'offrir au public, jupe relevée, à ciel ouvert. Elle a poussé la modification du corps à son paroxysme pour surpasser la masse des filles, devenir l'objet de désir ultime, plus remarquable que les autres, et les écraser enfin de sa supériorité : l'ultime sexe rajeuni à la perfection, rétréci et resserré, sans petites lèvres visibles. Un sexe de petite fille sur une adulte, selon le modèle féminin de la petite fille qui règne dans les magazines et les défilés de mode. Arcan pousse la représentation de la femme à son paroxysme : son assumption et glorification par réduction à ce que l'on en fait, en dit, en voit¹²⁸.

En osant prendre la parole sur les sujets tabous qui concernent la marchandisation du sexe dans la prostitution et le culte de la beauté jusqu'à la chirurgie, dont elle a fait l'expérience elle-même, Arcan est devenue une *femme scandaleuse* qui incarne le scandale du féminin. Elle a raconté son expérience de prostituée sans pour autant condamner la prostitution, mais

¹²⁷ Françoise Janicot, dans sa performance *L'encoconage nu* (1972) se présente comme coincée dans les rôles qu'on lui impose, femme, mère, artiste : elle entoure entièrement son visage de ficelle jusqu'à en perdre la respiration.

¹²⁸ Delvaux mentionne dans le chapitre dix des *Filles en série* le mannequinat et l'âge des filles de plus en plus jeune pour poser dans les magazines en créant l'illusion « qu'il s'agit d'une femme alors qu'il s'agit en réalité d'une jeune, voire d'une petite fille ». De nombreux documentaires sur le mannequinat dénoncent l'embauche de filles trop jeunes et la « sexualisation de l'enfance » qui « participe d'une culture de l'inceste où les rapports parental et sexuel sont confondus ». Le comportement des femmes autant que la société de l'image dépendent de ce regard dit masculin sur le corps féminin qui construit la subjectivité femme, et mène également à l'aliénation des hommes dans une conception très restreinte du désir et de l'autre.

en dénonçant l'hypocrisie de l'encensement de l'image d'une *femme-poupée-objet-sexuel-consommable* d'un côté, et de la condamnation de l'utilisation de cette image à des fins d'indépendance financière de l'autre. Elle est apparue sur les plateaux télé en coïncidant aux critères de beauté proches de la pornographie tout en dénonçant le carcan dans lequel se trouvent toutes les femmes face à la pression de correspondre à un certain modèle esthétique et comportemental inatteignable. Elle incarne cet objet de désir convoité tout en renvoyant à celui qui regarde la souffrance et le mal-être que cette mise en scène implique.

RHIZOME 23 - Femmes scandaleuses/transgressives, p. 231

Pour Bélanger (2018, <http://revuepostures.com/fr/articles/belanger-28>), créer l'autofiction du corps scandaleux c'est mettre en scène la prostituée. Et plus tard, la folle, l'hystérique, la poupée Barbie. Oser articuler ces figures de la féminité si proches de la réalité de l'auteure en les exagérant, en les romançant, en les rendant plus proches du quotidien. En leur donnant une parole, une force, une souffrance, des questionnements : une existence. Arcan repousse les limites de ce qui est dit, de ce dont on s'autorise à parler. En tant que « cri de désespoir et de rage », l'écriture d'Arcan atteint les lecteurs, sollicite une « véritable réflexion » et « pose la question de ce que nous sommes et de ce que l'héritage des siècles représente » en particulier dans le rapport de la société aux femmes. Le véritable scandale n'est pas causé par le fait de parler de sa sexualité ou de dévoiler son passé de prostituée : c'est d'aborder le thème de la féminité de façon critique, de le lier à la morbidité et au vide d'existence des femmes-sexes, de se poser comme miroir de l'image des femmes poupées sans vie pour renvoyer ce reflet au visage du monde qui jette un trouble. Arcan « va au-delà de ce que nous sommes prêts à entendre » et plonge dans « les méandres, le visqueux, le non-dit, [...] les contradictions inavouables de ce qu'on appelle la féminité ». Elle provoque ainsi le malaise, un réel inconfort, elle dérange et bouleverse. Arcan la scandaleuse est une transgresseuse des mots, elle met à plat et à mal l'impossibilité d'être femme dans une société qui dessine le féminin seulement dans les miroirs et les images, mirages de visages en série.

Les textes d'Arcan critiquent, en filigrane, le système culturel qui place les femmes dans une vitrine d'objets à consommer, ainsi que des hommes qui en profitent. Mais surtout, la critique d'Arcan se porte sur les femmes elles-mêmes qui perpétuent ce cycle, se placent dans la vitrine et se posent en rivales des autres femmes. En 2007, Arcan signait un texte dans *L'Actualité* intitulé « *La disparition des femmes* » (<https://lactualite.com/culture/la->

[disparition-des-femmes/](#)) dans lequel elle détaillait sa vision des femmes-sexes, depuis les moues du visage jusqu'aux détails des vêtements qui révèlent le corps, et l'enfermement des femmes dans leurs propres prisons de chair.¹²⁹

On peut écrire toute une vie sur ce sujet sans accepter que le destin de la femme soit si étroitement lié à sa dimension sexuelle. Le pire étant que le patriarcat n'en est pas *responsable*. Ou plutôt, ce destin continue sans l'intervention des hommes. Les femmes ont très bien repris le flambeau de ce qu'elles traquaient, avant, avec force : la prison de leur rôle, ou de tous les rôles qui les cloisonnent. Plus le corps est visible, plus les femmes se soumettent au « fascisme de tout voir » comme aurait pu l'écrire Barthes, de se dévoiler, de se montrer, pour être vues, regardées et exister, plus les femmes s'enferment. La visibilité des femmes est avant tout un enfermement. Tant que l'expérience des femmes est assimilée à la quête de beauté, et que cette beauté s'apparente à attirer l'attention, être vue, se faire remarquer, la visibilité des femmes est une prison dorée qui colle à la peau, la « *burqa de chair* » évoquée plus haut. Une disparition des femmes en pleine lumière.

Une telle critique de la féminité et de l'aliénation qu'elle entraîne place les FEM' face à la responsabilité de sa propre liberté. En se détachant de l'injonction d'être belle comme dans les magazines ou sur les écrans, de se conformer à l'esthétique de la femme-vulve pour devenir femme à part entière, un chemin hors de l'enfermement est possible. La « voix féminine forte » de Nelly Arcan, au cœur de ce qu'elle dérange et déstabilise,

¹²⁹ « Que ressentez-vous, en tant qu'homme, en tant que femme, devant les étalages de corps femelles vautrés, présentés comme une invitation à en jouir, en couverture des magazines qui forment des murs dans les kiosques à journaux, les supermarchés, enfin partout où il est possible d'en mettre ? Si être une pute signifie construire son existence sur le désir des hommes, nous vivons dans une société de putes. Et s'il fut un temps où il fallait se déplacer dans les musées pour voir des femmes nues, et sexuellement offertes, aujourd'hui, il faut le reconnaître, la meute en chaleur se déplace chez vous. Elle ne cogne pas avant d'entrer. Il ne s'agit plus de la trouver, mais de s'en protéger. L'uniformité sexuelle, je l'appelle : la burqa inversée des femmes occidentales. La femme d'aujourd'hui est un sexe, qui, loin de disparaître sous un voile, se donne tant à voir, prend tant de place qu'on ne voit plus que lui. Même le visage de la femme, avec ses moues, ses regards, ses expressions extasiées, est un sexe. Et le sexe, qui déborde du génital, se définit surtout par son intention : capter le désir des hommes à perpétuité, y donner sa vie ».

chemine vers *l'agentivité des filles*, pour leur donner les moyens de leur résistance et de leur liberté.

Comment ne pas ici rappeler la surexploitation du *glamour* des femmes fatales de Hollywood¹³⁰ (l'icône absolue du pop art Marilyn Monroe, par ailleurs écrivaine, chanteuse, poète¹³¹, est réduite à son corps, se formes, sa blondeur, tout juste au même rang que la multiplication des boîtes de soupe Campbell, l'anonymat des pin-up, l'idéal aseptisé de l'épouse au foyer comblé par la technologie des appareils ménagers (cf. Martha Rosler)

La nouvelle « *The Loves of Lady Purple* » (1974) d'Angela Carter illustre également l'impossibilité de se soustraire aux mythes, aux personnages, à la fiction : *Lady Purple*, une poupée plus vraie que nature fabriquée par un pygmalion de chair et d'os, pratique un numéro érotique pour un public masculin. Elle y est présentée comme une ancienne prostituée, que l'appétit sexuel conduisit à sa métamorphose en marionnette animée du plaisir. A la fin de la nouvelle, la poupée redevient

¹³⁰ « Quand l'image de la femme est utilisée dans une œuvre d'art, cad quand son corps ou sa personne sont présentés comme un signifiant, cela devient extrêmement problématique. La plupart des femmes artistes qui se sont mises en scène d'une façon ou d'une autre dans leurs œuvres n'ont pas su trouver un moyen de distanciation qui aurait balayé la représentation dominante de la femme en tant qu'objet du regard ou n'ont pas remis en question la notion de féminité en tant qu'entité prédéterminée » (Kelly, 1982, 31-35)

¹³¹ Sa bibliothèque personnelle contenait quatre cents livres, dont des classiques comme Dostoïevski et Milton et des œuvres plus modernes comme Hemingway et Kerouac. Elle suivait des cours du soir de littérature et d'histoire à UCLA. « *Fragments. Poèmes, écrits intimes, lettres* », Points 2012, regroupent des écrits et poèmes aussi délicieux que profonds : « Seuls quelques fragments de nous toucheront un jour des fragments d'autrui. La vérité de quelqu'un n'est en réalité que ça, la vérité de quelqu'un. On peut seulement partager le fragment acceptable pour le savoir de l'autre. Ainsi on est presque toujours seuls. Comme c'est aussi le cas de toute évidence dans la nature – au mieux peut-être notre entendement pourrait-il découvrir la solitude d'un autre. » « Vie, Je suis tes deux directions, Demeurant tant bien que mal vers le bas le plus souvent mais forte comme une toile d'araignée dans le vent - j'existe davantage avec le givre froid et scintillant. Mais mes rayons perlés ont les couleurs que j'ai vues dans un tableau - ah vie ils t'ont trompée ». On en trouvera un florilège à l'adresse : <https://www.espritsciencemetaphysiques.com/marylin-monroe-poemes-intimes.html>

humaine et prend la direction du peep-show. Le récit se termine sur cette question éclairante : « la marionnette a-t-elle parodié tout ce temps la vie de *Lady Purple* ou est-elle, à présent vivante, en train de parodier sa propre performance en tant que marionnette ? Le réel et les discours sont brouillés, la vérité reste en suspens. Le simulacre du réel équivaut à celui des images qui le relayent autant qu'elles en découlent, comme dans l'allégorie de l'illusionniste et de l'automate de Baudrillard et sa théorie du simulacre post moderne (*Simulacres et Simulations*, 1981). Linda Hutcheon propose un commentaire faisant de la nouvelle d'Angela Carter une métaphore du rapport réciproque entre les fictions littéraires et artistiques, et celles qui (platoniciennement) composent et guident nos vies, dans des directions plus ou moins salutaires. Ce que le texte de Carter révèle, c'est que les femmes (en tant que prostituées, en particulier) ne sont jamais *réelles* ; elles ne sont que les représentations des fantasmes érotiques masculins, « une abstraction métaphysique de la femme ». *Lady Purple* était la figuration d'une poupée même durant son incarnation vivante ; elle était toujours « sa propre réplique ». Ainsi du nu et du corps qui loin d'être *réels* sont tout vêtus de phantasmes et de regards masculins (et féminins), tout appareillés, socialisés, habillés de mots, de narrations. Le nu est une fiction. Le corps est une fiction.

2.3 Les diktats du beau et du laid

Les jumelles Lisbeth & Angélique Raeven critiquent le corps, les diktats de beauté, l'identité (https://www.google.fr/search?source=univ&tbm=isch&q=lisbeth+angeli+que+raeven&sa=X&ved=2ahUKEwi_4cn_19rvAhUEURUIHdfdACQJjJkEegQIBBAB&biw=1366&bih=632). Elles effacent sa matérialité, son évidence, sa visibilité en contestant son identité par sa démultiplication, sa réplique, qui le rendent inidentifiable, indéfinissable. Dans « *Wild zone* » (2001) elles s'élèvent contre le terrorisme esthétique des critères de beauté, les mannequins filiformes promouvant un corps *idéal* (déjà cependant *idéel*), suggérant d'atteindre un idéal inaccessible, éphémère – et en dernier examen très relatif et peu pertinent. Les conséquences de cette vision étriquée de la beauté de la vie des femmes. En se mettant en scène plusieurs jours en se privant de nourriture, elles dénoncent les entreprises responsables de cet idéal. Maquillage, régime, chirurgie plastique, anorexie amènent à la beauté comme contre beauté, elles performant par la critique conceptuelle et pratique l'esthétique masculine du féminin - l'esthétique féminine fabriquée par le masculin.

Valérie Belin explore l'image de femme que renvoient les mannequins au corps idéalisé d'une marque londonienne moulées à partir de vrais morceaux idéaux de FEM idéale assemblés ensemble comme la fiancée Aubade de Frankenstein,

(<https://www.google.fr/search?source=univ&tbm=isch&q=valerie+belin+m+annequin&sa=X&ved=2ahUKEwispoXU19rvAhVxQRUIHXm8AJkQjJkEegQIAxAB&biw=1366&bih=632>) là où Jenny Saville propose son corps en contre plongée ou sans artifice. <https://artefields.net/art-contemporain/jenny-saville-the-bride-cindy/>. « L'histoire de l'art a été dominée par les hommes qui voyaient les femmes comme des objets sexuels. Je peins les femmes comme la plupart des femmes se voient elles-mêmes, la graisse, les veines, les imperfections, les toisons pubiennes négligées, corps cartographié, marqué par des lignes tracées en vue d'une opération de liposuction ».

2.4 Le sain et le malade

Nan Goldin,

https://www.google.fr/search?q=nan+goldin&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiUOL_n2drvAhXHTBUIHV0VCDYQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=632,

Frida Kahlo,

https://www.google.fr/search?q=Frida+Kahlo&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjmnv312drvAhV5UuUIHaLrAa4Q_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=632 ,

Hannah Wilke (« *Intra Venus* », *Sos scarification object series : an adult game of mastication, 1974-1975* - vulves en chewing gum mâché sur toutes les parties du corps), https://www.google.fr/search?q=Sos+scarification+object+series+:+an+adult+game+of+mastication,&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwi1zrvK2NrvAhW3UuUIHbKyD-8Q_AUoAXoECAIQAw&biw=1366&bih=632 explorent les symboles fem' créés par les hom'. Refuser d'être un objet. Donner aux fem' un nouveau statut, un nouveau langage formel.

« Je me suis donnée la forme d'une déesse, d'un ange, d'une femme crucifiée, pour pouvoir expulser les symboles féminins créés par les hommes et pour donner ainsi aux femmes un nouveau statut, un nouveau langage formel. En particulier, j'ai voulu réaffirmer la nature physique du corps qui

semble être devenue plus étrangère que jamais dans le monde de la déconstruction. Les femmes ont toujours servi d'idéal et d'inspiratrice aux hommes. Créer mes propres images en tant qu'artiste et objet était important pour moi, car je refusais totalement d'être l'objet. Je me suis transformée en objet pour idéaliser la femme à la manière dont les hommes l'on fait si souvent, pour lui restituer son corps. J'ai repris possession de mon corps au lieu de la faire « créer » par quelqu'un d'autre » (Hannah Wilke in Lin Montano, 2000).

2.5 *La vie et la mort*

La série « *Siluetas* », réalisée entre 1973 et 1980, https://www.google.fr/search?q=ana+mendieta+siluetas&tbm=isch&hips=q:ana+mendieta+siluetas,g_1:series&sa=X&ved=2ahUKEwiPIP6R2trvAhW3UhUIHbKyD-8QgIoDKAB6BAgDEAY&biw=1366&bih=632 met en scène des empreintes de son corps, visibles en creux dans la terre et le sable ou réalisées par assemblage de divers éléments naturels. Ces empreintes sont destinées à être éphémères, la nature pouvant reprendre son droit, et sont parfois asexuées. Cette série est imprégnée d'un double mouvement : celui du marquage du corps dans la nature, grâce aux empreintes laissées, mais aussi l'effacement de ce même corps, par leur caractère temporaire. « Pendant ces cinq dernières années, j'ai travaillé en extérieur, dans la nature, explorant la relation entre moi, la terre et l'art. En utilisant mon corps comme référence pour créer des œuvres, je suis capable de me transcender dans une submersion volontaire dans la nature et une identification totale avec elle. A travers mon art, je veux exprimer l'immédiateté de la vie et l'éternité de la nature » (Galerie Lelong, 1978, @Elles, 114)

2.6 *Le pur et l'impur, le désirable, le dégoûtant*

Marlene Dumas, « *Pisseuse en robe bleue* »

<https://www.google.fr/search?q=Marlene+Dumas,+%C2%AB+Pisseuse+en+robe+bleue+%C2%BB&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjZ0-2v2trvAhUYTxUIHcz->

BwoQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=632#imgcr=UIogqr2trVph1M

2.7 Corps dans l'espace et le temps, déformé, insaisissable, Corps identité, multiplicité, inidentifiable, indéfinissable

Vanessa Beecroft « *Un seul être vous manque* » : un grand nombre de femmes sont simplement là, nues, et... tout bascule (peinture, pub, SF, mode, porno...).

[https://revueexsitu.com/2016/12/01/4259/\(VB55\)](https://revueexsitu.com/2016/12/01/4259/(VB55)). Renversement du nu traditionnel, suggestif, disponible, languide, sexuel, objet en attente d'activation de consommation par le spectateur. Qui pourrait posséder une telle constellation de corps ? Qui peut imaginer encore le harem universel ? Qui peut croire désormais au Doryphore de Polyclète, à la Venus de Willendorf, l'Ephèbe de Critios, Le Kouros, au David de Michel ange, à l'Olympia, à Vitruve, à Botticelli...

A rapprocher également des destructurations et reconstitutions cauchemardesques du corps féminin dans les poupées d'Hans Bellmer (1935-1937)

https://www.google.fr/search?q=hans+bellmer+poup%C3%A9es&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiZiZTS29rvAhUlt3EKHR-1D_kQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=632

C'est aussi cela l'image de la prostituée : le modèle féminin des filles en série, cette représentation figée de la beauté contemporaine blonde aux seins augmentés, mince et blanche aux yeux bleus, offerte aux désirs des hommes. Mettre une parole sur cette image, sur cette série de filles poupées publicitaires, mannequins, pornographiques, posées et immobiles, permet d'insuffler la résistance dans ces corps de femmes. Beecroft ait parler les générations de femmes réduites au silence et au désir masculin. Elle exprime ce qui réprime la femme - en tant qu'archétype du désir et de la beauté - et les femmes dans leurs expériences de la (non) maternité, de la sexualité, des rapports entre hommes et femmes.

2.8 Corps sans dehors ni dedans

Eleanor Autin : *the last sevent days* 37 jours, 147 photos : pas d'observation du temps qui passe. Isabelle Waternaux : le corps est le lieu de l'extériorité de l'être et de l'intériorité du monde. Suzanne Lafont : « Je ne voulais pas que la contextualisation dans le monde de la figure humaine ait lieu dans la continuité figure/fond. Je ne voulais pas de résonance, de communication souterraine entre les êtres et le monde, pas de rayonnement de la figure dans l'épaisseur des choses, pas de développements métaphoriques, pas d'associations analogiques entre ces deux termes, mais, au contraire, un dialogue qui garde aux choses leur contenu prosaïque, concret, provisoire, manifeste. Ce qui revient à peu près à énoncer la question en ces termes : comment poser la question à partir de sa distance, de son déracinement, de sa séparation ? » (Suzanne Lafont, 1997).

Lynda Benglis s'élève contre l'histoire de l'art, dans laquelle les artistes féminines se sont vues lésées au profit d'une attention exclusive portée sur les hommes (par des hommes !). Refusée pour une expo, elle achète deux pages intérieures d'un magazine d'art et y expose la photo d'elle nue avec un godemichet entre les cuisses. « *J'ai vu que c'était un gros jeu de machos, un gros jeu héroïque expressionniste abstrait, sexiste et macho. Tout est question de territoire. Il est grand comment le tien ?* »

https://www.artforum.com/uploads/guide.002/id30216/press_release.pdf

Cindy Sherman s'amuse avec les stéréotypes du cinéma en se mettant en scène elle-même (en étudiante, ménagère, pin-up, femme fatale). Elle revisite les maîtres du passé, l'iconographie porno (« *Broken dolls* »). Son travail critique la société contemporaine qui se caractérise, selon elle, par la mise en scène et, tout particulièrement, l'image et le rôle assignés à la femme américaine moyenne des années 1960-1970. Ses autoportraits, où elle se met en scène dans des costumes et des attitudes variées, sont autant de questionnements sur l'identité et ses modes de représentations. Elle refuse la notion de types sociaux qui seraient ancrés dans la société. D'ailleurs ses photographies refusent toute identité, nommées *Untitled*, elles n'associent aucune individualité à la représentation.

Cindy Sherman veut mettre en évidence les structures (sociales culturelles) du voyeurisme, démasquer le fétichisme érotique et les

attributions culturelles du corps féminin. Celui-ci ne peut être compris comme un lieu de découverte de l'identité, mais comme une construction précaire, modifiable, toujours menacée de devenir scène de démembrement, d'agression, d'effraction. Les structures de l'effacement des limites entre le sujet et l'autre sont déclinées sous toutes les formes. « Bien que je n'aie jamais considéré mon œuvre comme féministe ou comme une déclaration politique, il est certain que tout ce qui s'y trouve a été dessiné à partir de mes observations en tant que femme dans cette culture. »

Linder Sterling (2013) expose un ensemble de collages à partir de photos pornographiques et d'images stéréotypées issues de magazines prônant l'image de la « bonne maîtresse de maison ». De même Sylvie Blocher présente une mariée éclairée par intermittence, « qui ne croit plus aux dieux ni à l'autorité des pères et refuse toute idée d'éternité. Déçue, la mariée se rhabille » (1991). A mettre en rapport avec les mariées de Nikki : « ces mariées représentant encore quelque chose qui les dépasse. La mariée est une espèce de déguisement (...) évidemment c'est une faillite totale de l'individualité due à la carence masculine d'exercer les vraies responsabilités, et je pense que nous allons arriver à un nouvel état social, le matriarcat » (Interview, 1965)

2.9 Corps et images de la soumission

Rose Marie Trockel fabrique et dévoile la double image de la femme : domestique et érotique, moitié *Pelote Woolmark* moitié *Bunny Play boy* : « la pierre d'achoppement réside dans la conscience proprement dite ». Gada Amer joue de l'art domestique féminin de la tapisserie en y incrustant des images érotiques (femmes se masturbant) « coudre pendant des jours des images de femmes tirées de rêves pornographiques destinés aux hommes est une aberration. Ici, je participe de la double soumission de la femme : la femme qui coud et la femme qui coud sa propre image déformée » (interview Xavier Franceschi, 1991).

Maria Lassnig peint les sensations internes du corps. « On peut faire vivre n'importe quel endroit de notre corps par une prise de conscience, le genou commence alors à picoter, le dos peut se transformer en une surface vibrante, le nez en une chaude cavité, les jambes devenir des vis, les sensations physiques sont à la portée de chacun, c'est parce qu'elles constituent pour moi une réalité que je les peints. Même s'il s'agit là d'un subjectivisme poussé

à l'extrême, la mise en forme l'inverse en quelque chose d'objectif » (catalogue Maria Lassnig, Vienne, 1989, 69).

Ces FEM' sont la perte de vue qui revient comme un boomerang dans l'œil masculin. Le canon du regard retourné en regard canon d'AK40 ou d'Uzi chez Agnès Accorsi (2019, « *armes blanches* » : https://www.corsenetinfos.corsica/Ajaccio-L-Espace-Diamant-rouvres-portes-avec-une-exposition-d-Agnes-Accorsi_a52348.html). Œil pour œil, corps pour corps. Elles obligent à *y regarder à deux fois* sur l'évident, le donné à voir, le vu et le pas vu, le montré et le caché.

Ces créatrices nous font sortir de *la grotte de la préhistoire de l'art et de la pensée contemporaine*. En proposant d'autres moyens discursifs pour faire signifier, faire parler-dire autrement le corps. Visibilité, invisibilisation : l'arrangement de la sexualité, une pratique du clair-obscur. Les créatrices des années 70-80 révèlent surtout la violence originaire du masculin et de la société capitaliste patriarcale.

Comme *l'interior skroll* ou le *genital panic*, *Le Corps Lesbien* de Monique Wittig, *Lust* d'Elfriede Jelinek ou *La Passion de l'Ève nouvelle* d'Angela Carter sont sous tendues par un désir de changement des catégories de pensée, du langage et du réel, en usant d'une stratégie postmoderne de parodie dialogique. En abordant le thème de la sexualité, ces œuvres questionnent les relations entre hommes et femmes autant que le fondement du binarisme sexué et la provenance des stéréotypes de genre, dans la tradition littéraire comme dans la société.

Comme le dit Foucault, ses femmes affirment que mon corps est vie et chose, il n'est pas que ce fardeau encombrant, il est aussi l'infini à travers lequel j'entraperçois et j'imagine. Le corps se dilate en permanence, il est visible, surveillé, dissident ou normé, il est aussi intime et secret. Le corps n'est pas qu'une présence, il représente aussi une utopie communicante, par les signes qui s'y déposent à la surface ou dans ses mouvements et manières d'être. Le tatouage, le maquillage, le masque, le vêtement sont autant d'énigmes, qui extériorisent des lieux jusqu'alors invisibles. Ces lieux symboliques placent le corps ailleurs, dans un sans lieu qu'il dépasse et qu'il crée. Mon corps est un fragment d'espace sans géographie fixe, qui communique avec le corps d'autrui. Le corps est cette utopie dilatée, extérieure et intérieure à la fois, public et intime. « Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser, le

corps n'est nulle part. Il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps est comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques. » (Michel Foucault, *Utopies et hétérotopies*, Conférences radiophoniques sur France-Culture Diffusion sur France Culture les 7 et 21 décembre 1966 avec intermèdes musicaux CD album Paru le 21 juin 2004). Mon expérience au monde est corporelle, mon corps est utopique car c'est en lui que s'inscrivent et se marquent tous les possibles.

Le féminisme ne met pas un avant un *art féminin*, essentialiste, mais une dénonciation de la réduction de la femme au statut d'objet, une déconstruction de la domination par invisibilisation et survisibilisation, entre l'homme comme artiste sujet et la femme comme modèle objet. Elle se joue de l'*art universel masculin*, comme on a pu parler du suffrage *universel masculin*. Rien ne survit en fait de certitude concernant le corps après ce mouvement.

Matérialité	Identité	Valeur
Invisible	Indéfinissable sans un autre corps Relation entre corps (désir, différenciation, formation, meurtre, sexualité, visage) Continuité Durabilité Persévérance Qui/quoi/que suis-je ? sommés-nous ?	Je/les autres
Visible		Visage/intersubjectivité
Flou		Ressenti/souffrance
Indéfinissable/illusion		Pur impur
Nudité		Beau/lais
Social construit		Sain/malsain
Nudité construite à travers les répétitions ritualisées de normes		Humain/inhumain
		Pensable impensable
		Binarité :
Finitude : dedans dehors		Sexe, sexuation, sexualité
Déformation/réduction		Normes
Vagin/pénis		Essentialisation
Limites : dedans/dehors		Combinatoire
Extérieur/intérieur	Humanité animalité	
Extension interne (de pensée)	Animal humain	
Extension externe	Humain technologique	
Prothétique	Humain mutant	
Moi peau	Mannequin	
Essentialisation	Prothèses	
Transcendance immanence	Poupées	
	Robots	
	Organes et fonctions hors corps	

« La femme®

est un objet à usage unique ou répété.

Il existe des versions plus résistantes, lavables ou pouvant être rechargées

On les appelle épouses

L'intérêt de l'usage unique est le moindre coût de production et la réactivation du désir de consommation

C'est un produit que l'on appelle putain

La femme®

est un produit nettoyable

Il en existe en sachet

On les appelle « vierge »

250 S pour se refaire une virginité

La femme®

est un objet rapidement suranné

Dieu l'a créée dans une perspective d'obsolescence programmée »

(Barbara Métails-Chastanier, *La Femme® n'existe pas*, inédit, 2017, manuscrit confié par l'auteurice, citée par Bérénice Hamidi-Kim, 2008, <https://journals.openedition.org/ht/624>)

Même à poil nous portons tous des lunettes de vue... ou de non vu. Des lunettes de genre ! Nous ne parlons jamais autant de genre que lorsque nous n'en parlons pas. Il se pourrait que le genre soit peut-être la pensée même, l'impensable. Dans le système-genre, le corps est la première croyance, la première religion. La première fiction. C'est l'homme que dieu crée à son image corporée par la puissance du verbe, pas la femme.

RHIZOME 24 - CORPS POLITIQUE DEMOCRATIE GENRE, p. 234

Le regard que les femmes portent sur elles-mêmes est empreint des fantasmes masculins et des rôles genrés traditionnels parce que les regards posés sur les corps, le sexe, la sexualité et les significations qu'elles pouvaient contenir ont été construites à travers des discours produits par des hommes. Le sexe féminin est caché, mystifié et difficile à imaginer. Il induit (notamment dans la psychanalyse freudienne) la peur de la castration. Le plaisir sexuel féminin est laissé de côté et son sexe a longtemps été dévalorisé car perçu comme négatif, cauchemardesque. Les femmes étaient exclues des représentations et de la connaissance de leurs corps, de leur sexualité, de leur plaisir. Comme l'a si bien énoncé Valie Export, la réalité est masculine. La réalité du corps de la femme et de la sexualité fem est masculine. La maîtrise du corps devient ainsi un préalable politique. "My body is my temple ; my

body is a ground war”¹³². Tout est à inventer dans la sexualité côté FEM’. Alors les FEM’ déchainent une sexualité/des sexualités jusque-là inconnue-s, invisibilisée-s, refoulée-s, qu’elles arrachent à *la sexuaction sexualisation désir plaisir* des hom’ pour se les réapproprier et les donner à voir. Dorothy Iannone, censurée pour son tarot pack sexualisé en 1969, ne l’a -t-elle pas assez dit : « *The next great moment in history is ours* » (1970), le prochain grand moment dans l’histoire est le nôtre, « le roi doit mourir et avec lui la suprématie blanche » (dialogue IX, 1968) et Evelyne Axell, avec son *érotomobile* (1966), son *Autostop* (1965), *Le retour de Tarzan* (1972) ... Le privé est public. Le personnel est politique.

La réappropriation féministe interpelle et interroge la sexualité comme étant infiniment autre que celle de l’homme blanc hétéro occidental dans le pauvre éventail ouvert depuis son petit labeur conjugal quotidien jusqu’à la pornographie. Ainsi la sexualité n’existe pas mais les sexualités, des sexualités, d’une part historiquement et spatialement très diversifiées (la méconnaissance des pratiques d’ailleurs autrefois autrement ou la curiosité pour elles, c’est pareil) ; d’autre part, hors de la seule binarité – avec l’existence d’autres formes 3^{ème} sexe, ni-ni, et-et, et enfin, et d’abord, la sexualité féminine parce qu’il ne faut pas croire que les hommes baisent les femmes suffit à donner à connaître ou pratiquer une *sexualité féminine*, non

¹³² Elsa Dorlin (2008), souligne combien le male gaze participe d’une « phénoménologie de la domination », « invisible pour qui n’a jamais été interpellé comme “femme” », et qui repose sur « l’usage licite, collectif et oppressif du corps des femmes, qui détermine ses mouvements, ses gestes, ses perceptions, ses réflexes, ses postures, ses trajets, sa démarche, ses atours, ses émotions, pour en faire des corps constamment chassés ». Cette phénoménologie pratique (une autre nom du performatif) comprend ce que les féministes nord américaines ont conceptualisé sous le terme de „*slut-shaming*”, dénonçant les stratégies individuelles et collectives (masculines ET féminines) visant à culpabiliser et à stigmatiser les femmes dont l’aspect physique (attitudes, gestuelle, vêtements, maquillage etc.) ou le comportement (du nombre de partenaires sexuels au fait d’avorter) sont jugés, selon un point de vue patriarcal et conservateur, sexuellement provocants, excessifs ou anormaux. Le présupposé est que le sexe est dégradant pour les femmes et qu’elles sont responsables des violences sexuelles dont elles sont victimes, du harcèlement sexuel verbal jusqu’au viol. L’expression cible les injonctions contradictoires auxquelles sont soumises les femmes à partir de l’adolescence, c’est-à-dire l’âge où elles deviennent sexuellement actives, entre devoir d’être sexy, interdiction d’être une « salope » (*slut*), et nécessité d’accepter d’être une victime potentielle du désir qu’elles suscitent, et le « double standard sexuel » entre les hommes et les femmes (Cf. Leora Tanenbaum, 2000, Bérénice Hamidi-Kim, 2008)

pas qu'elles soient différentes en essence (comme voudrait nous le faire croire le porno) mais parce que la sexualité hétéro est en fait sexualité masculine, à domination et ignorance de l'autre, comme dans le porno justement, parce que « 95 fois sur 100 dans l'hétérosexualité, la femme s'emmerde en baisant »¹³³.

2.10 Des sexualités

L'espèce humaine a inventé un grand nombre de répertoires sexuels dont témoignent la diversité des pratiques, normes, représentations, dans les divers segments d'une même société, dans des sociétés différentes, des époques historiques distinctes ; elle est la seule à connaître cette historicité, cette sensibilité à l'organisation sociale, cette obligation à faire sens. Ainsi la division par le ou les sexes prend-elle, en ce sens, une dimension universelle, symbolique et sociale : au moins celle de la variabilité et de l'arbitraire qui caractérisent les constructions sociales et culturelles du masculin/féminin.

A travers les sociétés, les civilisations, l'acte sexuel a été constitué en objet d'études (Traités, Manuels) ; il est au cœur d'une *science ethnologique* (versus des *ethno savoirs*) depuis plus d'un siècle mais demeure à peine « bon à penser », tout juste « bon à passer sous silence » : on n'en parle jamais autant que lorsque l'on n'en parle pas, et l'on ne le tait jamais autant que lorsqu'on en parle (Poirier, 1991 ; Corbin, 2020).

Servant à cacher la pensée, donc à la dévoiler, et du fait même de ce rapport privilégié, peut-être unique, avec la pensée, la sexualité s'inscrit dans un registre où le psychisme a toute sa place, car il permet la reconnaissance de l'altérité et l'inscription de chaque sujet dans une dynamique intersubjective fondamentale et fondatrice – éthique. Nous pourrions ainsi nommer « sexualité » à la fois ce qui sépare et ce qui unit, lieu de constitution du soi

¹³³ Le roman "Mues" (1977) de Varena Stefan expose la prise de conscience de l'escalavage des femmes qui ne peuvent se déplacer hors de chez elles sans être en butte au désir d'inconnus, et comment l'accès direct au monde est interdit aux femmes, leur seule solution étant d'être avec un homme qui aura le droit d'avoir des rapports sexuels avec elle quand il le désirera. Elle raconte comment échoue sa recherche d'un "homm humain", cherchant alors dans une rencontre féminine à "frayer d'autres chemins, créer d'autres gestes", finissant par abandonner l'idée de vivre une "sexualité humaine avec un homme" pour vivre "une relation humaine à caractère sexuel avec une femme" (145).

par la rencontre de l'Autre, véritable mode de penser l'Autre : les liens du charnel et du spirituel pourraient participer d'une contre-lecture critique du réductionnisme cartésien : « *coïto ergo sum* ».

De l'amour comme luxe...

La sexualité aime à être évoquée comme une donnée universelle, transculturelle et transhistorique, forme naturelle mythifiée de la relation entre humains, archétype de la complémentarité. Les séries impressionnantes de données collectées à l'échelle planétaire, ne l'empêchent pas de constituer un non-dit (Caratini, 2012), voire un impensé de l'anthropologie qui donnent à voir les comportements sexuels comme un continent encore en grande partie inconnu¹³⁴.

« Rien n'est plus technique que les positions sexuelles, soulignait Mauss (1934, 19-20) dans son examen des *Techniques du corps* et tout particulièrement des *Techniques de la reproduction*. Très peu d'auteurs ont eu le courage de parler de cette question. Il faut être reconnaissant à Friedrich Krauss (1904-1914) d'avoir publié sa grande collection d'*anthropophytéia*. Y figurent l'essentiel des techniques liées aux actes sexuels normaux et anormaux. Attouchements par sexe, mélange des souffles, baisers, ici les techniques et la morale sont en étroit rapport ». Et, de fait, les recensions de Krauss, dans ses « *Annales de recherches sur le folklore et les origines de la morale sexuelle* » (1904 -1914) n'ont guère d'égales que le monument collectif des *Kryptadia* (1911, 12 volumes), ce *recueil d'énigmes, coutumes, amulettes, chansons, inscriptions latrinales, expressions proverbiales obscènes* et la *Description systématique des mœurs, comportements, coutumes, d'un certain nombre de peuples du monde* de Robert Murdock (1931).

¹³⁴ Pour qui le souhaiterait, il y aurait néanmoins de quoi composer une vaste anthropologie culturelle comparée de la sexualité qui nous conduirait des « *Problèmes* » d'Aristote (1991-1994), particulièrement la Section IV (« *De l'acte vénérien* »), aux témoignages vécus des anthropologues de terrain (*Journal des anthropologues*, 2000, 2011), depuis Malinowski et son cahier d'ethnographe (1985) à Lévi-Strauss et ses amazoniennes (1955) ; de L'Hottentote à tablier (Bancel et al, 2002) aux anthropologues masculins effectuant leur recherche sur l'homosexualité dans les toilettes pour hommes de New York (Broqua, 2000) à Mélanie Gourarier (2012) s'interrogeant sur la fonction des assignations sexuelles opposées à la chercheuse lors de son enquête.

Après dépouillement d'un millier d'ouvrages, ce dernier *opus* dresse le vaste panorama des pratiques sexuelles universelles, comme en témoigne l'entrée *acte sexuel* de son catalogue (âge et circonstances du premier acte sexuel, partenaire favori, temps et lieux destinés au coït, degré de plaisir reconnu et exprimé, positions favorites, occasionnelles, interdites), ou les références aux auteurs sur certaines entrées (telles que *sexualité* : 416 auteurs ; stimulation sexuelle : 356 auteurs ; acte sexuel : 315 auteurs ; interdits sexuels généraux : 453 auteurs ; régulation parentale de la sexualité : 290 auteurs ; relations sexuelles pré maritales : 398 auteurs ; relations sexuelles extra maritales : 520 auteurs ; homosexualité : 200 auteurs ; œuvres sexuelles mêlées (*miscellaneous sex behaviour* : émissions nocturnes, masturbation, bestialité, nécrophilie, sadisme, masochisme, viol, *coïtus interruptus*, orgie) : 150 auteurs...).

L'entrée même *acte sexuel* » (*sexual intercourse*), par exemple (p. 833) se décline en initiation sexuelle (âge et circonstances du premier acte sexuel pour chaque sexe, partenaire favori), défloration, temps et lieux destinés idoines au coït, degré d'intérêt et de plaisir reconnu et exprimé par chaque sexe, initiative pendant la copulation, degré et élaboration des jeux sexuels préliminaires, positions favorites, occasionnelles, interdites, comportement associé (mordre, uriner), fréquence et durée du coït, existence de l'orgasme féminin, moyens artificiels d'augmentation du plaisir, comportement après le coït (hygiène sexuelle), difficultés psychiques dans le coït, impuissance et frigidity (importance, explication, traitement, prévention).

A l'inverse, certaines cultures manquent de mots pour désigner la sexualité, d'autres vivent en équilibre selon une planification sociale stricte minutieusement hiérarchisée, en symbiose avec les esprits, les ancêtres, et ne peuvent tout simplement pas se permettre l'amour, luxe susceptible de compromettre, disciplines et régulations traditionnelles fondant l'existence du groupe. L'amour peut ainsi apparaître comme un espace sauvage, de licence, d'anarchie, bousculant les règles du droit, de la morale, de la religion : des risques impossibles à tolérer.

2.11 C'est qu'il y a une difficulté même à définir la sexualité

D'une part, une pratique peut se présenter comme *sexuelle* tout en n'étant pas de la *sexualité*. Les fellations rituelles initiatiques des jeunes garçons, chez les Baruyas (Godelier, 1984) ne mettent en jeu aucun désir individuel,

voire aucun sujet, mais constituent une *activité alimentaire* s'inscrivant dans un rapport politique et symbolique lié à la reproduction sociale par accaparement masculin du pouvoir féminin de donner la vie. L'appellation trompeuse d'« homosexualité rituelle » par les premiers ethnologues, concernant ces fellations rituelles d'initiation masculine, ne saurait rapprocher, par exemple, d'une homosexualité occidentale (entre adultes libres et consentant-e-s), qui n'existe pas en l'état dans cette société : une fois les rites accomplis, les nouveaux hommes sont priés de s'intéresser aux femmes et de devenir père de famille. Il ne s'agit de plus en aucun cas d'un désir individuel : la fellation ou la sodomie sont le fait de la communauté des hommes s'appliquant collectivement à fabriquer des hommes à partir de garçons - *Les Grands Hommes* à partir des *petits garçons*. Cette pseudo homosexualité rituelle est la condition de rationalisation et de sens d'une hétérosexualité reproductive.

Ce rite n'en pose pas moins la question de ce qu'est un acte sexuel ? Au sens strict du moins, une activité politique, de pouvoir, d'organisation symbolique et reproductive du social. L'aspect érotique des caresses et des actes n'apparaît pas comme tel dans la culture Baruyas ; en quoi la fellation est-elle un acte corporel érotique ? Puisque l'essentiel réside dans sa dimension imaginaire et symbolique de transformation du lait en sperme, la vérité de cette fellation est que l'homme est la véritable source de vie, la fellation constituant une pièce de l'arsenal érotique de la domination masculine (le cunnilingus étant, lui, totalement interdit, et sa simple évocation faisant vomir les hommes !). Quant à ce qui concerne l'acte amoureux lui-même, faire l'amour est un acte qui engage l'ordre de la société et du cosmos. Faire l'amour implique une écrasante responsabilité, accompagnée d'appréhension et d'anxiété pour les deux sexes (domination masculine s'imposant aux dominées comme aux dominants) puisqu'il s'agit de la reproduction de la société dans l'ordre constitué. La leçon des Baruyas est-elle que la sexualité est plus compliquée qu'elle n'en a l'air ou bien qu'il n'y a que très peu de sexe dans l'acte sexuel ?

D'autre part, et réciproquement, une pratique présentée comme *non-sexuelle* peut être de la *sexualité*. Rappelons-nous Paola Tabet (1998, 2004), pour qui, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la signification sociale du rapport sexuel ne va pas sans la signification sexuelle du rapport social. Ce que l'on appelle *sexualité* est la dynamique de contrôle par laquelle la domination masculine s'exprime (dans les formes intimes comme institutionnelles, qui vont du regard au viol), érotise les rapports entre

hommes et femmes, et définit l'homme et la femme, l'identité de genre et jusqu'au plaisir sexuel. *L'échange économique-sexuel* devient ainsi la forme constante des rapports entre les sexes et structure la sexualité elle-même. Sous un même éventail, ce concept saisit les relations et interactions possibles entre hommes et femmes, où argent, sentiment, sexualité sont échangés dans un cadre inégalitaire dominé par les hommes - du mariage aux divers types de travail sexuel, des relations plus ou moins froides aux relations plus ou moins enchantées. Parmi une foule d'autres publications, la livraison d'*Ethnologie française* consacrée aux *sexualités négociées* (juillet-décembre 2013/3) propose ainsi des articles consacrés aux sites de rencontres, à l'homosexualité féminine en milieu carcéral, à la hiérarchie des salaires et au plaisir au travail dans la pornographie, aux variations historiques sur séduire/agresser/charmer, la prostitution masculine sur internet, l'assistance sexuelle en Suisse...

Que tirer de cette variabilité dans les pratiques et surtout dans les significations sexuelles ? Qu'il n'existe ni état de nature de la sexualité humaine, comme l'exprimait déjà bien Victor de l'Aveyron (Itard, 1801, 1806), ni état de culture, comme l'exprime la variabilité, la diversité et l'arbitraire des pratiques, normes, représentations, selon les sociétés ou les époques historiques. Il n'y a pas de façon naturelle de se servir de son corps (technique du corps) et la façon dont les hommes et les femmes se servent (ou savent se servir) de leur corps traduit l'appartenance identifiante à une société donnée. La sexualité n'est certes pas le lieu de la liberté. La construction culturelle ne vient pas censurer un prétendu instinct naturel mais établit ou modifie les bases sociales de l'interaction sans lesquelles rien de sexuel ne saurait advenir.

Un rapport d'étude récent sur la question du consentement chez les adolescents montre qu'aujourd'hui, le consentement est rarement négocié ou oral, il est basé sur un ressenti des partenaires (gestes, paroles allusives) et sur des préconceptions des corps des unes et des autres. Les jeunes femmes sont plus enclines à des rapports sexuels sans désir pour préserver une relation ou parce qu'elles prennent pour acquis la croyance que les garçons ont davantage de besoins sexuels qu'elles. Les jeunes hommes sont censés être toujours prêts à l'acte sexuel et ainsi leur consentement n'est même pas posé (Amsellem-Mainguy, Cheynel et Fouet, en particulier les pages 64 à 79, https://injep.fr/wp-content/uploads/2018/09/rapport_sivs_def.pdf).

Le genre pornographique, né en même temps que le cinéma, est un des instruments de cette quête du savoir-pouvoir¹³⁵. Il s'agit d'un genre dans lequel le spectateur a accès à « l'invisible » des corps et des organes sexuels que l'œil mécanique permet d'observer, de scruter. C'est un genre qui cherche à provoquer des réactions corporelles d'excitation. Construite à destination d'un public masculin, faite par les hommes pour les hommes, la pornographie cherchera à résoudre les « mystères du féminin », de son corps et de son plaisir. Le cinéma pornographique est, dès sa naissance, une *construction de discours sur la sexualité* en quête de la confession involontaire des plaisirs du corps, singulièrement du corps féminin - modélisation sociale de l'imaginaire masculin quant à la sexualité féminine. « La Femme » est présentée comme celle qui doit éveiller un désir sexuel. Elle incarne la sexualité, pourtant elle ne peut l'expérimenter pour son propre plaisir et ne peut surtout pas en avoir la gestion et le contrôle. Les femmes sont soumises au « *male gaze* », tel que théorisé par Laura Mulvey : dans un système binaire patriarcal, le masculin est le porteur du regard objectifiant le féminin. Les hommes regardent les femmes et les femmes se regardent en train d'être regardées. Elles sont

¹³⁵ L'industrie pornographique constitue un bon exemple de la diversité des pratiques sexuelles. La pornographie légale et illégale met en scène une variété d'actes : relations vaginales, anales ou orales, *golden shower* ou *brown shower* (activité qui consiste à uriner ou déféquer sur le corps ou dans la bouche de la ou du partenaire), sadomasochisme, orgies sexuelles, doubles et triples pénétrations vaginales ou anales ou les deux simultanément, introduction d'objets (bouteilles, aliments, lames de rasoir...) et d'animaux (rats, souris...) dans le vagin ou l'anus, *bukkake* (activité filmée où des hommes éjaculent sur le corps d'une jeune fille), *fisting* ou *fist fucking* (activité qui consiste à pénétrer le vagin ou l'anus ou les deux avec un poing, un pied ou même les deux simultanément), *gang bangs* (activité où un nombre impressionnant d'hommes, entre 10 et 1000, défilent à tour de rôle, pendant plusieurs heures, pour pénétrer une femme), zoophilie, pédophilie (certains documents saisis par les autorités policières montrent des photos ou des vidéos impliquant des enfants de tout âge, dont les plus jeunes n'ont que quelques mois), *snuff movies* (activité qui consiste à violer une femme prostituée ou kidnappée, seul ou en groupe, et ensuite la battre et la tuer, le tout devant une caméra pour pouvoir distribuer ce film), et la liste peut s'allonger. Cette énumération crue, qui peut paraître sensationnaliste, n'a pas pour objectif l'apologie du discours antipornographie et anti prostitution, ces deux phénomènes étant liés, mais bien la sensibilisation au fait que la prostitution s'insère dans un vaste réseau d'industries sexuelles, légales et illégales, qui ne doit pas être passé sous silence si l'on veut être en mesure d'effectuer une analyse rigoureuse des arguments pour ou contre la prostitution. L'image romantique et *glamour* de la prostitution doit donc faire place à une perception plus réaliste de ce phénomène complexe (Poulin. 2004, p. 177-242).

réifiées car la caméra est un outil contrôlé par les hommes hétérosexuels où leur regard est déterminant. Les femmes sont passives face au regard actif masculin et sont présentées en tant qu'objet à deux niveaux : celui du regard du protagoniste masculin ainsi que du spectateur présumé masculin et hétérosexuel.¹³⁶

Un essor considérable de la sexualité comme marché et marchandise accompagne la forme dominante de la *pornographie on line*. L'enquête « *Contexte de la Sexualité en France* » (Bajos, Bozon, Beltzer, 2007) fait apparaître que le mot « *sexe* » est le plus recherché sur le moteur de recherche Google, pour 500 millions de pages disponibles, 300 nouveaux sites par jour, 30 000 connexions par seconde. 1/4 des recherches effectuées sur le net concernent la pornographie, 12 % des sites internet sont des sites pornographiques, 35 % des téléchargements visent des contenus pour adultes, pour un chiffre d'affaires de plus de 100 milliards de dollars annuels. 99 % des hommes, 45 % des femmes sont allés au moins une fois sur un site, 70 % des hommes et 38 % des femmes dans le mois qui précède l'enquête. L'addiction concerne au moins 5 % des Américains, 30 % seraient menacés (incapacité à résister, consommation croissante, besoin d'images de plus en plus extrêmes, fatigue, dépenses, anxiété, retrait affectif, insomnie, colère, divorce, perte d'emploi, ...). Le développement du sexe sur mobile génère d'ores et déjà des revenus de 5 milliards de dollars... L'extension récente des *Porn studies* (Paveau, 2014) traduit au niveau de la recherche l'importance prise par la pornographie dans notre *weltanschauung* et notre *monde de vie*.

Filmer des séries d'actes sexuels non simulés, organisés en séquences convenues et immuables est pour certains une industrie, un spectacle, pour d'autres l'expression même de la domination masculine et des violences faites aux femmes, pour d'autres encore un lieu de liberté et de critique. Acteurs et actrices salariés spécialisés, détachés de toute tension relationnelle ou émotionnelle, exhibent un acte sexuel uniquement référé à lui-même, l'esthétique de corps morcelés, d'organes démesurément agrandis, d'angles impossibles, d'actes à la fois non simulés mais déréalisés, dans lesquels le statut de la réalité et de la fiction sont perméables¹³⁷.

¹³⁶ Pour une approche et une présentation contemporaine, on se reportera à Régine Beauthier, 2010.

¹³⁷ Un imaginaire du démembrement hante la tradition poétique masculine qui s'attarde sur les contours de l'anatomie féminine, délectablement inventoriée, jusqu'à ses rémanences actuelles dans la scénographie publicitaire *Aubade*. C'est toujours un puzzle d'organes dont l'image s'empare avec une rage fétichiste. Véronique Costa

L'industrie du porno impose ses standards : dans les années 80 les producteurs ont fait disparaître le format *Bétamax* de *Sony*, pourtant supérieur sur le plan technique, en adoptant la cassette vidéo *VHS* ; dans les années 90, ils ont imposé le *DVD* ; dans les années 2010, le *streaming*. La vidéo prend le relai et par la grâce du consumérisme 2.0, désormais des vidéos auto réalisées par tout un chacun sont mises en ligne (*You porn*), les films sont de moins en moins scénarisés, leur budget dérisoire, le style *gonzo* - acteur qui tient la caméra tout en interprétant - devient un modèle dominant, le porno se décline en sous-genres (*soft, chic, trash, fisting, interracial, double pénétration, trans, lesbien, shemale, cream pie, ado, bondage, japonais, gay, uniformes* ...) en fonction des attentes des publics différents et des fantasmes des producteurs.

Quoi de plus normal/normé/normatif, du coup, que, pour certains, le porno soit éducatif, pédagogique : 90 % des Américains le croient, 70 % pensent qu'il donne une attitude plus ouverte, qu'il permet de savoir ce que les femmes désirent et espèrent. Pour d'autres il joue le rôle de déculpabilisation : « Apprenez à aimer et à faire ses actes pour connaître l'épanouissement sexuel » devient un nouvel impératif catégorique érotique. Dans tous les cas,

fait remarquer combien l'analogie avec le mythe d'Osiris démembré est particulièrement parlante : dans ce mythe, la réunion de ses parties séparées redonne la vie à Osiris démembré. Le corps du dieu est recomposé mais une partie manque : le sexe, membre de fécondité et de puissance, dont l'absence condamne Osiris à régner sur le royaume des morts. Dans le poème du *Corps lesbien* reprenant cette histoire, l'amante « tu » est recomposée par « j/e » qui lui insuffle la vie et refuse de lui préparer une sépulture : « Elles m//attirent jusqu'a tes morceaux dispersés, il y a un bras, il y a un pied, le cou et la tete vont ensemble, tes paupières sont fermées, tes oreilles détachées sont quelque part, tes globes oculaires ont roulé dans la boue [...] elles m/e demandent où te faire une sépulture et dans quel ordre ramasser tes fragments ce qui fait que j/e m/e redresse hurlante, j/e prononce l'interdiction d'enregistrer ta mort, que la traîtresse responsable de ton déchiqùètement ne soit pas inquiétée, j/e prononce que tu es la vivante quoique tronçonnée, j/e cherche en toute hâte tes morceaux dans la boue [...] j/e trouve ton nez une partie de ta vulve tes nymphes ton clitoris [...] j/e te reconstitue, j/e met m/on souffle dans ta bouche [...] m/oi Isis la très puissante j/e décrète que comme par le passé tu vis, Osiris m/a très chérie m/a très affaiblie [...] tu me souris défaite épuisée ». L'absence de l'élément du pénis dans cette ressuscitation menée à terme est signifiant : dans le mythe original, le pénis demeure un élément manquant empêchant Osiris de ne jamais revenir parmi les vivants malgré la recomposition de son corps par Isis. Comme ce sera plus tard le cas dans la conception du post-porn féministe, la sexualité n'est plus définie en termes phalliques de pénétration, mais en termes d'exploration corporelle et de jouissance.

la pornographie est affirmée comme *vérité du sexe* dans un nouveau « régime de véridiction » (Foucault, 1976), instituant les normes du vrai et du faux. Ce régime différencie, éloigne, hiérarchise les sexes. Enregistrement voyeuriste de l'orgasme sous une forme sexuellement différenciée (l'aveu pour les femmes, l'éjaculation pour les hommes) : « vérité » (masculine) de la jouissance féminine produite sous la forme de confession involontaire ou de l'aveu (de jouissance) contre la prétendue capacité féminine à feindre l'orgasme, transformant l'actrice en figure métonymique de la nature féminine (y compris sous la forme du viol). Plaisir produit mécaniquement, aux dépens de tout consentement, stimulé à l'infini comme une expérience qui n'en finit pas de confirmer sa vérité (bruitage typique, respiration, cris : incontrôlables, réflexes, annihilant toute parole, soupçonnée mensongère, y compris celle d'un refus ou d'un consentement), finalisations de la scène par la jouissance masculine : l'éjaculation visible, hors de la femme, qui renvoie toute stimulation clitoridienne ou jeux féminins à des préliminaire ou des mises en bouche.

Pulsion incontrôlable du côté de l'homme, poses uniformisés de femmes-objets et non de sujet de désir du côté des femmes, offre comportementale de pratiques, modèle d'opposition entre les figures-modèles complémentaires *salope/étalon* : *l'étalon* : « vrai homme » (« *Grand Homme* »?), entretenu et surenchéri par les pairs ; *la salope* : figure attractive pour les hommes et les garçons bien que socialement peu respectable, modèle relationnel interdisant le respect, la relation, la réciprocité, l'échange, et faisant des corps présentés des objets séparés sans liens humains entre eux autres que mécaniques - préfiguration des robots sexuels déjà en cours de conception dans la technologie du plaisir.

Le modèle relationnel fantasmatique masculin de toute-puissance et jouissance immédiate, d'accessibilité permanente de l'Autre - considéré comme simple objet de satisfaction du plaisir -, structure des relations asymétriques, en lien avec la technologie des écrans (l'écran comme *Le Pornographique même*) bouleversant le rapport à l'Autre, à la communication, sans se soumettre à l'épreuve du temps des affinités, échanges et confiance réciproques.

Et ce avec une influence certaine sur la sexualité *IRL* : parmi les adultes, 60 % des hommes et 40 % des femmes estiment leur sexualité influencée par le porno. L'apparition dans les magazines et les films de l'épilation totale pubienne (pilosité hier synonyme de maturité sexuelle, devenue aujourd'hui

imagerie anti érotique) a une influence considérable sur l'épilation pubienne (des femmes comme des jeunes filles, des hommes comme des jeunes garçons). La chirurgie plastique et cosmétique du sexe féminin, issue de l'utilisation du sexe par les *hardeuses* australiennes sous la forme de la nympho plastie (réduction des lèvres, resserrement du vagin), au prétexte du port de vêtements serrés ou de l'utilisation du vélo, consacre la présentation de vulves à allure pré pubères, les photos proposées par les professionnels de la chirurgie étant tirées des magazines pornos. Mais aussi l'augmentation du volume des seins, les prothèses, la chirurgie de la bouche (*Botox*), les tatouages et *piercing*. On note également l'accroissement de la consommation d'images infantiles ou pseudo infantiles, que traduit l'augmentation du menu « *teens* » (13 à 17 ans) dans la consommation de porno, une hyper sexualisation des comportements et des corps (relayés par les magazines, les clips... une « *pédophilisation* » des préférences sexuelles des générations exposées) (rapport @nnocence, 2015).

La pornographie, tout comme la prostitution, a été condamnée aussi bien par un certain féminisme que par des mouvements réactionnaires de droite. La pornographie ferait partie de ce que Teresa de Lauretis appelle les « technologies du genre », c'est-à-dire qu'elle serait l'un des dispositifs de production de savoirs-pouvoirs sur le genre. De Lauretis perçoit le genre non pas seulement par rapport à la différence sexuelle « masculin/féminin », mais comme le résultat de l'action de divers produits culturels comme le cinéma ou les discours institutionnalisés. La pornographie perpétuerait une « réalité » dans laquelle la femme serait objectivée, assujettie, anéantie. Les gros plans sur un sexe masculin pénétrant un vagin – ou un anus féminin – auraient la même valeur que les planches des traités de gynécologie et de sexologie qui, depuis le XVIIIe siècle, produisent un ensemble de représentations normatives du corps de la femme. Par ailleurs, les catégories de classification de la pornographie sont à peu près les mêmes que celles qu'employaient les sexologues au XIXe siècle pour décrire les perversions sexuelles.

La pornographie serait en définitive patriarcale, sexiste et machiste. Cette interprétation est à l'origine du mouvement *WAP* (*Women Against Pornography*) qui pendant les années quatre-vingt fit la guerre aux grands studios du *West End* hollywoodien. Une guerre qui déboucha sur la célèbre ordonnance Dworkin-McKinnon, du nom de ses deux rapporteuses, les avocates féministes Andrea Dworkin et Catharine McKinnon, qui réprimait

le commerce et la distribution du matériel audiovisuel à caractère explicitement sexuel¹³⁸.

Pourtant, depuis les années quatre-vingt, des représentations pornographiques sont interrogées et modifiées par les féministes « pro-sexe ». Elles ont donné naissance à une pornographie qui se revendique féministe. A cette époque, le public féminin commence à se poser en tant que sujet de désir regardant, commence à questionner toutes les images qui conditionnent et participent à la construction des identités et des rôles sexuels. La sexualité devient visible, présente, elle existe en dehors de la chambre à coucher conjugale¹³⁹.

Le droit à la sexualité libre et assumée est un combat féministe important. Les mouvements de libération, la *burgeoning counter-culture embracing free love* et l'évolution des techniques de contraception ont fourni aux femmes la possibilité d'expérimenter leur sexualité sans danger : le risque de grossesse est minimalisé et le virus du sida n'existe pas encore. Cette période, où la pornographie devient visible et inclut le public féminin, va être celle où

¹³⁸ On se reportera à l'anthologie de Andrea Dworkin (2015), "*Souvenez-vous, résistez, ne cédez pas*", pour laquelle quatre violences sont liées : la prostitution, en tant que viol répété, l'inceste en tant que premier viol conduisant souvent à la prostitution, la pornographie comme modèle viriliste de sexualité apprenant aux jeunes hommes à utiliser, mépriser et détruire les femmes, tout en rendant celles-ci incapables de juger ces violences à leur rencontre puisque la société ne les condamne pas, voire les cautionne.. Dworkin dénombre sept composantes de la suprématie masculine : métaphysique, force physique, capacité de terroriser, pouvoir de nommer, de posséder, pouvoir économique, pouvoir sexuel. A un point tel que la violence conjugale est le plus commun des crimes commis aux USA, selon le BI, et que le mépris des femmes par les hommes est tel que toute une vie humaine se trouve réduite à quelques orifices sexuels....

¹³⁹ Dans le film de Marie Mandy, *Filmer le désir - Voyage à travers le cinéma des femmes* (France/Belgique, couleur, 60 minutes, 2000), Agnès Varda dit que la femme ne doit pas être définie par qui la regarde, par le regard des hommes, de ces hommes qui l'ont opprimé, son père, son mari, son amant, son mari, son frère, et tout ça, qui la regarde, et elle, qui a pris cette habitude aussi, d'exister par ce regard, par son miroir, par tout ça. Le premier geste féministe c'est de dire : Bon, ok, on me regarde, mais moi je regarde. L'acte de décider de regarder, et que le monde n'est pas défini par comment on me regarde, mais comment je regarde. (Mandy, 2000). Pour Catherine Breillat, c'est du regard des hommes qu'est constituée l'obscénité des femmes. Dans ces écrits comme dans d'autres expériences artistiques, « les corps de la femme sont racontés par les femmes pour la renvoyer comme expérience spéculaire qui transforme le regard ».

les mouvements féministes vont se poser la question de la place et de l'influence du genre pornographique. Elles se confrontent à leur propre image et à l'image de la sexualité d'une manière nouvelle et remettent en question les conventions existantes. Après la réappropriation du discours scientifique sur le corps et la sexualité avec notamment « *Our Bodies, Ourselves* » et le *rapport Hite* sur la sexualité, après la recherche des artistes femmes sur les représentations du corps et de la sexualité, il était devenu nécessaire d'investir le terrain de la pornographie.

La pornographie féministe tente de nous sortir de la perception passive et voyeuriste dans laquelle la pornographie *mainstream* a tendance à s'enfermer et nous confronte à une reconfiguration des idées et des images sur la sexualité. En effet, dans la pornographie *mainstream*, le regard du spectateur est en quelque sorte rendu passif, car elle propose des images d'excitation très figées, attendues, et ne permet pas leur remise en question.

La pornographie féministe va confronter le spectateur à de nouvelles propositions de ce qui peut être excitant. La représentation de la masturbation des corps féminins en est sans doute un des exemples les plus forts : il est impossible de ne pas être impliqué(e) car les images présentent un *challenge*, un défi face à la réception du désir féminin ainsi que le partage et l'autorisation du regard. La personne se masturbant sera d'abord celle qui autorise l'accès à la scène. Le plaisir n'est pas dérobé, il est proposé comme thématique dans un dialogue, une relation du regardant/regardé avec le consentement affirmé. Le but est de rendre son sexe excitant sur la base de ses termes à soi.

RHIZOME 25 - Sprinkle and Jelinek, p. 237

Pour Catharine Mackinnon, l'acceptation commune de la dimension de domination dans l'hétérosexualité permet de faire passer des pratiques sexuelles génératrices d'inégalités pour des pratiques « normales ». Les hommes sont présentés comme ayant le monopole de l'initiative et de la curiosité sexuelle ; la même attitude chez les femmes prenant une connotation péjorative évoquant la « *salopité* ». Implicitement, le modèle de la femme prônée est donc celui d'une femme passive mais conciliante : « je me laisse faire, encore à moitié endormie ». Les femmes sont encouragées à se conformer à des règles de conduite et à réguler leur comportement afin qu'il ne soit pas « déviant », c'est-à-dire en dehors des comportements féminins socialement acceptés. Selon Andrea Dworkin (1981), le plaisir éprouvé par la

femme lors du rapport sexuel est la récompense érotique de l'acceptation du marché. Dans le cas où elle n'éprouve pas de plaisir, c'est qu'elle n'est pas une « vraie femme » ; elle n'éprouve pas « le bon plaisir ». Les imageries pornographiques illustrent sans fards, sans voiles romantiques, ces rapports de pouvoir, qui sont tout aussi présents - mais moins visibles - dans les autres représentations médiatiques et médiatisées de la sexualité. La pornographie serait à ce titre la forme la plus visible de l'idéologie patriarcale en tant qu'elle construit systématiquement l'hétérosexualité comme procédant non seulement de la domination masculine et de la soumission féminine, mais aussi de la possibilité/réalité de la violence masculine et du plaisir féminin par cette violence. Si la pornographie fait tant de vagues, est-ce parce qu'elle érotise ces rapports de domination/subordination qui sous-tendent les représentations de la sexualité circulant dans le social ou parce qu'elle les met au jour de façon « crue » ?

La pornographie est en fait un acte de langage déclaratif et directif en même temps qui aurait le pouvoir en lui-même non seulement de définir mais de produire réellement l'identité de la femme comme être inférieure, soumise aux désirs des hommes ». Catharine Mac Kinnon affirme que les images pornographiques agissent directement sur les personnes qui les consomment, qu'elles affectent leur construction de genre de manière à produire et à reproduire domination et soumission, dans une société où les hommes sont dominants et les femmes soumises. Elle dénonce le pouvoir performatif de l'expression pornographique : la pornographie est moins une représentation ou un discours qu'un acte et un acte qui porte atteinte aux femmes. La pornographie est « la réalité sexuelle » elle-même et cette réalité est conditionnée par la domination des femmes par les hommes.

Connue pour être l'auteure qui a théorisé le concept de « harcèlement sexuel », Catharine Mackinnon, appuyée par Andrea Dworkin, va mener un combat visant à faire interdire la production et la distribution de matériel pornographique. Elle justifie son raisonnement en s'appuyant sur les travaux de J.-L. Austin sur le langage et sa dimension performative. Elle analyse la pornographie comme un langage de l'oppression masculine, et soutient que ce langage a un effet performatif, en tant que discours « de haine » qui produit des actes. Pour Mackinnon, tout homme qui regarde du porno s'inscrit dans ce discours performatif, il réalise un acte, en l'occurrence un viol. Car pour la juriste américaine, la sexualité des hommes repose sur le viol des femmes, et la pornographie ne serait donc qu'un prolongement langagier du viol, élément central de la sexualité masculine. « Les hommes ont érotisé l'idée que leur

sexualité a été niée, alors qu'elle n'a, en réalité, jamais cessé d'être exprimée, encore et encore, indéfiniment ». Si l'on considère comme la psychanalyste Luce Irigaray ou comme Andrea Dworkin, que tout coït pénis/vagin est intrinsèquement un viol – quels qu'en soient les modes d'accomplissement et le niveau de consentement – et que le viol est la principale caractéristique de la sexualité masculine, par essence violente, alors on ne peut voir dans la pornographie qu'un outil du prosélytisme sexuel des hommes, non pas un simple discours prescriptif mais un pur acte de domination masculine.

Mac Kinnon pense en effet que « ce que vivent les consommateurs de pornographie, des hommes à une écrasante majorité, n'est pas du fantasme, de la simulation ou de la catharsis, mais *de la réalité sexuelle : le niveau de réalité où fonctionne le sexe lui-même* ». Comme l'ont montré plusieurs études diachroniques de magazines (féminins), les scripts sexuels disponibles se sont multipliés et étendus, complexifiant le champ sexuel. Or, l'extension des scripts sexuels disponibles non seulement ne déconstruit pas nécessairement les représentations essentialistes de la sexualité (hétérosexuelle), mais étend les mises en scènes schématiques d'attitudes genrées, renforçant par là même les rôles de genre traditionnels. La production contemporaine de l'hétérosexualité suivrait donc un mouvement dialectique de complexification du champ sexuel et de contrôle accru des comportements, notamment des femmes. La femme apparaît en effet comme devant être modifiée alors que les comportements masculins sont présentés comme « naturels » et inévitables, et comme indicateurs universels des désirs et des besoins sexuels. La critique de la pornographie passe donc avant tout, pour Carter, Wittig et Jelinek, par une remise en question de l'idée de nature et de vérité visant à penser la sexualité au-delà du binarisme des sexes.

Face aux discours des féministes radicales, le féminisme a donc développé de nouvelles stratégies d'action. Parmi ces stratégies, l'investissement du domaine pornographique par les femmes fut une des actions phares. C'est ainsi qu'est née, aux États-Unis d'abord, une production pornographique estampillée « porno féministe ». Comme son nom l'indique, le porno féministe est un porno réalisé par des femmes et vise à changer les normes véhiculées par le porno *mainstream* afin de participer à changer les rapports de genre. Il s'agit ici pour les femmes de passer du statut d'objet à celui de sujet, et de construire des représentations qui leurs soient propres. En France, le concept de porno féministe est arrivé plus tardivement au cours des années 1990-2000, notamment par la figure très médiatique de l'actrice et réalisatrice

féministe Ovidie, concomitamment avec le développement hexagonal des guerres du sexe, en écho aux belligérences d'Amérique du Nord.

RHIZOME 26 - Dans le genre gênant. Politiques d'un concept, p. 238

2.12 Annie Sprinkle et la transformation de l'objet de désir

La pionnière de la pornographie féministe, Annie Sprinkle, met en valeur les plaisirs de la sexualité dès les années quatre-vingt. « *Deep Inside Annie Sprinkle* » (1981), son premier film en tant que réalisatrice, s'adresse aux spectateurs d'un point de vue féminin. Ce film est une remise en question des normes pornographiques. Durant tout le film, elle exprime à haute voix tous ses désirs. Ce faisant, en confrontant dès le départ le spectateur à son regard et à ses choix, elle brise le rapport classique homme actif/femme passive. Par la parole, elle reprend la capacité d'agir et retourne la situation. A travers la seule scène de la masturbation, il est possible de dégager des outils de réappropriation du corps et de la subversion de la notion de femme-objet. <http://www.erikalust.com/> <http://shinelouisehouston.com/>

D'autres femmes ont suivi son exemple, comme Candida Royalle qui a monté sa propre maison de production en 1984 : « Femme Production ». C. Royalle produit et distribue des films qualifiés de post-porn, qui s'adressent aux femmes et aux couples. Ses productions excluent toutes formes de violence, les scènes de soumission et les éjaculations rituelles, une sexualité « soft ». Cette conception d'une pornographie qui figure le désir et le plaisir féminins est une contribution indéniable pour changer les stéréotypes pornos, mais on pourrait voir aussi dans ces représentations un nouvel enfermement dans de nouveaux stéréotypes genrés, en opposant une sexualité féminine, douce, raffinée et égalitaire, à une sexualité masculine, sombre, brutale et dominatrice. Dans ses réalisations, Annie Sprinkle semble réussir à éviter ce piège, en démultipliant les personnages et les situations, en incluant de nombreuses références explicites à la domination, elle interroge de front la question du pouvoir dans le sexe. Peut-on imaginer une sexualité hors domination ? Judith Butler affirme qu'à travers la pornographie c'est « la signification du genre qui est en jeu – ce que signifie être un homme, ou une femme : la femme serait définie par le rapport de domination, sans laquelle disparaîtraient les catégories “homme” et “femme”. En effet, l'homme serait défini par sa position dominante dans la sexualité, et la femme par sa position dominée. Ce serait donc la domination qui produit le genre. Il ne s'agit donc

pas seulement de la sexualité, mais du genre, de la masculinité et de la féminité, dont la définition repose entièrement sur la domination »

Comme ce sera plus tard le cas dans la conception du post-porn féministe, la sexualité n'est plus définie en termes phalliques de pénétration, mais en termes d'exploration corporelle et de jouissance. Le travail de Sprinkle pourrait être lu ici dans la continuité des travaux féministes, notamment de Luce Irigaray ou de Monique Wittig. Ces approches ont démontré non seulement comment le féminin est mis à l'écart et rendu « Autre » mais également comment « Homme » et « Femme » sont deux pendants purement construits d'un même masculin. En effet, dans les cultures patriarcales, la femme reste toujours définie par le rapport au phallus. Le fait de « devenir » une « Femme » est conçu dans un rapport à la pénétration. Tant qu'une femme n'a pas été pénétrée, elle n'est pas une « vraie » femme. C'est une des raisons pour lesquelles l'homosexualité féminine n'est pas ou peu mentionnée dans les textes de lois interdisant l'homosexualité ni définie dans aucun texte sacré (qui interdisent tous l'homosexualité masculine), car les deux pendants féminins non marqués par le masculin ne peuvent tout simplement pas exister. Le fait de considérer le lesbianisme en tant que sexualité complète, porteuse de jouissance et de satisfaction sexuelle et ayant des pratiques concrètes pour y parvenir permet de casser le rapport de la binarité du genre.

Le personnage, dans la pornographie féministe, n'est pas livré à un fantasme collectif du public. C'est le public, le spectateur ou la spectatrice qui est également au service de son fantasme. C'est la différence primordiale qui installe l'empowerment du personnage par rapport à la pornographie mainstream. Que ce soit chez Annie Sprinkle ou chez Shine Louise Houston, ce regard caméra, ce sourire complice que l'on retrouve dans la pornographie féministe, place le public dans un moment d'échange des plaisirs : du plaisir physique au plaisir scopique. L'orgasme, la jouissance féminine n'est plus une perte de pouvoir mais une affirmation de celui-ci, le pouvoir partagé de la connaissance. Nous ne sommes plus dans une recherche d'un aveu corporel mais dans une expression personnelle et artistique d'un soi sexuel que l'on désire partager.

Les sexualités sont variées, diverses et leurs représentations portent en elles un aspect manifeste. La pornographie devient un outil d'éducation et de visibilité des corps et des nouvelles sexualités. Elle n'apporte pas de réponses sur ce que sont les sexualités mais explore des pistes sans figer les représentations. Les scènes de masturbation représentées dans la

pornographie féministe permettent également de briser un rapport hétérosexiste : ce n'est pas un regard masculin sur un corps féminin, mais des regards féminins divers posés sur et désirants des corps divers. Les femmes déclarent leurs libidos actives. Elles brisent les conceptions masculines de la jouissance et des plaisirs de la sexualité à travers les outils et discours qui, jusqu'à récemment, ont été maîtrisés par les hommes¹⁴⁰.

RHIZOME 27 - Activisme, p. 240

2.13 Lesbianisme politique

Firts ladies

La première femme n'est pas Eve, ni l'huitre de Botticelli, la languide chose de Manet, ou la Suzanne au bain des deux vieux cochons, mais Lilith la rebelle, la libre, l'indocile, la révoltée. Les premières femmes ce sont ces meufs des années 70 qui n'en ont rien à foutre de l'homme, avec un petit ...h ; avec un grand...H, dans la lignée de Lysistrata et Sappho, du *Scum manifesto* de Valérie Solanas, qui prône l'émasculation, des *monologues du Vagin* de Eve Ensler, des écrits de Monique Wittig, des créatrices surréalistes (Léonora Carrington, Toyen, Dorothea Tanning, Lee Miller, Meret Oppenheim, Laura Maar, Claude Cahun, Kiki Smith, Annette Messager, Louise Bourgeois.....invitant les femmes à faire sécession de la société

¹⁴⁰ « Quel chemin parcouru depuis les années 80 ! » devrait plutôt s'écrire « Quel chemin parcouru depuis les années 80 ? ». Pour se convaincre, si besoin en était, de l'aspect subversif, encore en 2022, de l'auto célébration du plaisir féminin et de la complicité sociétale dans cette censure, y compris dans les médias considérés par les esclaves autoproclamés de la libération (rappelons que Facebook interdit toute reproduction de « L'origine du Monde » comme pornographique), on consultera le « 20 minutes » du 29 avril 2022 (<https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/3274271-20220420-clit-is-good-fallu-quatre-jours-youtube-interdire-clip-moins-18-ans-deploire-suzane>), rapportant l'interdiction du clip « *Clit is good* », de la chanteuse Suzanne quatre jours après sa mise en ligne « *Oh, la, la, j'ai froissé les draps de soie. J'allume les bougies, ambiance sexy, dans mon champ lexi', sans monoï, j'ai bien huilé les paroles. Oh my god, plan large sur le décor... Dans ma chambre de fille, j'cache des trésors, solo, j'explore, j'navigue, je pars en chercheuse d'or.* ». L'autrice, et nous à sa suite, dénonce cette césure sélective : « *Domage, on aurait aimé être entendues par des jeunes qui vont certainement se retrouver sur une vidéo pornographique beaucoup plus facilement que sur notre clip.* »...

hétéronormative pour constituer une société autre et réaliser une utopie féministe sur la base de l'amour exclusif entre femmes, le féminisme politique.

Dans les années suivantes, en miroir de la fascination masculine pour les vertus soi-disant libératrices de *La Sexualité*, au point que celle-ci mériterait d'être constituée en champ d'investigation et de lutte autonome, une partie du féminisme radical tend à se concentrer sur le pouvoir et la violence dans la sexualité, et à hypostasier celle-ci jusqu'à en faire la cause principale de l'oppression des femmes. Guillaumin (1992 [1978]) avait pourtant tracé un chemin différent, ramenant la sexualité à une dimension parmi d'autres des rapports sociaux de sexe. Ainsi, elle distingue plusieurs expressions concrètes de l'appropriation des femmes, dont ce qu'elle nomme l'obligation sexuelle fait partie au même titre que l'appropriation du temps, celle des produits du corps et la charge physique des membres du groupe. Elle met aussi en lumière plusieurs moyens de cette appropriation : la contrainte sexuelle n'en est qu'un parmi d'autres, comme le sont le marché du travail, le confinement dans l'espace, la démonstration de force (les coups), l'arsenal juridique et le droit coutumier. Dans cette perspective, l'appropriation des femmes par les hommes n'est pas avant tout sexuelle, son motif profond n'est pas une aspiration débridée des hommes à la jouissance sexuelle.

Croire cela, c'est se laisser distraire par le discours des dominants. Ce que les hommes s'approprient, ce n'est pas seulement le corps sexualisé des femmes mais bien plus globalement leur corps comme machine-à-force-de-travail, ce qui leur permet d'accéder en bloc (et à coût très réduit) à bien plus de « services ». L'appropriation individuelle et collective des femmes confère aux membres de la classe des hommes un vaste ensemble de privilèges et un « vivre mieux » fort appréciable, qui passe en particulier par l'exemption d'une bonne part du travail de la reproduction sociale.

Ensuite, si ce qui définit les lesbiennes n'est pas d'abord la sexualité mais une opposition aux rapports d'appropriation et à l'idéologie naturaliste qui les sous-tend, alors leurs intérêts ne sont pas tant communs avec les « minorités sexuelles » qu'avec la classe des femmes et d'autres groupes dominés¹⁴¹.

¹⁴¹ On se convaincra sans mal de la difficulté, voire de la non réceptivité contemporaine, de cette bataille des lesbiennes politiques, dans le visionnage des vidéos de Natacha, de la chaîne NART, qui comme la plupart des youtubeuses contemporaines ne peuvent se prévaloir que de leur inculture pour faire croire à *Télérama* qu'elles sont « denses et passionnantes ».

Et en effet, le courant des lesbiennes politiques (et plus particulièrement celui des lesbiennes matérialistes, auquel Wittig donne ses bases) partage bien l'objectif des féministes matérialistes : l'abolition des classes de sexe et des rapports sociaux de sexe existant. Il diverge, par contre, sur la stratégie. Pour Wittig, exalter le sexe organique féminin est demeurer dans la vision hétéronormée du corps, du monde, de son « origine » ? ¹⁴² « *Les lesbiennes ne sont pas des femmes* », déclare-t-elle en 1978. Leur lesbianisme les situe idéalement au-delà des catégories hétéro ou homo, mais encore au-delà de la sexualité, dans un ailleurs « utopique » pourtant déjà là, vécu dans la non-mixité, la sécession du monde-homme, le séparatisme. L'utopie programmatique des *Guérillères* (1969) rompt avec le passé corporel de l'esclavage, du *sexage*, avec les noms que le maître donnait à ses possessions, avec l'enfantement dont il avait fait une chaîne supplémentaire. Corps sans cicatrices, inengendrés, les *Guérillères* sont le principe, l'origine, d'un nouveau monde : « Elles disent qu'il faut alors cesser d'exalter les vulves. Elles disent qu'elles doivent rompre le dernier lien qui les rattache à une culture morte. Elles disent que tout symbole qui exalte le corps fragmenté est temporaire, doit disparaître. Jadis il en a été ainsi. Elles, corps intègres premiers principaux, s'avancent en marchant ensemble dans un autre monde » (1969/1993, p. 102). Ces femmes s'opposent au point de vue masculin (« *je suis une femme donc je ne peux pas être lesbienne* ») par la contestation de la bi-catégorisation (« *je suis lesbienne donc je ne peux pas être une femme* »), par un féminisme politique (« *je suis une femme donc je suis lesbienne* »),¹⁴³ <http://laplumedauphine.fr/wordpress/wp->

<https://www.youtube.com/watch?v=-M4p2T8rzTc> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=av1iKjILo4E> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=SIUO6SvSgs0>

¹⁴² « Je sais par la parole et par les livres que les femmes aiment rarement leur sexe [...] d'autant que le sexe féminin, par nature fermé, n'est jamais montré écarté... ou alors perdu, rempli dans un monde de verges érigées. Que nous le regardions enfin, une fois dans notre vie. Regardons aussi son intérieur ("aaahhh, c'est cela que l'on touche au fond !") en acceptant la gêne et l'attrait que cela nous procure et, pour une fois, sans juger de l'esthétique »

¹⁴³ « [...] lesbienne est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) n'est pas une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car en effet ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques ('assignation à résidence', corvée domestique, devoir conjugal, production d'enfants illimitée,

content/uploads/2013/04/tumblr_ldeizqcELf1qz5stvo1_500.jpg “*Why have there been no great woman artist ?*” Demande Linda Nochlin. À travers cette unique question, dont elle fera par la suite un essai, Linda Nochlin résume l’essence du combat du féminisme artistique, nourri par un seul désir : voir les femmes artistes prendre leur place aux côtés des « génies » masculins de l’art depuis des siècles.

RHIZOME 28 - Queeriser le porno, p. 242

Je pourrai ainsi *vous en faire voir, vous en mettre plein la vue, plein le nu*. Les « *monologues du vagin* » de Schneemann sont en fait une « *polyphonie de tout le corps* ». Les femmes cassent les ... codes (*Ball Breakers*), cassent les ...codes du cyclope (pour qui il n’existe que des démonologues du vagin !!!). Casse codes, casse couilles (broken bollocks) et rabat-joie féministes (*feminist killjoys*) en ritualisant l’invisible l’impensable. En faisant parler leur sexe (Schneemann, au sens propre, Strinkler... En effaçant la matérialité/évidence/visibilité/invisibilité du corps, sa continuité, en rendant illégitime sa différence avec l’animal, le robot, la prothèse, le vivant le mort. En en faisant contre discours. En donnant à voir à travers quels moyens discursifs on le faisait signifier avant.

L’intimité attire le scandale puisqu’elle rassemble les sujets liés au corps, à la sexualité, à l’identité ; en bref, ce qu’il y a de plus proche de soi et de la constitution du sujet. Ce domaine a tendance à susciter des réactions fortes de honte ou de fierté, d’indignation ou d’encouragement. C’est aussi le site de nombreuses luttes pour la reconnaissance et la visibilité, pour l’égalité, et pour l’exploration de soi et de ses limites.

Les transgressions de l’intime, des représentations de la sexualité et de l’exploration du corps, participent dans certains cas à ces luttes. Les femmes ayant longtemps été associées à la sphère privée et à l’intimité, elles ont tendance à faire scandale dans ce domaine lorsqu’elles le rendent public. Certaines pratiques féministes contemporaines utilisent les éléments du scandale pour gagner en visibilité dans les médias et donner un poids plus important aux problématiques sexuelles et identitaires. Evidemment ceci comporte le risque de diluer le potentiel transformatif du scandale dans

etc.), relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles » (Wittig 63).

l'exploitation commerciale de la transgression comme attrape nigaud du consommateur.

Dans le cadre de l'art FEM', les transgressions mettent en lumière les normes restrictives imposées aux femmes, ainsi que les stéréotypes féminins ou les attentes placées sur les femmes (définition de la féminité, normes de beauté, penchant pour la sentimentalité, sexualité taboue...). Les créations contemporaines au féminin jouent avec les normes et avec les limites et permettent aux auteures, ainsi qu'à leurs personnages, d'agir sur le monde dans lequel elles évoluent, et de se le réapproprier selon leurs termes. En conséquence, le scandale au féminin représente un potentiel de transformation des discours dominants sur les femmes en augmentant la portée des œuvres transgressives au féminin.

Ces œuvres ne sont pas seulement signées par des femmes ; elles participent également à une critique sociale et politique du *statu quo* basé sur une norme du masculin, elles attestent d'une conscience de la position marginale du sujet-femme et tentent de le réinscrire dans les représentations culturelles. Le méta féminisme nous permet d'articuler un engagement au féminin contemporain qui s'éloigne du féminisme radical des années 1970 et qui participe à une pensée féministe renouvelée qui négocie les circonstances économiques, médiatiques et sociales actuelles.

RHIZOME 29 - Sexualité, lieu politique, p. 242

2.14 De la moitié absente de l'humanité

La moitié de l'humanité absente, l'autre moitié, la moitié autre. La moitié de l'humanité refoulée de l'histoire officielle, condamnée au silence, à la figuration, à l'invisibilité ou la sur visibilité – ce qui est une autre forme d'invisibilité. Inutile d'invoquer la complémentarité, qui est la sanctification de la binarité¹⁴⁴.

¹⁴⁴ « Nous devons nous demander comment les hommes sont parvenus à ce que leur création, invention, interprétation et observation de la femme soient les seules authentiques. Pourquoi lorsque les femmes définissaient, exploraient et structuraient leur propre monde créatif, cela était dénué de substance, de sérieux - que seuls les hommes parmi les hommes pouvaient établir la culture dominante ? Pourquoi Brontë, Eliot et Sand écrivaient sous des pseudonymes masculins ? Pourquoi Woolf était dévalorisée, traitée comme une auteure de seconde zone ? Pourquoi les innovations de Dorothy Richardson dans le langage comme une forme de mémoire

Nos bibliothèques et nos musées sont construites sur la politique de l'art masculin unique, l'art masculin universel ; nos bibliothèques et musées sont à moitié vides, notre imaginaire est à moitié vide. Uniquement des peintres mâles (ou presque) ; uniquement des musiciens mâles (ou presque) : comment pouvons-nous ne voir que Léonard de Vinci ou Rembrandt, n'entendre que Beethoven ou Mozart sans rien savoir de la sœur de Mozart, de Laura Mahr ou Leonora Carrington, de Jeanne Dupont. Des artistes femmes non connues, interdites socialement, impossibles... Imaginez la richesse que nous aurions avec la voix de l'humanité entière. Le deuxième sexe, deuxième genre nous dit que non décidément la femme n'est pas l'avenir de l'homme (se faisant passer pour L'Homme), peut-être à tout prendre, cependant, la préfiguration de *L'Humain* comme dépassement de la séparation des sexes, dont l'homme¹⁴⁵.

L'absence, l'invisibilité des femmes artistes est une interdiction sociale, un assassinat organisé. Le meurtre de la créativité des femmes à travers l'histoire au profit de la réduction à leur sexe et leur ventre résonne comme un silence assourdissant et brille d'une couleur aveuglante. Toute la musique et la peinture (et le reste) à ce jour n'est qu'une demi-musique ; or, une demi-peinture et une demi-musique et une demi-peinture ne sont pas de la musique et de la peinture. La musique et la peinture n'existent pas, l'art, la créativité n'existent pas, n'existent pas encore. Quand j'entends une musique et vois une peinture, je vois et entend aussi, d'abord, surtout, un massacre historique, un amoncellement de créatrices avortées, non nées, ou n'ayant pu que ne pas s'exprimer et créer. Il se pourrait bien que les musées ne soient d'une part que des *sex-toys d'autocélébration (cérébration) masculine* (le *harem kleenex*), d'autre part, des *abattoirs de la création féminine* impossible, impensable (une boucherie d'exposition de corps nus)¹⁴⁶

spatiale ont été ignorées ? Pourquoi les rares découvertes de la vision féminine qui ont été importantes à leur époque, ont été perdues dans l'histoire. » (Carole Schneemann, Archives, Getty Research Institute, Los Angeles)

¹⁴⁵ « A accorder la moindre légitimité au mot « génie », on signerait une démission de tous les savoirs, des explications, des interprétations, des lectures, des déchiffrements – en particulier dans ce qu'on appelle vite l'esthétique des arts et des lettres, supposée plus propice à la création » (Derrida, 2006)

¹⁴⁶ Pour un aperçu de la *women creativity* absente des musées et de la société même, on se reportera au magnifique site *Aware* (*AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*) is a non-profit Association Loi 1901, co-founded in 2014 and directed by Camille Morineau, curator and art historian, specialising in women artists “*The primary ambition of AWARE is to rewrite the history of art on an equal*

La créativité prétendument humaine repose sur l'oubli volontaire et l'abandon violent de la moitié de l'humanité, la moitié de nous-mêmes¹⁴⁷. « *Il reste à permettre aux idées féminines de pénétrer le concept social de la réalité, afin de créer une réalité humaine – jusqu'à présent uniquement masculine* » (Export). Mais elles n'ont pas attendu qu'on leur « *permette* » ! Pour reprendre a rebrousse-poil, rebrousse phallus, le récit masculin, contre narrativiser la fiction masculine patriarcale (cf. Leguinn et la « *fiction panier* » <https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/>) sur le commencement par le pouvoir, la domination, la violence, la façon de dire et faire le monde à l'image du pouvoir, il convient désormais de proposer *Alice contre Humpty Dumpty*, de déconstruire les contes, les cosmogonies, les mythes, les légendes, les croyances - ogre, roi incestueux, Barbe bleue, Chaperonne rouge, Minotaure, enlèvement des Sabines, boucherie, harems, « *Déjeuner sur l'herbe* » et « *repas du guerrier* » et contre le « *repas du guerrier* », le « *diner party* » de Judy Chicago. *Et c'est précisément parce que la femme en tant que catégorie n'existe pas qu'elle doit être construite* » (Valie Export, 1972).

2.15 Femmes agentes et agentivité

L'*agentivité* des femmes est ancrée dans une lutte discursive et politique qui a pour but l'autonomie du sujet-humain. Si la subjectivation se produit dans le langage, c'est-à-dire que le fait d'interpeller et de nommer crée de fait un sujet, les femmes deviennent sujetTES au sein d'un système à dominante masculine. C'est alors que « *l'agency renvoie [...] à une puissance d'agir qui n'est pas une volonté inhérente au sujet, plus ou moins attestée, mais au fait d'une individuE qui se désigne comme sujetTE sur une scène d'interpellation marquant la forte présence d'un pouvoir dominant* ». L'*agentivité* devient ici

footing. Placing women on the same level as their male counterparts and making their works known is long overdue.” Since its creation in 2014, AWARE has worked to make women artists of the 20th century visible, producing and posting free bilingual (French/English) content about their work on its website. https://awarewomenartists.com/en/a_propos/

¹⁴⁷ « C'est dans notre intérêt à tous de recevoir pleinement la vision des femmes par des femmes. En fait, c'est l'artiste homme qui historiquement s'est castré en bannissant et gardant à distance l'entière participation de la sensibilité féminine et des formes culturelles. Les traductions patriarcales ont séparé le corps et l'esprit, la romance et la dégradation, le sacré et le profane » (Carole Schneemann, 1977, *Erotic Films By Women*, introduction, Telluride Film Festival, 4 septembre 1977.

un acte de résistance aux discours dominants et d'auto-en-capacitation de transformation de ces discours. La création artistique au féminin, qui rend compte de l'expérience des femmes, de leurs subjectivités et de leurs contraintes, a une agentivité qui est potentiellement augmentée par le phénomène du scandale.

Bien sûr, le cyclope s'étrangle, s'étouffe, parle d'autorité (c'est lui le créateur talentueux et génial, le dominant, le maître), évoque l'outrance, la dégoutance, la vulgarité, la non-féminité, le non-art, la pornographie. Le cyclope ne supporte pas la révolte de son objet. Que ces *corps nus* lui filent entre les mains. Que le harem ...se débande. Il ne comprend pas la révolte de *Personne*, de ses moutonnes. Il dit, l'homme cyclope, le sujet dard contre son objet d'art : un homme artiste est un artiste ; une femme artiste est une femme. Il dit : Elles sont incapables de sortir de leur sexe, de leur nature, hystériques, dévoratrices, salopes, redevenant putains dès qu'on ne les réduit plus au rôle de mamans. Dodelinant entre Alonso Cano et Loth et ses filles. Il ne peut pas comprendre que la représentation de la « féminité » par les femmes (plutôt de femmes par des femmes) participe à la déconstruction de sa naturalisation. Que ce qui s'exprime là, c'est, cette fois, plus du féminin pour et par des hommes, c'est du féminin pour les femmes, du féminin par et pour les femmes. Et au-delà, pour l'humain.

Ç'en est fini du badinage, de la séduction, de l'érotisme, de l'escarpolette, la loucherie sous les jupes des filles, le repos du guerrier, les tâches ménagères laissées aux Amazones. Ç'en est fini de la confiscation masculine de la créativité

L'histoire-baleine-rhizome-spirale qui resurgit régulièrement sans considération pour la flèche du temps utilise les scandaleuses en une série qui continue de manière différente suivant les époques, les évolutions des pensées, des mœurs, et, désormais, le fonctionnement du système médiatique, à bousculer l'ordre établi qui exclut les femmes et leur parole¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Il faudrait certes plus qu'une note pour rendre toute sa place à Gabrielle Buffet, qui, au cœur du triangle créatif de l'entre-deux-guerres (et d'après), Apollinaire, Picabia, Duchamp, mais encore Tzara, Stravinsky, Arp et Teuber-Arp, dépasse tout rôle assigné à « La » femme - épouse, mère, amante -, dans son activité créative, intellectuelle, inspiratrice, coordinatrice (...) véritablement incomparable et pour qui le point de vue de l'art est la vie même (Cf. Gabrièle Buffet-Picabia, Aires abstraites, 1957 et « Gabrièle Buffet-Picabia, la femme au cerveau érotique », Marthe Le More, Arte, 1^{er} mai 2022).

Le féminisme artistique s'unifie autour d'une idéologie centrée sur la place de la femme dans la société artistique, mais aussi dans la société dans son ensemble, à travers une remise en cause du modèle patriarcal et de la domination masculine au sein de la production artistique et de l'histoire de l'art. Il vise à faire sortir les femmes de leur isolement et à leur donner la place qu'elles méritent dans le monde de l'art, dont les règles et les styles ont été imposés par le genre masculin au fil des siècles. Si ce mouvement existe à part entière, et est désormais reconnu comme majeur dans l'Histoire de l'art, c'est parce qu'il avait une grande vocation : le retournement du regard et du stigmate : changer l'ensemble de la fondation et de la réception de l'art contemporain tel qu'il existait alors.

Le féminisme est, pour la première fois dans l'histoire, la volonté de parler d'universalité, de se faire entendre et écouter que le féminisme constitue un exhaussement à l'ensemble de l'espèce (le genre humain) défini par la pluralité/diversité/difficultés de la condition humaine dans sa résistance à un enfermement monosexuel, hétéro normatif, ethnocentrique, *wasp* comme disent les Américains.

Ce que disent Valie Export, Yoko Ono, Carole Schneemann, c'est que l'art, l'histoire de l'art, ces moments, ces parties de la réalité mono masculine et hétérosexuelle hétéro sexiste, ayant jusqu'ici défini construit et réalisé imaginé le féminin, nous ne savons pas encore ce qu'est le féminin pour le féminin, sous ce féminin pour le masculin. Nous n'avons pas commencé à penser, créer, vivre. Sommes-nous seulement descendus de l'arbre ?

Le féminisme est une libération de la pensée sexe/genre subie. Le féminisme historique dit que la femme n'existe pas encore, que c'est une perspective historique, politique, humaniste. Un projet qui passe par la déconstruction des critères d'évaluation du beau de l'art de l'esthétique, mais au-delà : de l'humain. Donc de la différence des sexes, de la binarité, de la disjonction de la double essentialisation Homme/Femme ou même hommes/femmes. Qu'elle est un projet limité par ce qu'il est possible de penser dans la réalité contemporaine, une virtualité politique qui s'exprimera quand les femmes maîtrisant ou jouant avec les injonctions n'auront plus à s'occuper de maternité, d'élevage, de travail à temps partiel, de ménage, car alors elles auront accès à la créativité.

Avant l'irruption féministe, nous allions sur un pied, nous boitions, allions à cloche-pied, comme Œdipe, nous n'y voyions que d'un œil, nous étions dans la semi-obscurité. Dans la semi-obscurité du regard mono sexué du

cyclope masculin. Dans la caverne du Cyclope. Caverne de Platon, grotte masculine de Chauvet et Lascaux et du monde entier, où l'on s'émerveillait des traces de *mains d'homme*. Dans le noir, dans la grotte de la préhistoire de la pensée et de l'art, nous étions en pleine préhistoire de la pensée contemporaine. Un sphinx. Une caverne. Un philosophe. Des mains d'hommes. La beauté et la vérité comme produit un pouvoir et d'une maîtrise masculine. Les FEM's nous font sortir de la grotte de la préhistoire de l'art et de la pensée contemporaine, en proposant d'autres moyens discursifs pour faire signifier/faire parler/dire autrement le corps.

Ce qui m'intéresse dans cette performance du genre par les femmes à travers leurs corps, à travers et au-delà de cette démultiplication du regard, de tous ces yeux féminins *niquefuckant* le Cyclope, c'est la nouveauté que produisent les femmes quand elles s'emparent de l'art. Elles ne se contentent pas d'opposer un contre corps féminin-féministe au corps féminin-masculin, elles ne se contentent pas d'un contre point de vue, de formaliser la perte de vue en prise de vue ; non : elles déconstruisent le concept de corps tel qu'il n'existait jusque-là que d'un point de vue du regard masculin. Elles sont la perte de vue qui revient dans l'œil masculin, œil pour œil, corps pour corps qui oblige à y regarder à deux fois, à deux yeux.

L'histoire de l'art était celle du regard masculin, de la masculinité. On disait volontiers que la femme était l'avenir de l'homme. *La femina sapientia* allait succéder à *homo sapiens sapiens – homo demens*. L'Autre dominéE allait prendre sa revanche. *La Bavarde* allait fermer la bouche à Spinoza. L'immanence du corps allait se donner à voir contre la transcendance de l'esprit. Mais La femme n'est pas l'avenir de l'homme. *Her story* ne succèdera pas à *His tory*.

Le féminisme est ce mouvement majeur dans l'histoire de l'art qui retourne le regard, retourne le stigmaté, conteste la domination masculine au sein de la société et de la création artistique. Bien au-delà de l'art, mais bien visible dans l'art, qui est la dimension visuelle du genre et de la domination, le féminisme est ce moment de l'histoire où l'assujetti-E, la hors sujet-TE, advient au monde (science, philosophie, art, politique, gestion du monde...). C'est une approche critique destinée à comprendre la subjectivité immédiatement associée au sexe/genre qui a dû briser la complicité du masculin avec le langage sous la forme de la neutralité et de l'universalité, alors qu'il s'agit de différenciation, d'inégalité, de hiérarchie, de violence ; qui a dû mettre en

pratique (donner de la voix, donner à voir) des méthodes du devenir femme en performant un corps invisible, en l'exhibant, le sur visibilisant...

Quand nous renoncerons, nous, demi-humanité, boiteuse, borgne, bègue, à demi aphasique, à demi phallique, à demi priapique, privée de la moitié de ses rêves et de son imaginaire, à ce refoulement actif, cette amnésie créée, entretenue, à cette violence contre la moitiéE de l'humanité, à cet oubli volontaire, cet exil en nous et hors de nous, dans le cadre de notre culture mono sexuée, à la confiscation masculine de la créativité, alors peut-être nos bibliothèques et musées ne seront plus à moitié vides, notre imaginaire ne sera plus à moitié vide, notre réactivité construite sur le manque de la voix des femmes, leur bâillonnement, la mise au silence de leurs archives, de leurs histoires, leurs souffrances, leurs bonheurs, leur être, leurs pensées - comme dans les pays, oh lointains, si lointains ! qui ont pratiqué jusqu'à il y a peu, des politiques natalistes sexistes, féminicides, machistes, qui se comptent désormais en millions de *filles et de femmes non nées*, en générations perdues, assassinées avant même de naître et d'être – nous ferons l'inventaire de l'état de nos bibliothèques et de nos musée, le même état de massacre, de politique de l'art masculin unique, de pensée mâle unique... donc non pensante (cf. Laurent Metterie, *Les mâles du siècle*).

Au-delà de la question concernant la spécificité éventuelle de la pensée féminine esthétique et culturelle, la question est de savoir ce qui nous manque si nous refusons d'écouter la voix des femmes, de négliger leurs archives, leurs pensées. « L'admission des femmes à l'égalité parfaite serait la marque la plus sûre de la civilisation, et elle doublerait les forces intellectuelles du genre humain » (Stendhal).

Le féminisme n'est pas de la militance femelle féminine-féministe, ayant pour simple but d'opposer du féminin au masculin (les 2 sont du masculin, de l'invention du et par le masculin) le féminisme est toujours déjà du post-féminisme.¹⁴⁹ Il est l'autre réponse à *la Sphinge* (car *LE Sphynx* est bel et bien *UNE Sphinge* !). La moitié femme : inconnue/découverte/dans la pensée humaine. Le féminisme n'existe pas encore, il est à venir. Il est limité par ce

¹⁴⁹ « D'abord, qu'est-ce que le féminisme ? Tel que je le comprends, le féminisme admet l'inégalité des femmes dans le passé et refuse qu'elle se poursuive dans l'avenir. La question de l'égalité dépasse celle des femmes pour s'ouvrir à l'égalité de toutes les voix » (Sheila Levraet de Bretteville, Dirty design, Fuzzy theory, Ellen Tupton, Eye, 1993, <https://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-sheila-levrant-de-bretteville>).

qu'il est possible de penser dans la réalité contemporaine. Il est une virtualité en devenir, une virtualité politique. Le dépassement de l'oxymore de *l'art masculin* ou de l'esthétique mono genrée ne pourra être une simple revanche, un contrepied, contre regard, œil pour œil, œil contre œil, mais une recherche vers le dépassement de la binarité de genre, de l'épistémologie binaire, vers une inclusion, une possibilité d'humanité - deviendra une éthique.

Si nous pensons que l'héritage du Louvre est riche, dans le cadre castrateur d'une culture mono genrée, imaginez la richesse que nous aurions avec la voix de l'humanité entière. Nous assistons à un refoulement actif, à une amnésie créée, entretenue, violente, un oubli volontaire. La domination masculine par l'art est un Alzheimer volontaire. L'histoire de l'art est un refoulement actif, une amnésie créée, entretenue, violente. Nous ne savons pas encore ce que peut-être la différence apportée par les femmes. Nous ne savons pas encore ce que peut-être la différence des femmes. Il n'y a qu'une réalité, un imaginaire : mono sexué, *mono-mondo-genré*, à prétention objective, neutre, universelle. La féminité n'a rien à voir avec la nature ou les naissances mais avec un élément variable, en esprit et en corps (psychique, linguistique, culturel) sans les outils pour la penser, la féminité reste inconnue, pour les femmes elles-mêmes. Le *féminin inconnu*. Le féminin inconnu n'est pas la femme du soldat inconnu. Deuxième sexe, deuxième genre. Apprendre à déchiffrer le manque qu'a produit la confiscation masculine de la créativité, dans les œuvres des femmes, des femmes-hommes, des non-hommes, non-femmes, des autres. Elle est la préfiguration d'un art exigeant la vastitude de *la poiesis* à construire et le dépassement des activités séparées que sont le sens commun, la science, l'art. Mais un projet qui entraîne un jeu avec les injonctions et leur maîtrise la déconstruction des critères d'évaluation du beau de l'art de l'esthétique. De l'Humain¹⁵⁰.

RHIZOME 30 – Repères historiques, p. 247

¹⁵⁰ Il manque à cet essai, mais ce n'est pas véritablement son objet, des pistes de remédiation à la guerre des sexes, des outils de dissolution de la domination donc de la violence et des ressources constructives en matière d'égalité absolue entre êtres humains débarrassés de la binarité. On en trouvera une préfiguration dès le CP dans la thèse de Murielle Gerin, 2020, Co-écriture fille-garçon en symétrie : une ingénierie didactique coopérative pour concrétiser l'égalité des sexes au CP (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03180995>). Certes, la place faite au binôme fille-garçon, donc à la reconduction de la binarité, de l'encouplement, la négligence de la question trans (etc), mais du moins s'agit-il d'une piste didactique non négligeable, puisque rare, et donc précieuse. « L'égalité entre femmes et hommes émerge en effet d'une reconnaissance mutuelle femmes-hommes de leurs *égales puissances d'agir*. En outre, une reconnaissance mutuelle filles-garçons dans le

RHIZOMES

RHIZOME 17 - « Les guérillères », Monique Wittig, p. 154

On appelle « attributs féminins et masculin » tout type de représentation, comportement, statut, attitude, domaine ou symbole habituellement associés à un sexe ou à un autre. Ces phénomènes relèvent du stéréotype, du « mythe », d'une tradition et d'une construction discursive et historique selon les auteures qui nous intéressent. Les termes de polarité, pôle, domaine ou encore stéréotype « de genre » ou « genres » seront également employés dans le même sens. Emploi récurrent d'un vocabulaire guerrier chez Monique Wittig, lorsqu'elle expose les visées et les tactiques de son « chantier littéraire » : en témoigne les termes « machine de guerre », « cheval de Troie », « combat » ou encore « territoire hostile » ; plus largement, la stratégie de Wittig suit une critique radicale excluant la concession : elle parle d'« abolition » ou de « suppression » des genres, de « révolution » ou même de « solution finale ». Son roman *Les Guérillères* se présente comme une épopée, au sens de récit « épique », de chanson de geste narrant des exploits guerriers ; elle souligne aussi l'influence du théâtre épique de Brecht : « [...] Brecht, en guerre contre la dramaturgie classique, “aristotélicienne” », comme il disait, a introduit au théâtre une dimension épique, “révolutionnaire” [...] qui a cet avantage de présenter au spectateur une forme ouverte, non achevée sur laquelle il peut immédiatement exercer sa critique, agir ». La dimension de l'agir est omniprésente chez Wittig, qui considère que le combat politique des femmes « doit consister à combattre leur passivité ». La passivité apparaît en effet comme un trait ou un attribut féminin important et récurrent, oppose à la violence masculine ; or ces deux polarités font l'objet d'un discours naturalisant : elles semblent toucher au corps comme au comportement, à l'individu comme à la société, et par là, sont particulièrement difficiles à remettre en question par une critique dénaturalisante. La domination masculine à l'échelle sociétale prendrait racine dans une force physique, selon un discours cherchant les causes d'un ordre social dans un donné biologique. Dans son exploration des « mythes de la féminité », Simone de Beauvoir repère que le corps de la femme désirée correspond dans son attitude à une

savoir, autrement dit *une reconnaissance épistémique filles-garçons*, dès le plus jeune âge et en continu, favorise cette reconnaissance mutuelle femmes-hommes aux âges ultérieurs ».

passivité attribuée au féminin : « le corps de la femme doit offrir les qualités inertes et passives d'un objet ».

Fanny Laborde, 2014 , Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter, de Monique Wittig et d'Elfriede Jelinek, Mémoire de M2 en lettres modernes, Université Lyon 2, soutenu en septembre 2014.

https://www.academia.edu/21884459/Wittig_Carter_et_Jelinek_contre_les_st%C3%A9r%C3%A9otypes_de_genre

RHIZOME 18 - « *The next great moment in history is ours* », p. 160

Pour les héritières du féminisme matérialiste et lesbien, incarné par Monique Wittig, Christine Delphy et Colette Guillaumin notamment, la cause de l'oppression séculaire subie par les femmes se concentre dans l'hétérosexualité obligatoire. Le groupe des hommes, qualifié d'ennemi principal, s'approprie le groupe des femmes en prenant le contrôle de leur temps (tâches domestiques), des produits de leur corps (enfants) et de leur sexualité (mariage, prostitution). Assimilées à des « objets naturels » que l'on possède, les femmes sont réduites au *sexage*. Dans cette perspective, le corps féminin devient le vecteur par excellence d'une domination masculine à laquelle on n'échappe qu'en s'extrayant du cadre hétéronormé et en faisant le choix politique de l'homosexualité. Parce qu'elle échappe au joug privé exercé par l'homme, la lesbienne n'est pas une femme

En 1951, le philosophe Allemand Theodor W. Adorno identifie le mythe de la féminité en l'appelant le « caractère féminin » ou « l'idéal de la féminité » dans *Minima Moralia* (1951) : Le caractère féminin et l'idéal de féminité suivant lequel il a été modelé sont les produits de la société masculine. L'image d'une nature non altérée n'apparaît que dans l'altération ou elle exprime son contraire. Lorsque cette société masculine prétend être humaine, elle se corrige souverainement elle-même dans les femmes et révèle dans une telle limitation son impitoyable maîtrise. Le caractère féminin est le négatif de la domination. Et de ce fait il est aussi mauvais qu'elle. D'ailleurs tout ce que la bourgeoisie dans son aveuglement désigne par le terme de nature n'est que le stigmate de la mutilation sociale. [...] La glorification du caractère féminin implique l'humiliation de toutes celles qui le possèdent.

(Theodor W. Adorno, (1951/2003) *Minima Moralia*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot »)

Adorno formule une critique radicale révélant l'artificialité d'un idéal autoritaire, socialement et violemment imposé sur les femmes par la société masculine : cette violence est ressentie par les auteurs qui nous intéressent et qui tentent de mystifier cette condition sociale vers une émancipation hors du concept de « la femme », à la suite de Simone de Beauvoir. Dans le premier tome du *Deuxième Sexe* (1949), la philosophe déclare que « c'est en niant la femme [en tant que mythe] qu'on peut aider les femmes à s'assumer ». Depuis les premiers temps du patriarcat ils [les hommes] ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance ; leurs codes se sont établis contre elle ; et c'est ainsi qu'elle a été concrètement constituée comme l'Autre. Cette condition servait les intérêts économiques des males ; mais elle convenait également à leurs prétentions ontologiques et morales. Dès que le sujet cherche à s'affirmer, l'Autre qui le limite et le nie lui est cependant nécessaire : il ne s'atteint qu'à travers cette réalité qu'il n'est pas. Ces deux aspects non-contradictaires du récit correspondent aux deux aspects du mythe féminin, reconduit dans des occurrences quotidiennes et structurant une posture sujet sur le plan ontologique : comme nous l'avons vu, le féminin constitue comme « Autre » fonderait le sujet masculin selon Simone de Beauvoir ; or le point de vue masculin, par sa prétention à l'universalité et son hégémonie historique, offre un lieu idéal depuis lequel le « grand récit » peut se construire et se maintenir. « La représentation du monde comme le monde lui-même est l'opération des hommes ; ils le décrivent du point de vue qui est le leur et qu'ils confondent avec la vérité absolue ».

La structure cohérente du récit ne se maintient que tant que le point de vue qui la perçoit et la génère est hégémonique : il fonde la structure comme vérité. Or selon Lyotard, le fil guidant une évolution positive se brise avec le moment postmoderne, caractérisé par l'éclatement du sujet, l'abandon du positivisme après la guerre, la reconnaissance des pluralités de modes d'existence et, plus globalement, la perte de la croyance en une forme de structure transcendante dictant le sens de l'évolution humaine. La projection d'un autre angle de vue fait vaciller la vérité et l'universalité du récit ; selon Linda Hutcheon, l'apparition dans le champ critique de pensées dites « minoritaires » dans les années 70 déplace le point de vue dominant en éclairant ses significations : Alors qu'il semble être le cas que la critique dans la littérature et les arts visuels a été traditionnellement assise sur des fondations relevant de l'expression (orientées sur l'artiste), de l'imitation (du monde) ou du formalisme (l'art comme objet), l'impact des points de vues féministe, gay, marxiste, Noir et des théories post-coloniale et post

structuraliste a semblé y adjoindre un nouvel axe [...] : l'investigation des productions de sens comme relevant d'une dimension sociale et idéologique.¹

Par la pluralité des points de vue et angles critiques, le monde perd de sa cohérence de récit mythique pour se révéler dans sa complexité ; c'est entre autres par le point de vue et le regard minoritaire que les choses ne sont plus perçues comme des allant-de-soi et que la cohérence du mythe tombe d'elle-même. Le point de vue de Simone de Beauvoir s'écarte du point de vue masculin pour identifier la relativité d'une vision qui se fonde en vérité, mais aussi pour démystifier les significations du féminin comme « Autre ». Jelinek, Wittig et Carter sont aussi guidée par des points de vue féministe, gay (lesbien), marxiste et poststructuraliste. Toutes trois développent une pensée féministe depuis une expérience propre et un point de vue « minoritaire » : les stéréotypes de la féminité comme « mythes » et l'altérité sexuelle comme « grand récit », sont donc les cibles privilégiées de leur critique matérialiste, qui vise à les identifier comme constructions masculines et à les contester. Mais Carter, Jelinek et Wittig construisent leur posture également en opposition à un mouvement de revalorisation du féminin, qui élabore un récit miroir en opposition au récit masculin : la posture dite féministe « essentialiste » ou « différentialiste » tente de se réapproprier un récit des origines et des symboles féminins en vue d'une consolidation communautaire des femmes face à l'hégémonie masculine. L'idée est de revendiquer l'altérité féminine dans une optique de renforcement communautaire contre le masculin dominant. Or le « récit féminin » fonctionne à son tour sur le modèle du grand récit nécessitant non un éclatement du sujet, mais un sujet collectif commun fondé en essence.

Dans « On ne naît pas femme », Monique Wittig explicite sa posture matérialiste et dresse une critique de ce qu'elle nomme « l'impasse familière du c'est-merveilleux-d'être-une femme » : « Mettre en œuvre le c'est-merveilleux-d'être-une-femme, c'est retenir pour définir les femmes les meilleurs traits dont l'oppression nous a gratifiées ». Il s'agit donc de mettre en place un discours de valorisation de la spécificité du corps féminin, de l'esprit féminin, etc. ; cette posture trouve aussi une légitimité dans l'idée d'un matriarcat originel : le féminin est à la recherche d'un discours qui lui soit propre, remontant aux temps anciens puis recouvert plus tardivement par le patriarcat. Selon la lecture matérialiste et volontiers railleuse de Wittig, ce premier âge constituerait une sorte de « préhistoire » où les femmes auraient créé la civilisation (à cause d'une prédisposition biologique) tandis que

l'homme brutal et grossier se serait contenté d'aller à la chasse (à cause d'une prédisposition biologique) ».

Angela Carter évoque également l'influence de cette idée d'un matriarcat originel sur la pensée féministe des années 70 : « Au moment où j'écrivais *La Femme sadienne* [1979], j'étais vraiment contrariée par toute l'idée de mythe. J'étais contrariée par la séduction que renferme l'idée d'une « religion primitive », lancée par certains mouvements de femmes, parce qu'il me semblait que ce n'était pas du tout la question. La question me semblait être ici et maintenant, ce que nous devrions faire dans le présent ». (Angela Carter)

Fanny Laborde, 2014, Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter, de Monique Wittig et d'Elfriede Jelinek. Mémoire de M2 en lettres modernes, Université Lyon 2, soutenu en septembre 2014.

[https://www.academia.edu/21884459/Wittig Carter et Jelinek contre les st%C3%A9r%C3%A9otypes de genre](https://www.academia.edu/21884459/Wittig_Carter_et_Jelinek_contre_les_st%C3%A9r%C3%A9otypes_de_genre)

RHIZOME 19 - Langage et écriture féminine, p. 163

Le positionnement essentialiste désigné par Wittig et Carter trouve une expression dans le champ de la littérature avec le concept d'« écriture féminine » porte par Helene Cixous dans *Le Rire de la méduse*, que l'on peut considérer comme un manifeste de cette écriture : « Je parlerai de l'écriture féminine : de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, *dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été dans leurs corps* ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel ».

L'influence de l'idée d'un matriarcat primitif perdu, recouvert dans le temps par la domination masculine, est ici manifeste ; dans cette injonction aux accents liturgiques, les femmes sont envisagées comme membres d'une même communauté porteuse d'une expression spécifique ancestrale et essentielle, qu'il faut selon Cixous porter de nouveau au jour. Les thèses et la stratégie littéraire de Monique Wittig se situent à l'opposé de la revendication d'une essence féminine de l'écriture des femmes, considérée par l'auteur comme une approbation du mythe de « la-femme » :

« Qu'il n'y a pas d'écriture féminine doit être dit avant de commencer et c'est commettre une erreur qu'utiliser et propager cette expression. Qu'est-ce que « féminin » de « écriture féminine » ? Il est là pour la-femme. C'est amalgamer donc une pratique avec un mythe, le mythe de la femme. La femme ne peut pas être associée avec écriture parce que la-femme est une « formation imaginaire » et pas une réalité concrète, c'est cette vieille marque au fer rouge de l'ennemi maintenant brandie comme un oripeau retrouve et conquis de haute lutte. « Écriture féminine » est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes et comme telle grossit l'appareil sous lequel s'avance la féminité. [...] Par contiguïté, « écriture » est gagné par la métaphore dans « écriture féminine » et de ce fait manque d'apparaître comme un travail et une production en cours car écriture et féminine s'associent pour désigner une espèce de production biologique particulière (à la-femme), une sécrétion naturelle (à la-femme). Ainsi donc « écriture féminine » revient à dire que les femmes n'appartiennent pas à l'histoire et que l'écriture n'est pas une production matérielle » (Wittig, 2015, 8-9)

Le paradoxe de la posture essentialiste est qu'elle dénonce bien la domination masculine, mais qu'elle use pour la contrer d'une dérivation du mythe de « la-femme ». Le féminisme essentialiste recrée une mythologie, et même une cosmogonie symétrique du patriarcat, avec la glorification d'un matriarcat primitif fonctionnant comme récit des origines. C'est encore par le symbole et la métonymie que s'exprime ce récit : la « voix » féminine propre, l'altérité du corps féminin renferment toute l'essence du féminin qu'il faut « porter au jour » (Cixous).

Mais le roman de Wittig ne fait pas s'affronter deux clans opposés ; la présence unique du pronom « elles » suggère plutôt une évolution interne aux personnages, qui tentent différents moyens de reconstruire une histoire et de se définir après la disparition de la catégorie des « ils », vaincus dans la troisième et dernière partie du livre qui fonctionne à l'envers : en effet, les deux premières parties du livre font chronologiquement suite à la victoire de « elles » sur les hommes, et visent à extraire le pronom « elles » de son rapport définitoire au pronom « ils ». On pourrait imaginer comme le fait l'auteure que le « elles » est un pronom « neutralise » et universalise : mais Wittig n'efface pas l'histoire du conflit présent dans la dernière partie du livre, et les « féminaires » de la première partie portent la trace du féminin qu'il faut réinventer autrement, en abandonnant les symboles et les mythes : Elles disent que tout imprègne qu'ils [les féminaires] sont de vieux textes qui pour

la plupart ne sont plus entre leurs mains, ils leur semblent démodés. Tout ce qu'on peut en faire pour ne pas s'encombrer d'un savoir inutile c'est de les entasser sur les places et d'y mettre le feu. Il y aurait le prétexte à des fetes.

Dans un univers débarrassé de « ils », « elles détruit les féminaires et les remplacent par le « grand registre », toujours ouvert dans lequel *elles* peuvent à tout moment écrire des faits, des noms, des dates, des histoires » : Le grand registre est posé sur la table ouverte. À tout moment, l'une d'entre elle s'en approche et y écrit quelque chose. Il est difficile de compulser parce qu'il est rarement disponible. Même alors, il est inutile de l'ouvrir à la première page et d'y chercher un ordre de succession. On peut le prendre au hasard et trouver quelque chose par quoi on est concerné. [...] Il ne se passe pas de moment sans que l'une d'elles s'en approche pour y inscrire quelque chose.

L'écriture de « elles » dans le « grand registre » est allégorique d'une histoire à poursuivre au-delà des catégories de genre qui n'ont plus cours dans un monde où « ils » a disparu ; la lutte des sexes dans le roman de Wittig est une lutte de classe, elle ne vise pas un génocide, mais l'abolition des catégories définitives hommes et femmes comme nous l'avons vu. Le grand registre opère comme une mise en abîme du roman de Wittig, un roman qui tente d'universaliser le pronom marqué « elles » pour débarrasser les femmes d'un particularisme de genre : le « grand registre » signifie également la nécessité pour les femmes de prendre part à l'écriture, à l'histoire, mais en abandonnant le « féminin » mythique

Linda Hutcheon parle, dans *Politics of Postmodernism*, de « politique de la représentation » (« politics of representation ») pour désigner toute lecture féministe qui problématise les rapports de sexe et de genre dans les représentations, peu importe l'orientation critique de ces lectures : l'art postmoderne ne peut être autre chose que politique, au moins dans le sens où ses représentations – ses images et ses histoires – sont tout sauf neutres, peu importe le degré d'« esthétique » qu'arborent leurs parodies autoréflexives. Alors même que le postmodernisme n'a pas de théorie effective des agencements qui activent un mouvement dans l'action politique, il tend bien à subvertir son inévitable fondement idéologique en un site de dénaturalisation critique. Pour adapter la notion générale de « “doxa” développée par Barthes comme opinion publique ou “Voix de la Nature” et consensus, le postmodernisme travaille à « e-doxifier » nos représentations culturelles et leur indéniable teneur idéologique.

Fanny Laborde, 2014, Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter, de Monique Wittig et d'Elfriede Jelinek. Mémoire de M2 en lettres modernes, Université Lyon 2, soutenu en septembre 2014.

https://www.academia.edu/21884459/Wittig_Carter_et_Jelinek_contre_les_st%C3%A9r%C3%A9otypes_de_genre

RHIZOME 20 - Helene Cixous *Le rire de la méduse*, p. 169

Le rire de la méduse de Cixous est un texte féministe fondateur qui rend à la figure mythique son agentivité et son pouvoir. Méduse rit et défie la subordination du corps à la raison, elle n'est ni belle ni rebutante ; elle est présente, elle est puissante, elle *est*. Cixous invite à l'écriture féminine, à écrire le corps et le langage des femmes en dehors du système phallogocentrique qui exclut le féminin, qui annihile le terrifiant et contrôle les corps. À partir de cet « hors » du système de langage et de pensée masculin, l'autre féminin - et pluriel - peut se développer et y puiser ses forces pour explorer son potentiel, pour former un sujet indépendant et autonome. La folie sait ne se dévoiler qu'une fois trop tard et passer pour un trait de caractère ou même une stratégie de séduction, elle sait donner à la mort les attraits de Lolita ». En rappelant que l'image de la fille poupée séductrice est déjà morte, la narratrice énonce que la mise en scène de la féminité à laquelle elle se soumet depuis son adolescence est empreinte de folie, voire même, c'est là que se trouve la folie de toutes les femmes.

Traduit par *Hysteric* en anglais, *Folle* rappelle qu'on associe premièrement les termes folle et hystérique aux femmes. Si les femmes, dans l'opposition binaire essentialiste, sont associées aux émotions, au monde du sensible et non à la raison, il n'y a qu'un pas pour qu'elles soient intrinsèquement irrationnelles et potentiellement folles. Les sorcières, possédées et hystériques rappellent l'horreur du corps féminin qui, en donnant naissance, en saignant chaque mois, équivaut à une créature qui sort de l'ordre symbolique (masculin) (Cixous et Clément 8). Hors de la réalité, en excès par rapport à leurs émotions, les femmes en font trop et doivent être contrôlées, médicamentées avec des « calmants » (*F* 68), cadrées pour revenir à un équilibre. L'équilibre ressemble alors à un statu quo où les femmes sont silencieuses, où on n'entend ni leur rage ni leur peine, où elles sont calmes et prennent soin des autres.

L'histoire de l'hystérie ou plutôt des femmes hystériques remonte aux cas d'études des docteurs Sigmund Freud et Josef Breuer au milieu du dix-neuvième siècle. Le premier cas, que Freud ne rencontrera jamais, est nommé Anna O., en réalité Bertha Pappenheim, qui a souffert de paralysie partielle, de perte de langage, d'appétit, et d'une grande dépression lorsqu'elle était aux soins de son père mourant. Diane Hunter revient sur Pappenheim dans le cadre d'une lecture féministe de son traitement : en présence du Dr. Breuer qui pratiquera des séances d'hypnose avec elle, Bertha parviendra à exprimer sa répression en tant que femme intellectuelle et brillante assignée à l'espace du foyer et aux soins des autres sans aucune possibilité de nourrir son intellect une fois sortie de l'école.

Dans son affliction, elle ne parvient plus à utiliser sa langue native, l'allemand, et s'exprime alors dans les autres langues qu'elle maîtrise ; l'italien, le français et l'anglais, ou invente une nouvelle syntaxe, mélange les langues et les règles de grammaire. Elle met également son corps en scène, elle crie et gesticule, ses paralysies arrivent à des moments de grandes détresses psychologiques, notamment le sentiment de culpabilité vis-à-vis de son père qu'elle ne veut pas soigner mais envers qui elle a un devoir de fille.

Selon les analyses psychanalytiques de Freud et Breuer, elle s'est soignée elle-même en trouvant des moyens de catharsis de son mal : en régressant à un état d'avant la parole et en refusant la langue qui symbolise l'ordre du monde, en mettant en scène ses symptômes pour trouver un moyen de les verbaliser, elle remonte à l'origine du traumatisme et crée un environnement de subjectivité propre hors de/avant la répression que les codes et normes de la société lui imposent. « She restaged the origins of her symptoms in order to undo them. This is ritual as catharsis. » (Hunter 268) En utilisant l'association libre, pratique qui a influencé dès lors la psychanalyse, Pappenheim a pu articuler sa détresse psychologique, ses traumatismes et la répression patriarcale de son environnement pour se délivrer de ses symptômes. L'hystérie, loin de l'image négative et dérogatoire de la folle paralysée, est alors une forme d'expression du corps à travers les gestes et le langage dans le but d'exprimer une détresse et une souffrance pour en sortir : dans le but de devenir agent, d'agir sur le monde autour, voire sur les conditions de son mal.

L'hystérie, bien que Freud la décèle également chez des hommes, reste majoritairement féminine depuis son origine étymologique grecque « *hustera* » qui signifie *matrice* et qui a donné *utérus* (*Larousse Médical* 493). Les

surréalistes Aragon et Breton la reconnaissaient en tant que « discourse of feminity addressed to patriarchal thought » (cité dans Hunter 272), une expression féminine directement liée à l'oppression patriarcale. Soit, une expression féministe à reconnaître en tant que telle.

Marine Gheno, 2016, Femmes scandaleuses : le pouvoir transformatif de la transgression chez Virginie Despentes, Nelly Arcan et Aurélia Aurita, Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta,

https://www.academia.edu/30828804/Femmes_scandaleuses_le_pouvoir_transformatif_de_la_transgression_chez_Virginie_Despentes_Nelly_Arcan_et_Aur%C3%A9lia_aurita

RHIZOME 21 - « BUZZ MOI » « BAISE MOI », p. 171

*Buzz-moi*¹⁵¹ comme *Baise-moi*¹⁵² sont des prises de parole héritière de interior skroll depuis un sentiment d'exaspération face au système en place

¹⁵¹ Dessiné par une débutante et publié à un tirage d'abord modeste, le premier volume de Fraise et Chocolat connaît un succès aussi rapide qu'inattendu. Au centre du «buzz», Chenda - alias Aurélia Aurita - est en quelques semaines l'objet de toutes les attentions mais aussi de nombreuses attaques, et tente de faire face. Buzz-moi retrace la carrière de ses ouvrages, telle que l'a vécue l'auteure au fil des mois. Des coulisses des médias généralistes (de Elle à Libé, d'Europe1 au Grand Journal de Canal Plus) à celles du milieu de la bande dessinée (éditeurs, festivals, lectrices et lecteurs), le livre raconte de manière vive et souvent drôle comment le tourbillon suscité par Fraise et Chocolat a été vécu par celle qui en est à la fois le créateur, le témoin et l'analyste. Avec les deux tomes de Fraise et Chocolat, Aurélia Aurita a créé l'un des événements BD de ces dernières années. Ces albums ont non seulement imposé une auteure, mais aussi un style et un genre, celui du récit érotique fait par une femme - et pas uniquement pour les hommes. Loin de tous les clichés de la bande dessinée sur le sexe, Aurélia Aurita a su inventer avec beaucoup d'humour un langage neuf pour un sujet que l'on pensait à tort connaître déjà.

¹⁵² (Virginie Despentes, 1994, Florent massot éditeur). Manu et Nadine, deux jeunes femmes paumées et sexuellement désinhibées, habitent dans une banlieue défavorisée de Paris. La première se prostitue, l'autre tourne dans des films pornographiques. Elles se rencontrent juste après avoir commis leur premier crime. Nadine a étranglé sa colocataire et Manu tiré sur un voyou de quartier qui a tabassé son ami et l'a défiguré au vitriol. Lassées des déceptions et des humiliations, elles décident de se lancer à travers la France dans une cavale extrême et violente, ponctuée de meurtres gratuits, beuveries et racolages sexuels. Leur dernier carnage

qui cherchent à se frayer un chemin à coups d'humour et d'orgasmes ou d'arme à feu et de baise. Dans les deux cas, le féminin s'empare des codes du pouvoir symbolique dans la sphère publique pour mieux y inscrire sa spécificité, ses voix *autres* parfois empreintes de contradictions et d'accommodements, sa jouissance et ses désirs, et tout le malaise qui existe à se conformer aux normes dominantes.

RHIZOME 22 - L'OBSERVEE S'OBSERVANT, p. 173

Ainsi nous entrons ensemble dans la même rêverie, dans l'univers solipsiste, créé par lui-même et se perpétuant lui-même, de *la femme s'observant observée dans un miroir* qui semblait s'être fendu sous l'effort nécessaire pour supporter son monde.

Ici, le désir du personnage féminin est subsumé par celui du narrateur prenant en charge le discours : dans le miroir, la femme réelle est confondue avec la fiction du fantasme masculin qui la crée, elle ne peut que « servir de fiction au rêve érotique ». Leilah connote ici ce que Laura Mulvey appelle le « to-be-looked-at-ness » de la posture féminine, terme composé difficilement traduisible en français mais qui signifie l'essentialisation [-ness] de la « posture d'être-regardée », face au *male gaze* (« regard masculin désirant ») performatif du corps féminin recevant passivement le sens érotique. Doit-on vraiment faire remarquer ici que lorsqu'on parle de regard, le regard féminin connote la beauté des yeux (la fille aux yeux de velours), le regard masculin la possession du monde, le désir, l'appropriation, le regard d'une femme c'est ses yeux, être vue et vue comme belle, le regard de l'homme est le voir, l'action, l'appropriation du monde, que quand l'un est sujet l'une est objet.

Laura Mulvey observe dans le cinéma une division sexuée de chacune des deux phases de ce même processus contradictoire : le plaisir de voir est implicitement dévolu au sujet masculin, tandis que le narcissisme identificatoire est schématiquement l'apanage des figures féminines : dans un monde ordonné par le déséquilibre des sexes, le plaisir de voir a été divisé entre la part active/masculine et la part passive/féminine. Le regard masculin

a lieu chez un architecte bourgeois, avant le dénouement. Lors du braquage d'une station service, Manu se fait tuer par un des employés. Après une journée d'errance, Nadine est déterminée à se suicider en se tirant une balle de revolver sur la tempe, mais n'en a pas le temps et est arrêtée par la police (Pascale Sardin, *Traduire Le Genre : Femmes en Traduction*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 86).

[*male gaze*] déterminant projette ses fantasmes dans la figure féminine, qui est stylisée en accord. Dans leur traditionnel rôle exhibitionniste les femmes sont simultanément regardées et exhibées, et leur apparence codée pour un puissant impact visuel et érotique ; on peut dire qu'elles connotent ainsi une posture essentielle d'*être-regardée* [*to-be-looked-at-ness*].

La posture des femmes serait alors un sous-produit du désir masculin. La subversion de cette répartition binaire intervient plus loin dans le roman d'Angela Carter, lorsque le narrateur Evelyn se retrouve lui-même face au miroir après son opération visant à faire de lui une « femme parfaite ». Dans la scène suivante où Evelyn-Eve découvre son nouveau corps de femme, les relations du corps matériel, de l'univers symbolique et de la sexualité (du désir) sont à la fois révélées, et à la fois totalement déplacées par un jeu de dissociation vertigineux : [...] elle ouvrit le mur qui cachait le miroir et me laissa seul avec moi-même. Mais lorsque je regardai dans la glace, c'est Eve que je vis, et non moi-même. Je vis une jeune femme que, bien qu'elle fût moi, je ne pouvais en aucun cas reconnaître comme moi, car elle n'était à mes yeux qu'une abstraction lyrique de la féminité. [...] Elles m'avaient transformé en page centrale de Playboy. J'étais l'objet de tous les désirs imprécis qui n'eussent jamais existé dans ma propre tête. J'étais devenu mon propre fantasme de masturbation. Et, comment le dire, ma verge dans ma tête se contractait encore à me voir moi-même. La programmation psychologique n'avait pas été entièrement un succès... Mais il n'y avait plus rien, là où je me rappelais ma verge. Il n'y avait plus qu'un vide, une absence définitive, comme un silence bruyant.

On assiste ici à un enchevêtrement complexe de symboles et de postures implicites qu'il revient au lecteur de démêler : le narrateur est confronté pour la première fois à son image nouvelle, dans une scène qui a tout d'une parodie de la théorie psychanalytique du stade du miroir d'une part, et de celle de la sexuation de l'individu d'autre part, toutes deux énoncées par Lacan.

Fanny Laborde, 2104, Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter, de Monique Wittig et d'Elfriede Jelinek. Mémoire de M2 en lettres modernes, Université Lyon 2, soutenu en septembre 2014.

RHIZOME 23 - Les femmes transgressives, p. 178

Les femmes transgressives, *url*, *tilleul* sur la scène médiatique perturbent le pouvoir construit dans la visibilité et revendiquent le leur en jouant des rôles de genres et des normes de décence ou de pudeur. En renversant l'invisibilité des femmes dans la sphère publique, les femmes scandaleuses deviennent hyper visibles dans le scandale et acquièrent un public—parfois un contre public ; et une voix—parfois une contre-voix.

Les transgressions opérées par les femmes sont toutes reliées à des expressions d'émotions fortes dans la sexualité, l'agressivité, la violence ou la folie : les déchainements émotifs les font paraître hors de contrôle, folles, hystériques, insatiables, ingérables, ingouvernables. « Femmes ingouvernables » était d'ailleurs le titre d'un séminaire inspiré par les *url women* de Rowe, tenu à l'Université du Québec à Montréal en mai 2016 et à propos de la culture populaire : les femmes ingouvernables sont celles qui parlent *trop*, ou qui présentent *trop* d'elles-mêmes, qui sont rabat-joie, qui se rebiffent face à un système qui diminue leur valeur et leur voix : la femme ingouvernable peut présenter une forte corpulence, adopter des comportements dérangeants tels que de parler trop fort, de faire preuve d'un humour salace et assumé, ou encore d'exprimer sa colère en public et de faire preuve d'agressivité ; à notre sens, elle peut aussi jouer la carte de la classe, de l'auto promotion et de l'hyperféminité assumée. (Appel à communication « Femmes ingouvernables »)

Dans la culture populaire, les femmes ingouvernables participent à des activités dominées par une notion conservatrice et traditionnelle du masculin telles que le Heavy Métal ou le monde des super héros. Les femmes ingouvernables font peur de par leur *ingouvernabilité* car elles échappent à la règle. Au travers de la brèche qu'elles créent dans les règles établies, à travers leur impertinence et leur insoumission, elles ouvrent de nouvelles possibilités d'existence et de résistance pour le féminin dans l'espace public. Elles participent également à la critique (et au démantèlement ?) du système de domination qui exclut les identités minoritaires, non-binaires et hors-normes. Ce système est souvent perpétué dans la culture populaire occidentale la plus vendeuse des films blockbusters et des séries les plus populaires, d'où l'importance d'y trouver une résistance au féminin.

Ne pas correspondre au modèle de passivité, de beauté et de complaisance silencieuse du féminin est déjà une transgression, mais le faire sur la «place»

publique en parlant de tabous sociaux, en étant *trop femme* (Nelly Arcan) ou pas assez (Virginie Despentes dans l'introduction de *King Kong théorie*), ou en produisant un récit de soi érotique, est simplement scandaleux. D'autant plus que se dessinent dans ces récits et ces prises de paroles des actes d'agentivité qui posent des femmes-sujets actives, désirantes, et affirmées.

Les femmes scandaleuses sont les « unruly women » de Rowe même si elles n'utilisent pas nécessairement la comédie pour interrompre et déranger le pouvoir de l'ordre établi dans la visibilité. À travers les récits de femmes et l'autofiction abordant de manière directe la violence des femmes, le viol, la prostitution, la sexualité joyeuse, le culte et le carcan de l'injonction de la beauté, et le racisme, ou plutôt une subjectivité à l'ethnicité non-blanche, les femmes scandaleuses de notre corpus—à la fois les personnages et les auteures—ont un potentiel de transformation de l'ordre phallogocentrique établi et d'inscrire le féminin dans la sphère publique¹⁵³.

Le *rap* « *wap* » n'est bon à citer que pour relativiser la nouveauté modernité (Cardi B *wap feat*). Le néo féminisme de la pop-people culture (Beyoncé, Shakira, Lady Gaga, Thunder Pussy...) ne serait-il pas plutôt simplement dû à l'inculture des créatrices et des consommatrices pour ce qui concerne les mouvements artistiques féminins/féministes des années 60 à 2000, quand une vidéo, jouant autant des codes de la domination soumission, sans qu'il soit question de retournement du stigmate, gestuelle chorégraphie autant que textes, dans le bon vieil éventail du continuum économico sexuel de Tabet...encore la guerre des sexes, la référence à l'hétéronormativité, la revendication de la prostitution par l'argent... La culture populaire au féminin aux États-Unis est largement mondialisée, avec des superstars telles que Madonna, Miley Cyrus ou Beyoncé (dans le domaine musical). Le popféminisme dans ce contexte ne prend pas racine dans la subversion des normes ou un engagement politique des artistes comme il le fait en Allemagne. Dans l'exemple des Spice Girls, groupe artificiellement assemblé selon des critères marketing, il n'est pas évident de voir l'engagement ou le féminisme. Pourtant, leur slogan Girl Power a eu un impact important sur

¹⁵³ Les femmes-insectes d'Agnes Accorsi, Femen-hyménoptères de sa série des "*Fleurs*", - dont l'une illustre la couverture du présent essai - jardinières et cultivatrices érotiques de fleurs vénéneuses, se placent dans la lignée de Lysistrata et Sappho, du côté des femmes scandaleuses, transgressives, intenable, grossières, non féminines (*femmes hyper féminines non féminines !*) de la *girl culture* et du *girl power*, toujours *trop femme ou pas assez*, jamais *comilfaut*, comme ces adolescentes à *top crop* ou *mini-shorts* qui troublent leurs pauvres camarades collégiens et lycéens mâles (<https://www.pinterest.fr/agnesaccorsi/agn%C3%A8s-accorsi/>)

l'agentivité des filles et des jeunes femmes pour se libérer des rôles genrés restrictifs (Fritzsche). Que dire en France de Mylène Farmer... L'observation des effets de la culture populaire sur les comportements et les discours des fans met en évidence des pratiques de résistance et de libération au sein même de la culture dominante, et un potentiel féministe à ne pas ignorer.

Dans le contexte francophone, on ne trouve pas de superstars médiatiques et pop féministes, mais l'influence des pop féministes étatsuniennes se fait sentir dans l'éclatement des formes de la création dans les nouveaux médias tels que les sites web, les blogs, les vidéos et autres moyens visuels. De plus, les thèmes de l'exploration du corps et de la sexualité de façon provocante et provocatrice, du décalage des codes normatifs de la beauté et de l'apparence féminine, sont autant de thèmes abordés par les auteures contemporaines francophones de ce corpus. Dans le régime médiatique actuel, aucune auteure populaire ou scandaleuse ne peut échapper aux méthodes d'hyper visibilité de la culture populaire. Le pop féminisme nous indique que certaines auteures et performeuses parviennent à utiliser des méthodes de la culture populaire à leur avantage et ainsi à faire avancer une nouvelle pensée féministe qui s'articule dans le néolibéralisme, tout en signalant le risque important de diluer et noyer cette pensée dans ce même système basé sur la consommation.

Martine Gheno, 2016, *Femmes scandaleuses : le pouvoir transformatif de la transgression* chez Virginie Despentès, Nelly Arcan et Aurélia Aurita, Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta.

Plutôt dans la veine du mouvement punk *Riot grrrls*, Despentès lance une invitation aux filles de se rassembler pour mieux résister aux normes imposées sur les corps, les sexualités, et les identités. L'appel englobe d'ailleurs également les hommes autant que les femmes, et les queers ; les entre-deux et les hybrides. En effet, Landry démontre comment l'attitude punk de Despentès s'allie à sa posture d'écrivaine *queer* (60) et permet « une performativité queer dans laquelle les appareils genrés sont subvertis, réorientés ou réutilisés selon de nouvelles fonctions ou tout simplement évacués pour laisser place à une performance identitaire queer punk » (Landry 55). Débarrassées des rôles et des attentes associés aux genres, les individus peuvent incarner une identité hybride, multiple, parfois contradictoire, en dehors des rapports de domination instaurés dans la société. L'hybridité du personnage public Despentès se construit à travers la mise en scène d'un «

échec de la féminité » (Landry 65) en refusant de se conformer aux modèles de beauté féminins, et une appropriation de traits masculins qui lui permettent l'agressivité ou l'opiniâtreté dans l'espace public. Elle parle d'elle-même en tant que « femme toujours trop de tout ce qu'elle est, trop agressive, trop bruyante, trop brutale, trop hirsute, toujours trop virile » et explique que ce sont ses « qualités viriles » qui lui permettent de vivre une vie satisfaisante

Martine Gheno, 2016, Femmes scandaleuses : le pouvoir transformatif de la transgression chez Virginie Despentes, Nelly Arcan et Aurélia Aurita, Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta.

RHIZOME 24 - CORPS POLITIQUE DEMOCRATIE GENRE, p. 189

Le corps existe-t-il ? Autrement que dans sa performance, La répétition ritualisée théâtralisée de la norme ? Et bien non : elles cassent les codes (les couilles !) en ritualisant l'invisible l'impensable. En faisant parler leur sexe (Schneemann, au sens propre), En démontant la matérialité /évidence / visibilité/invisibilité/invisibilisation du corps

Le corps est toujours déjà appréhendé socialement ; il ne peut être perçu à l'état naturel et pur. Butler précise : « Le corps est donc d'emblée exproprié par la culture, et ce serait une erreur de croire que nous pourrions simplement nous le réapproprier. [...] Le corps n'est jamais donné, il a toujours besoin d'un mode de présentation, qui se trouve être culturellement délimité et élaboré. » Il ne peut y avoir de perception, de compréhension et de vécu corporel sans médiation culturelle et sociale. En effet, la perception et le vécu impliquent nécessairement, selon elle, une structuration culturelle et donc politique. L'humain comprend et ressent son corps à partir des référents normatifs sociaux en vigueur à un moment donné, dans un lieu donné. Butler s'oppose, de ce fait, à toutes théories, qu'elles soient biologiques, psychanalytiques, philosophiques ou autres, qui affirment l'antériorité de l'expérience corporelle, vécue de manière non sociale, non politique. Bref, c'est la culture qui rend le corps accessible, intelligible et percevable. Dans une analyse qu'elle effectue sur le genre dans le sport et dans le monde athlétique, elle mentionne : « Il n'y a de sens qu'incorporé à des agencements complexes de matières sensibles. Même si l'on veut parler de 'représentations' ou de 'systèmes de représentations', ceux-ci, pour l'analyse de la production de sens, ne peuvent avoir d'autre forme d'existence que celle d'*investissements signifiants dans des matières*. Le point de repère obligé de toute démarche

empirique dans ce domaine, ce sont des phénomènes de sens attestés, des *agencements de matières signifiantes porteuses de sens*, des ensembles signifiants qui ont été extraits, pour les besoins de l'analyse, du flux ininterrompu de production-circulation-consommation de sens, dans un contexte social donné. »

(Eliseo Veron, 1978, « Semiosis de l'idéologie et du pouvoir », *Communication*, 28, pp 7-20)

C'est ici que l'on voit toute la distance avec Freud, si ce n'était déjà fait, avec l'idée que le moi physique est toujours l'effet d'un corps structuré par des normes culturelles, une projection culturellement construite, une idéalisation négociée par les normes culturelles dominantes. Le corps que nous avons ne devient vivable qu'en étant d'abord forgé d'une manière culturellement intelligible. En d'autres termes, la structure culturelle du corps précède son expérience vécue et la rend possible. Il n'est pas possible d'avoir une expérience directe et vécue du corps sans passer par les structures culturelles qui le rendent intelligible. Ce n'est pas dire que le corps de chacun lui est propre, déterminé et singulier, pour être ensuite aliéné dans ou par le biais de certaines constructions culturelles, mais que l'aliénation dans la culture est première, c'est-à-dire antérieure à la possibilité de se percevoir comme être singulier.

Butler rejette ainsi toute conception d'un sujet « présocial » et « post social » et, par le fait même, d'un sujet « prégenré » et « postgenré ». Il faut toutefois se garder de l'accuser hâtivement de nier les composantes anatomiques du corps, ses particularités biologiques telles que le vagin, les seins, le pénis, etc. En effet, Butler ne soutient pas que ces composantes anatomiques n'existent pas, mais seulement, à la suite des matérialistes françaises, que ces aspects biologiques sont toujours déjà appréhendés à travers une lunette politique et sociale¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Les corps, mon corps, nos corps, vos corps, souffrent, mangent, jouissent : ces faits ne sont pas de simples constructions, mais l'irréfutabilité de tels faits ne détermine en aucune manière ce que cela peut signifier de les affirmer. Et à travers quels moyens discursifs il convient de le faire. L'esthétisme historicisant et catégorisant tient lieu de pensée à ceux qui n'en ont pas. Il n'y a pas de nature, seulement des effets de nature. La nature est du construit se faisant passer pour du non construit. La nature est la culture du construit et de la construction comme naturalisation (Morin, néoténie, différence entre l'homme et le chimpanzé)

Qu'est-ce qui permet en fait de distinguer un homme d'une femme ? Un assemblage complexe de gènes, de chromosomes, d'hormones et de particularités anatomiques ? Si tel est le cas, plusieurs personnes ayant une anatomie de femme (vagin et seins) ne pourront, à cause de la variabilité et de la multiplicité des situations observées sur le plan génomique, chromosomique et hormonal, être définies comme des femmes. La lecture du « sexe », des critères et des signes qui permettent de départager les hommes et les femmes sur la base de telle ou telle donnée, est une lecture régie par la culture, imbibée de politique et éminemment normativisée

Cette perspective constructiviste implique que le « sexe » n'est pas une donnée fixe, naturelle, anhistorique, sur laquelle vient se rajouter un genre construit socialement et politiquement, mais bien une construction. En effet, l'interprétation et le sens donnés à des caractéristiques anatomiques en soi sans importance représentent des choix sociaux, culturels et politiques. En ce sens, c'est le genre et sa catégorisation binaire qui détermine le « sexe ». Ce sont les normes, le langage et les jeux de pouvoirs qui modèlent le « sexe » mâle et femelle. D'après Butler, cette normativité est elle-même construite dans un cadre hétéronormatif et hétérosexiste. Bref, tout comme le genre, le « sexe » est aussi l'effet d'une performativité s'inscrivant dans le cadre normatif dominant. Elle qualifie également les catégories binaires de genre qui le circonscrivent de coercitives et de « violentes »

Il faut penser le corps comme construit et penser la signification de cette construction. Pas de perception ou sensation du corps sans réflexion sur les valeurs qui le codent, le pensable et l'impensable. Les corps ne paraissent, ne vivent qu'au sein de discours, d'histoires, de fictions, de certains schémas régulateurs de codes, sans cesse répétés, rejoués, performés, femmes hommes autres. Le genre est le travestissement performatif du pouvoir de naturalisation : produire le naturel comme irréductible pour ne pas avoir à penser la différence. Le genre est la façon symbolique dont l'humanité construit/représente/donne à voir goûter sentir le corps dans sa matérialité. Certaines constructions symboliques du corps sont/semblent constitutives au sens où nous ne pourrions pas fonctionner ou opérer sans elle, au sens où sans elle il n'y aurait pas de je ni de nous. Ni dans la nudité ni dans la non-nudité de degré zéro de la pensée, du regard, de la culture. Pas de sexe précédent un pré discursif qui serait le point de référence stable sur lequel ou par rapport auquel la construction culturelle du genre se développerait. Pas de point zéro du sexe ni de sexualité naturelle sur laquelle la culture ferait des variations. Pas de contours sans réflexion sur la systémativité du corps, les valeurs qui le codent, le pensable et l'impensable. Le corps est la première croyance, la

première religion, le premier discursif inventant le pré discursif. Pensable/impensable Abject/invivable visible, invisible, essentialité, binarité, sexuée, délimitée, désirable. Ces contraintes constituent l'intelligibilité même : le visible, invisible, essentialité, binarité, sexuation, sexualisation, désirabilité, limites et interdits. Pratiques discursives performant nos activités, des chemins régulateurs de genre.

RHIZOME 25 - Sprinkle Jelinek, p. 202

Comme Sprinkle pour les images, Jelinek pour les mots se heurte à une impossibilité structurelle de développer des formes de réponse propres, à l'aide d'un langage nouveau, radicalement différent de celui des hommes : « il n'existe pas de langue de la femme » : J'avais voulu à l'origine écrire une sorte de contre-histoire à *l'Histoire de l'œil* de Georges Bataille. Je pensais qu'il était envisageable pour une femme d'écrire sur l'obscène. Malheureusement, j'ai dû me rendre à l'évidence que c'était une chose impossible. Le langage de l'obscène est masculin, c'est une langue totalement investie par l'homme ou la femme est celle qui se montre, celle qui s'offre, et ou l'homme est celui qui consomme le corps de la femme.

Cependant, malgré sa déclaration, Elfriede Jelinek parvient à s'emparer de l'obscène dans *Lust* : si elle échoue à proposer une pornographie féminine, son projet vise à miner le langage masculin de l'obscène par une stratégie de distanciation satirique et de grossissement hyperbolique, visant à révéler l'intolérable de la domination masculine. Jelinek s'empare de la pornographie de la même manière dont Sade s'en empare selon la lecture de Carter : pour en faire le terrain privilégié de l'expression des rapports de pouvoir : « Dans mon roman *Lust*, j'ai tenté de décrire cette violence sociale, ces rapports de force à l'oeuvre dans la sexualité, un domaine que l'on s' imagine à tort comme la chose la plus privée ». (Elfriede Jelinek, *L'Entretien*, avec Christine Lecerf, op. cit., p. 65

Dans *La Femme sadienne*, Angela Carter propose de détourner la pornographie de son but purement fantasmatique et de son expression consolidation les stéréotypes de genre et les rôles sexuels, pour en faire le révélateur des relations sociales entre humains ; sa définition du « pornographe moral » peut s'appliquer à Jelinek et à son roman *Lust* : « [...] les relations sexuelles entre hommes et femmes sont toujours révélatrices de

la nature des relations humaines en général au sein de la société considérée. » (Angela Carter, *La Femme sadienne*, op. cit., p. 39)

Le pornographe moral pourrait donc utiliser la pornographie comme moyen de critique des relations qui s'établissent habituellement entre les sexes. Son propos serait d'opérer une démystification radicale de la chair pour aboutir, à travers les méandres des multiples formes que peut revêtir l'acte sexuel, à la révélation des véritables relations qu'entretient l'homme avec ses semblables. Un tel pornographe ne serait pas l'ennemi des femmes, parce qu'il commencerait peut-être à percevoir le fondement du mépris de la femme qui fausse toute notre culture, même s'il lui faut passer par les domaines de la plus parfaite obscénité pour en rendre compte.

Jelinek semble partager sa vision de la « pornographie morale », et propose plutôt une « pornographie sociale » : mon projet n'était pas d'écrire un simple porno mais de produire une critique sociale comme l'ont fait Georges Bataille ou, avant lui, le marquis de Sade. Sade s'est livré à une critique acérée de la société pré révolutionnaire française. Pour moi, la bonne pornographie est une pornographie de la société. Parce que la société est elle-même pornographique. Parce qu'elle a toujours quelque chose à cacher. Et c'est ça que je lui arrache. Je lui arrache ce voile, et je montre l'obscène. Le travail obscène des femmes [...]. Je voulais tenter d'écrire une sorte de pornographie sociale.

Fanny Laborde, 2104, Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter, de Monique Wittig et d'Elfriede Jelinek. Mémoire de M2 en lettres modernes, Université Lyon 2, soutenu en septembre 2014.

RHIZOME 26 - Dans le genre gênant : Politiques d'un concept, p. 205

C'est en tout cas la piste qu'on suivra pour conclure à partir d'un concept exploré depuis près de dix ans : la « démocratie sexuelle ». On peut définir les sociétés démocratiques par leur représentation de l'ordre social. Au lieu de considérer qu'il est toujours déjà donné, que ce soit par Dieu, la Tradition ou la Nature, ces sociétés revendiquent de l'instituer elles-mêmes. Autrement dit, les lois et les normes ne seraient plus imposées selon une logique transcendante ; elles seraient constituées de manière immanente, en fonction de valeurs politiques dont la définition elle-même n'est pas donnée a priori :

en particulier, le sens de la liberté. Dans les sociétés démocratiques, loin d'être fondé dans une nature des choses intemporelles, l'ordre du monde se révèle proprement social – ouvert au changement historique ainsi qu'à la délibération politique.

La question qui se pose dès lors est de savoir s'il est des limites à cette logique démocratique. Et c'est en particulier autour des questions sexuelles que l'enjeu se cristallise aujourd'hui : en effet, le corps, et singulièrement le sexe et la sexualité, apparaissent à certaines comme le refuge ultime d'un ordre des choses antérieur et supérieur à l'histoire et à la politique. Le sexe serait dès lors le roc pré- démocratique (voire anti démocratique) d'une nature éternelle. En revanche, pour d'autres, la bio politique nous oblige à penser, à l'instar de Michel Foucault, l'Histoire de la sexualité. Le genre deviendrait en conséquence le révélateur de l'historicité démocratique. Pour les unes comme pour les autres, les questions sexuelles deviennent ainsi un enjeu privilégié. Sans doute les milieux conservateurs récusent- ils une conception démocratique du sexe, pour en préserver la nature ; il n'en reste pas moins qu'à l'instar du Vatican, ils se lancent dans l'arène politique pour défendre leur vision apolitique. La démocratie sexuelle, c'est donc l'extension de la logique démocratique aux questions de genre et de sexualité.

Si la démocratie sexuelle trouble l'ordre des choses, c'est donc qu'elle en révèle la définition immanente à des sociétés qui se plaisaient à la croire transcendante. Autrement dit, la démocratisation dénature l'ordre symbolique : elle en manifeste la nature sociale, en même temps que politique et historique.

Pas d'identité : mon corps est aussi le corps de l'autre

Le corps est du langage, du social, le nu est construit, le privé et l'intime sont politiques¹⁵⁵. Les corps ne paraissent, ne vivent qu'au sein de pratiques discursives, de certains schémas régulateurs de genre.

¹⁵⁵ SDB réunit sa correspondance avec son amant américain, Nelson Angren, dans « lettres à NA », témoignant ainsi de la portée littéraire et politique d'écrire pour soi un journal adressé à un unique interlocuteur. (lettres à NA, un amour transatlantique, 1947-1964, paris, folio, 2016) comme versant politique privé de l'exposition par Nan Goldin de sa vie privée en tant qu'œuvre publique, abolition de la distinction public/privé en tout est politique. Dans le même sens va la publication posthume de la relation homosexuelle de SDB avec la future épouse de Merleau Ponty.

La première technologie c'est le langage, le symbolique, la perte de l'être. Par la puissance du verbe/de la parole, Dieu crée l'homme à son image, corporé. Pas la femme.

Son aboutissement est la masculinité blanche en tant qu'incarnation de souveraineté politique totale et du monopole des techniques de la violence de dans laquelle le sujet est pris et compris comme consommateur libre, la démocratie représentative et le système des partis. Les technologies de la subjectivité et de gouvernement que la modernité a inventé pour légitimer la suprématie sexo-coloniale de l'Occident sur le reste de la planète sont aujourd'hui en crise : la masculinité blanche en tant qu'incarnation dotée de souveraineté politique totale et du monopole des techniques de la violence, le sujet compris comme consommateur libre, la démocratie représentative et le système des partis¹⁵⁶.

Le corps en tant que tel n'existe pas. Particulièrement le corps féminin qui n'est que le corps féminin du masculin. La réalité du corps féminin est masculine

Fassin, É. (2006, automne). La démocratie sexuelle et le conflit des civilisations. *Multitudes*, 26, 123-131 ; 2008, juillet- décembre). L'empire du genre. L'histoire politique ambiguë d'un outil conceptuel. *L'homme*, 187-188, 375-392 ; (2010, septembre). Les « forêts tropicales » du mariage hétérosexuel. Loi naturelle et lois de la nature dans la théologie actuelle du Vatican. *Revue d'éthique et de théologie morale*, 261, 201-222.

RHIZOME 27 - Activisme, p. 208

L'exemple d'Annie Sprinkle est à cet égard paradigmatique. Sprinkle est une activiste multimédia qui s'attaque à tous les supports : photographie, vidéo, happening, performance en direct, ateliers, etc. Elle s'intéresse notamment aux processus d'objectivation de la femme dans les industries du

¹⁵⁶ Veronica Vasterling dénombre chez Butler quatre caractéristiques du pouvoir. Premièrement, il est discursif, c'est-à-dire qu'il se présente par, dans et à travers le langage. Deuxièmement, il est réitératif, c'est-à-dire qu'il se répète et se recite constamment pour s'auto fonder. Troisièmement, il est productif, ce qui implique qu'il ne fait pas que réguler les sujets et les genres, mais les construit et les produit. Enfin, il est exclusif et propulse ainsi des sujets et des genres « non-conformes » en dehors du dicible et de l'intelligible, bref dans la marginalité.

sexe. Ses photos, par exemple *Anatomie de la photo d'une pinup*, sont devenues des classiques de la performativité du genre dans l'art, au même titre que les travaux d'artistes d'inspiration *queer* comme la Française Laurence Jaugey-Paget qui, dans sa série *Hollywoodn't*, exploite l'imitation *camp*, quintessence de la post-modernité, pour montrer des représentations clichés du cinéma hollywoodien soigneusement détournées par le biais de changements dans l'orientation sexuelle et le genre des personnages. *Anatomie de la photo d'une pin-up* montre une Annie Sprinkle en guêpières et jarretelles présentant tous les accessoires de la féminité normative.

La photo est accompagnée d'une légende qui explique cet attirail à caractère sexuel : « les hauts talons », « ces hauts talons me font un mal de chien », « le corset qui masque le ventre », « les très grands bas qui rendent mes jambes plus grandes qu'elles ne le sont en réalité », « les bas noirs qui font mes jambes plus fines qu'elles ne le sont », « les bottes qui sont une taille en dessous et que j'ai empruntées et qui ne seront portées que pour la photo », « le soutien-gorge trop petit mais qui fait des seins plus gros ». Chaque élément de cette légende est accompagné d'une flèche qui signale chacune de ces prothèses performatives (bas, soutien-gorge, faux-cils...), ce qui souligne non seulement leur nature artificielle, mais aussi, et surtout, leur finalité purement sexuelle

Une scène de « Sluts and Goddesses » travaille sur la mise en abîme de l'idée de la mesure du plaisir, à savoir la scène d'orgasme d'Annie Sprinkle qui dure cinq minutes et qui est une ode au plaisir sexuel féminin. Elle y réintroduit un regard de scientia sexualis scientifique sur la sexualité, par le biais des graphiques et autres techniques de mesure pour corréliser le temps par rapport à l'énergie orgasmique. Il s'agit d'un clin d'œil à ce désir, qui domine la pornographie, d'obtenir du corps féminin la confession de son plaisir à la caméra.

A. Sprinkle crée de nouveaux modes d'activisme. Par ses films, ses performances artistiques, elle veut faire de la pornographie un outil de lutte. Elle renverse ainsi la représentation des règles du pouvoir, en se servant des armes de la citadelle masculine. Judith Butler réaffirme qu'à travers la pornographie c'est « la signification du genre qui est en jeu – ce que signifie être un homme, ou une femme : la femme serait définie par le rapport de domination, sans laquelle disparaîtraient les catégories “homme” et “femme”. En effet, l'homme serait défini par sa position dominante dans la sexualité, et la femme par sa position dominée. Ce serait donc la domination qui produit le genre. Il ne s'agit donc pas seulement de la sexualité, mais du genre, de la

masculinité et de la féminité, dont la définition repose entièrement sur la domination »¹⁷. Si soft soit la représentation de sexe, elle sous-entend toujours une relation de domination. Butler va « même jusqu'à dire, avec Michel Foucault, que le pouvoir et la sexualité sont coextensifs ; qu'on ne trouvera pas de sexualité sans pouvoir ».

La pornographie alternative, le post-porn, ne saurait se composer sans tenir compte de cette dimension, elle doit s'imaginer comme un jeu de déconstruction/reconstruction des symboles de pouvoir, elle doit être la dimension érotique et subversive de la domination. Il s'agit moins de brouiller l'identité sexuelle, elle-même construction (autoportraits cahun, torse de cire mi masculin mi féminin de Robert Gober (1991) ou de la représentation érotique ou porno de l'acte sexuel, que de montrer qu'ils sont une construction.

Juan Jimenez Salcedo, 2010, Déconstruction du genre et justification de la pornographie dans la théorie queer", in R. Beauthier, J.-M. Méon, B. Truffin (eds.), Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles), Éditions ULB, Bruxelles, p. 189-195.

RHIZOME 28 - Queeriser le porno, p. 210

Ce faisant, aux yeux de certaines féministes américaines proches du mouvement *queer*, elle se réappropriait tout. C'était un phénomène de resignification, un phénomène de déplacement. Elle décontextualisait et c'était là toute la différence entre sa performance et les films pornographiques. Elle conférait une autre valeur à la pornographie en en démontant les mécanismes. Dans la mesure où il n'existe, pour le mouvement *queer*, que des fictions, que des productions de vérité, à propos de la sexualité comme à propos du genre, A. Sprinkle était productrice d'une autre vérité, un autre discours. Elle modifiait le regard porté sur le corps de la femme

En France, toujours à propos de la pornographie, Marie-Hélène Bourcier estime que quand on articule la conception de la pornographie sur la révélation, le montré, le caché, le dévoilement, on essaie de faire croire qu'il existe une vérité et qu'on la révèle. Ce serait l'idée qu'il y a d'un côté la réalité, et de l'autre la représentation. Or, pour elle, il n'y a que des représentations, que des productions de « régimes de visibilité ». Le discours pornographique n'est rien d'autre qu'un discours de vérité sur le sexe : c'est-

à-dire une mise en scène contrôlée du corps féminin, où celui-ci est découpé et construit pour un regard masculin. Mais la pornographie n'est pas condamnée à être nécessairement cette pornographie dominante assenée depuis plusieurs siècles. Une post-pornographie peut accompagner une post-modernité, ce serait l'enjeu de l'émergence d'une pornographie féminine voire féministe, comme *Baise-moi*, le film de Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi, en serait l'exemple. Film dont Catherine Breillat prendra la défense en évoquant la liberté

La pornographie est une technologie du genre au même titre qu'une comédie romantique de Austen ou Wharton, ou une émission télévisée. Il s'agirait donc tout simplement de *queeriser* le porno, autrement dit de déceler les mécanismes de production du genre dans le dispositif pornographique pour les subvertir et créer une performance parallèle anti-genre, vidée de sa dimension genrée, dans ce que Marie-Hélène Bourcier appelle un « sexorcisme ». A cet égard, le *queer* se situerait dans un système de contre production de techniques corporelles et sexuelles. C'est pourquoi il s'allie à des formes extrêmes de la sexualité comme le S/M. En ce sens, la pornographie BDSM (Bondage-Domination-Sado-Masochisme) s'inscrit dans la démarche subversive *queer* parce qu'elle propose le détournement de la sexualité hétéronormative et des jeux de pouvoir qui en découlent. Que ce soit dans son versant hétérosexuel ou dans son versant homosexuel, le SM sape la mise en scène du pouvoir dans le porno hétérosexuel, ainsi que, de manière plus générale, les représentations de l'homosexuel efféminé véhiculées par les technologies du genre, notamment le cinéma hollywoodien des trente dernières années.

Le fait de voir les corps variés et différentes femmes exprimer des plaisirs différents permet aussi une libération des normes si contraignantes dans la pornographie dominante. Le moment qui suit la jouissance a une grande importance également - *l'afterglow* - moment négligé dans la pornographie mainstream ou même dans un film de cinéma classique, alors qu'il fait pleinement partie de tout acte sexuel, qu'il soit solitaire ou pas. Se laisser porter par l'énergie et terminer de ressentir la jouissance est tout aussi important que l'orgasme lui-même¹⁵⁷. Ce film est une part fondamentale de

¹⁵⁷ Elle montre aussi ce que la pornographie fait aux hommes, défait dans les hommes. Elle leur rend une part d'humanité, de post humanité. Mon book veut aussi dire ça : ce n'est pas une révolte femelle, la guerre des sexes, le refus et la condamnation des hommes, c'est un appel à leur révolte vers le doux, à dépasser et renier les injonctions... En plus d'avoir un pénis-phallus tout puissant auto et hétéro

l'héritage érotique féministe. Reconsidérer les rapports au corps, à la sensualité et à la sexualité, désacraliser des parties du corps et redonner une vie à d'autres tout en sortant des représentations et rôles figés : c'est bien la réutilisation et la resignification des outils de construction du plaisir, du masculin et du féminin, qui est au cœur de l'oeuvre. Annie Sprinkle fait partager une nouvelle version de l'ars erotica à toutes celles qui désirent en savoir plus. Cette version qui sort de l'économie phallocentriste, presque comme un besoin de se retrouver entre femmes non marquées par le masculin pour se comprendre et mieux se libérer de la sexualité oppressante en utilisant les moyens de l'oppression. L'objet de désir a fini sa transformation en sujet maître de son regard et qui porte un désir à soi. Ce nouveau sujet se pose la question d'explorer le monde de son point de vue et de transmettre cette nouvelle façon de vivre la sexualité pour son plaisir. Annie Sprinkle est l'icône de l'approche Sex-Positive qui a lancé la pornographie féministe

Juan Jimenez Salcedo, 2010, Déconstruction du genre et justification de la pornographie dans la théorie queer", in R. Beauthier, J.-M. Méon, B. Truffin (eds.), Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles), Éditions ULB, Bruxelles, p. 189-195.

référéncé, à glorifier et adorer, ils ont un sexe aimable et aimant¹⁵⁷... La voix narrative refuse de faire abstraction des sujets individuels sous prétexte de revaloriser la sexualité féminine ou masculine, comme le montre la citation suivante :Et la jouissance – ce que fait la jouissance au visage d'un homme –, oh, ce n'est pas vrai que c'est toujours pareil[...] au contraire, chaque orgasme est absolument unique et c'est pourquoi j'aime tant photographier cet instant, non la première fois mais la deuxième – ou, mieux encore, la troisième, quand l'homme a lâché toutes ses amarres, quand il s'est perdu et me sait gré de cette perte. (Huston, 2012 : 47) L'idée que chaque moment d'éjaculation est unique en soi est tout le contraire du « money-shot » remobilisé dans la pornographie dominante puisque dans *Infrarouge*, cette scène représente non pas le pénis au moment de la jouissance, mais bien le visage de l'homme. Huston refuse donc de désobjectiver l'homme et de le réduire à son pénis. Ironiquement, cette scène attribue plus d'importance au moment de la jouissance que la pornographie visuelle dominante. Cette inclusion dans un cadre érotique de motifs tirés de la pornographie dominante permet non seulement une reformulation des modèles pornographiques, mais également une réflexion sur ceux-ci. Cette citation est à la fois intra et contre-discursive, et place ainsi l'expérience personnelle au centre de la représentation sexuelle, contrairement à la pornographie dominante, qui fait abstraction de l'identité individuelle au nom du néo-libéralisme et du consumérisme

RHIZOME 29, Sexualité, lieu politique, p. 211

Au sein des mouvements féministes, les liens entre sexualité et rapports d'oppression font depuis longtemps l'objet d'une discussion serrée. La question des sexualités minoritaires-minorisées, du travail du sexe et de la pornographie notamment, donnent lieu à des conflits définitoires majeurs et des clivages relatifs aux enjeux et stratégies de la lutte féministe. En témoigne par exemple le clivage des années 1970 entre les lesbiennes politiques et les féministes, qui considèrent alors que l'orientation sexuelle est d'ordre personnel et lui dénie son caractère politique, son pouvoir de remise en cause des rapports d'oppression hétérosexistes.

Ce conflit politique conduisit notamment à la scission du comité de rédaction et à l'arrêt de publication de la revue *Questions féministes* en 1980, après la publication de l'article de Monique Wittig intitulé « La pensée straight ». Partant de la célèbre citation de Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme, on le devient » Monique Wittig pousse la réflexion pour démontrer que « ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière un homme, relation que nous avons autrefois appelée de servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques [...], relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles » (2013 [1980], 56). Wittig en conclut que « les lesbiennes ne sont pas des femmes » (67), ajoutant en post-scriptum : « n'est pas davantage une femme d'ailleurs toute femme qui n'est pas dans la dépendance personnelle d'un homme » (1980, 53).

L'hétérosexualité est alors dévoilée comme un régime politique, que Wittig théorise avec la notion de *contrat social*, empruntée à Jean-Jacques Rousseau. Le *contrat social* est une forme d'association qui « défend et protège de toute la force commune la personne et les biens de chaque associé, et par laquelle chacun s'unissant à tous n'obéit pourtant qu'à lui-même et reste aussi libre qu'auparavant » (58). Le *contrat social*, qu'il faut redéfinir « tant que les contractants ne sont pas satisfaits » (63), est un horizon politique, une utopie.

Wittig rappelle que la promesse rousseauiste d'un contrat social devant s'accomplir pour le bien de chacun et de tous ne s'est historiquement jamais réalisée, mais elle reprend cette notion en expliquant que puisque l'hétérosexualité est la norme, le contrat social actuel est un *contrat hétérosexuel*. Ainsi, « vivre en société c'est vivre en hétérosexualité » (61).

Or, dans ce contrat social hétérosexuel, la classe des femmes est en situation de servage, en situation subalterne. Pour Wittig, redéfinir le contrat social implique donc de « rompre avec le contrat hétérosexuel, former par exemple des “associations volontaires”, dans lesquelles la liberté de chacune est essentielle. C’est échapper à la classe des femmes, comme les serfs fugitifs qui allaient ailleurs former des “associations volontaires” » (*Ibid.*). Wittig définit ainsi le lesbianisme « comme une position politique et non comme une “sexualité” différente ». En cela, elle se distingue du courant majoritaire au sein du féminisme matérialiste de son époque. Une scission au sein du féminisme se crée alors autour de cette question de la sexualité.

Wittig avait vu le danger et l’impasse qui consistent à réduire la sexualité à la simple question de la liberté d’orientation sexuelle, d’en parler comme d’un choix individuel sans portée politique. Wittig montre qu’il faut adjoindre aux termes de liberté et de sexualité le terme de féminisme (comme dans le titre du colloque anniversaire de l’IREF qui fait l’objet de la présente publication). Parce que l’équation « sexualité et liberté » n’implique pas que la liberté sexuelle, ce sont les termes d’un enjeu politique majeur, l’équation au fondement d’un débat qui remet en cause les rapports de pouvoir et d’exploitation qui structurent la société. Ce débat féministe autour de la dimension politique du lesbianisme et le débat féministe autour du travail du sexe et de la pornographie sont corrélés. Ces deux débats concernent (notamment, mais pas exclusivement) la dimension politique de la sexualité. Ils touchent le droit de chacun-e à disposer de son corps, la question de l’autodétermination, mais aussi les rapports de production et d’oppression. C’est pourquoi, à partir d’une posture qui est celle du lesbianisme politique, à partir d’une volonté qui est celle de réfléchir aux rapports d’oppression et d’exploitation, je me pose aujourd’hui des questions au sujet des stratégies et des enjeux du féminisme dit « *pro-sexe* » ou « *sexe-positif* ».

Wendy Delorme, 2017, La sexualité comme lieu politique d’où défaire les rapports d’oppression ? In cahier de l’IREF, Féminismes, sexualités, libertés.

https://iref.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/56/2020/02/IREF_Agora_no8_2017.pdf

https://crilcq.org/wp-content/uploads/2019/06/user_upload/www.acfas.ca-print-evenements-congres-programme-84-300-314-c_leger_0.pdf.pdf

RHIZOME 30 - Repères historiques, p. 219

1804 - le code civil consacre l'incapacité juridique totale de la femme mariée (supprimé en 1938).

1808 - Les filles et les femmes sont interdites dans l'enceinte des lycées

1880 - Enseignement secondaire laïque pour les filles (Loi Camille Sée) ; mais, les programmes des jeunes filles (5ans vs 7ans) ne comportent ni latin, ni grec, ni philosophie et ainsi les filles ne peuvent ni passer le bac, ni entrer à l'Université.

1881- Les lois Ferry instaurent l'enseignement primaire obligatoire, public et laïque, ouvert aux filles comme aux garçons.

1907 - Loi autorisant les femmes mariées à disposer de leur salaire

1919 – création du Bac féminin

1938 - Les femmes peuvent s'inscrire à l'Université sans l'autorisation de leur mari

1944 - Les femmes obtiennent le droit de vote et l'éligibilité

1946 - Principe de l'égalité des droits entre hommes et femmes dans tous les domaines (Constitution)

1966 - Les femmes mariées peuvent exercer une activité professionnelle sans le consentement de leur mari

1970 - La notion de chef de famille est supprimée. Les époux assurent ensemble la direction morale et matérielle de la famille.

1974 - Création d'un secrétariat d'Etat à la condition féminine.

1975 - Loi du 11 juillet sanctionnant les discriminations fondées sur le sexe, particulièrement à l'embauche

1972 - Egalité de rémunération entre hommes et femmes

1983 - Loi du 13 juillet dite *Loi Roudy*, sur l'égalité professionnelle entre hommes et femmes

1986 - Circulaire préconisant la féminisation des termes de métiers et grades.

1998 - Circulaire du 6 mars relative à la féminisation des noms de métiers

2013 - Création du Haut Conseil à l'égalité entre les hommes et les femmes

2014 - Loi cadre pour l'égalité réelle entre les femmes et les hommes

PARTIE III
Post Féminisme Post Genre Trans Queer
Dépassement altérités interne et externe

« Nous sommes tous trans, nous sommes tous heureux, et nous sommes tous différents. Le formatage de la société sur ce qu'est un homme et des psys sur ce que doit être un trans a échoué. Nous sommes comme tout le monde : différents. Nous piratons le système binaire du genre. [...] Nous bousculons le rapport d'évidence entre sexe biologique et genre social. On débarque avec nos cicatrices de pirates, avec nos tatouages de marins hors la loi et nos sabres, nos voyages en nous-mêmes et dans le genre... Nous sommes des garçons de mauvais genre » (Kael T. Block

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.303555749695773.97752.266073263444022&type=3>)

Personne ne songe, de nos jours, à inscrire dans les pièces d'identité la religion, la race, la classe sociale ou l'affiliation politique des personnes. En revanche, l'assignation obligatoire à l'un ou l'autre sexe semble constituer une nécessité juridique majeure puisqu'elle refléterait une vérité naturelle, constatent Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin dans leur étude sur « *Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires* » (2006). Or, les réalités de l'intersexualité et de la transsexualité démontrent le contraire. Cette crise de l'identité sexuée n'est pourtant pas nouvelle. Dès le moment, en effet, où la reproduction devient un choix pour les femmes (contraception, avortement), débute une crise des *identités sexuées essentialisées* par réévaluation des sexes désormais définis comme « l'expression naturalisée d'un rapport de pouvoir » ou « l'expression biologisée du genre ». Cette crise, loin d'être récente, a historiquement commencé avec les personnes intersexes qui posent depuis longtemps un défi à la bicatégorisation.

Trois modèles conceptuels dominants encadrent la façon de penser le sexe et le genre. Leur description laisse transparaître les luttes politiques menées pour instaurer un ordre égalitaire ou pour revendiquer l'émancipation. Le premier modèle a été remis en cause par des femmes qui ont déboulonné le masculin comme sujet référentiel. Le deuxième l'a surtout été par les minorités gays, lesbiennes et les bisexuels, qui ont dénoncé l'hétéronormativité qui sous-tendait l'institution du sexisme, mais également par les transsexuels et les intersexués, qui ont révélé l'arbitraire et l'artifice des assignations de sexe et de genre. La logique de l'exclusion de *l'Autre-féminin*, puis de *l'Autre-homosexuel*, puis de *l'Autre diversité sexuelle (queer)* est désormais en concurrence avec une dynamique d'inclusion.

Le troisième modèle, postmoderne » ou « relatif » (voire « équitable » ou « de la diversité ») repose sur le constat de la non pertinence qu'il y a d'accorder des significations et des valeurs intrinsèques au sexe et au genre, qu'elles soient positives ou négatives, « pro-masculines » (la force, le courage – la masculinité) ou « pro féminines » (le *care*, la douceur – la féminité), la diversité humaine ne pouvant être réduite à un système d'assignation binaire aussi simple. Cette position a pour effet d'ouvrir à l'infini l'axe des possibles identitaires (Pechriggi, 2001, 294).

Le risque d'un tel modèle de la diversité sexuelle, est une nouvelle valorisation des identités de ce type parallèlement à la dévaluation des identités considérées comme traditionnelles. Pour pallier ce risque, certaines

auteures utilisent le terme « *équitable* » pour suggérer l'idée que toute position identitaire librement assumée est légitime – autant les positions liées à la diversité sexuelle que l'horizon hétéronormatif disqualifiait, que les postures traditionnelles que la diversité sexuelle stigmatise parfois, en quelque sorte pour encourager la reconnaissance mutuelle : une perméabilité maximale entre les différentes activités et champs de signification permettant aux individus de développer les facultés qu'ils peuvent et veulent investir et non celles que des registres hérités prévoient pour eux selon leur appartenance à tel sexe/genre ou à tel groupe social.

Y compris sans égard pour le féminisme entendu comme « libération des femmes », mais visant à une libération en tous genres et de tout genre pour déboucher sur l'idée de *singularités non pas différentielles, mais altéritaires* - à l'image des chiens *racias unicas* du Costa Rica (<https://www.youtube.com/watch?v=sP92r3MT8t0>)

En tant que fruit d'une opération cognitive qui catégorise et identifie, la pensée du sexe – au-delà de son existence charnelle, organique - comme déterminant identitaire, est culturelle (comme tout signe, le sexe, tel qu'on le pense, résulte lui aussi d'une élaboration réflexive, c'est-à-dire qu'il relève de la culture). C'est cette pensée catégorisante qui donne un nom à l'être humain porteur du sexe masculin : l' « homme », et un autre nom à l'être humain porteur du sexe féminin : la « femme », par « une sorte de processus métonymique faisant du sexe anatomique le tout de la personne » (Prokhoris, 2000). Pour ce courant *diversitaire-multipléculaire-égalitaire*, les différences en effet n'ont pas de signification en soi. Induites par le discours, elles sont toujours contextuelles et, dès le premier pyjama bleu ou rose¹⁵⁸, elles ont pour objet la formation d'une identité de genre stable et normative.

Dans cette optique, les travestis et les transsexuels intéressent certaines théoriciennes parce qu'ils montrent, en tant que cas limites, que le genre est un jeu, outre qu'il est une contrainte (Butler 1990, 2004), et que si les frontières entre les sexes ne sont que conceptuelles : elles peuvent donc être traversées, contestées, voire abolies. L'horizon actuel étant marqué par l'émergence de sujets hors des normes sexuées – intersexués, transsexuels,

¹⁵⁸ On notera à propos du code couleur rose/bleu du genre considéré par certain-e-s comme valide de toute éternité, le délicieux désahillé rose qui recouvre à peine le Dieu créant Adam au plafond de la chapelle sixtine - dont on pourra toujours se rengorger en l'attribuant à l'oeuvre d'un peintre ... homosexuel !

transgenres, homosexuels, lesbiennes, bisexuels, asexuels – le système assigne des identités de genre à des identités sexuelles, elles-mêmes construites pour respecter l'ordre.

Soutenant précisément que « homme » et « femme » sont avant tout des signifiants fonctionnant « à la manière d'un dispositif d'injonctions, identificatoires et identifiantes », Prokhoris (2000) rappelle que « par un signifiant, sont donnés d'un seul tenant aussi bien ce qui demande à être accompli que la configuration de l'espace au sein duquel la prescription prend sens ». Le modèle hétéronormatif apparaît désormais relatif sinon désuet et le recadrage diversitaire scinde en deux la question de l'attribution des valeurs à l'un ou à l'autre sexe. C'est alors la question des conceptions qui président à leur distribution qui se posent, puis celle de l'éclatement du binarisme vers la diversité-multiplicité. En ce sens, le modèle postmoderne, loin de proscrire une norme rigide, abolit toute contrainte et invite à l'autodéfinition. Politiquement, cette position est plus radicale que la précédente, puisqu'elle remet en question la pertinence même de fonder l'organisation sociale autour de la pensée du sexe et du genre de l'individu – trait qui n'a pas de sens ni de valeur en soi, qui est aléatoire et indépendant des volontés de l'individu.

Elle pointe du même coup, par la multiplication des sexualités vers une interrogation sur *l'obsession de la sexualité comme essence même de l'humain*. Et, éventuellement, à la mise à distance de celle-ci.

Désormais, c'est moins la question de la différence qui pose problème que celle du système différentiel qui les manipule. Car il ne s'agit pas de nier l'existence réelle de traits différents, mais bien, d'une part, de remettre en question l'usage politique que l'on a fait historiquement de ces différences - poursuivant en cela le programme féministe - et, d'autre part, de les considérer dans un nouveau cadre, axiologique plutôt que binaire. Ce recadrage fait place à une configuration de la diversité, du multiple, qui influe non seulement sur la façon de penser les groupes sexués mais aussi sur la constitution même des groupes, pourtant formés sur la base d'un *Même* : toutes les femmes, tous les hommes ne sont pas identiques. Paradoxalement, cet éclatement fait ressortir l'ultime dénominateur commun : sous les infinies façons d'être homme ou femme, homme féminin ou femme masculine, homme masculin ou femme féminine, *il y a du Même, de l'humain. L'Un*, parfois désorienté par les différentes injonctions identitaires, voire tiraillé entre ces injonctions et ses propres aspirations, est de la même *matière* que *l'Autre*. Ainsi, selon ce cadre conceptuel, c'est en perdant son caractère

particulier que le féminin pourrait accéder à l'universel¹⁵⁹. Et ces tournures révèlent les rets binaires dans lesquels la langue est prise – car c'est sans compter les intersexués, les transsexuels, les transgenres, etc., que ces mots, « *homme* », « *femme* », « *masculin* », « *féminin* », pourtant censés suffire à l'identification de l'individu, n'incluent pas, non pas au prix du silence sur le féminin, notamment sur sa spécificité reproductrice, mais plutôt dans une reconfiguration qui nous amène à considérer que ce trait *n'est pas* de manière stricte *spécifiquement féminin mais bien plutôt humain* – inhérent à l'espèce. C'est uniquement dans ce contexte de *l'espèce humaine* que la *spécificité* de l'appareil reproducteur est pertinente¹⁶⁰. Le reste relève de la mécanique de la reproduction, qui peut prendre plusieurs formes. C'est en ce sens que Simone de Beauvoir sépare *la femelle humaine* de *la femme*. Donc, la non-considération (et non la négation) de cette spécificité sexuelle reproductrice peut mener à tenir le féminin pour humain, pour universel. La maternité n'est qu'un usage possible du corps, parmi d'autres, ce n'est pas une garantie de d'identité ni de de différence sexuelle, ni de féminité¹⁶¹. La reproduction, la

¹⁵⁹ J'essaierai de montrer plus loin que ce terme commun est lui même composé de singularités altéritaires, tout comme c'est la diversité des groupes humains qui définit l'unité du genre Humain, de l'Humanité.

¹⁶⁰ Les *formes* de sexe, mâle, femelle, autres, sont précisément au sens étymologique, *spécifiques*, i.e. relèvent de *l'espèce* : bite et vulve ne sont pas spécifiques aux hommes et aux femmes, mais à *l'espèce*, un humain a *ainsi à la fois* une bite et une vulve...

¹⁶¹ Dans le « *Lust* » d'Angela Carter, exemplairement et heuristiquement, la transformation corporelle d'Evelyn s'accompagne d'un arsenal de propagande audiovisuelle destinée à lui inculquer les valeurs maternelles, et d'injections d'hormones féminines ; l'opération ne vise pas seulement un changement d'apparence, mais bien d'essence : « une transformation de l'apparence restructurera l'essence [...]. Mère appelle cela psychochirurgie ». Evelyn reste hermétique à l'imagerie grossière servie par la propagande audiovisuelle : une des séquences consistait en reproductions de toutes les Vierges à l'Enfant qui ont été peintes dans toute l'histoire de l'art de l'Europe occidentale, projetées sur mon mur incurvé [...] accompagnées d'une bande sonore composée de roucoulements de bébés et de murmures de mères satisfaites [...]. Il y avait aussi une bande vidéo destinée à distiller au niveau subliminal l'instinct maternel lui-même : on voyait des chattes avec des chatons, des renardes avec des renardeaux, la maman baleine avec sa progéniture [...] et une troisième bande, moins évidente, composée d'un éventail d'images non phalliques : anémones de mer s'ouvrant et se refermant, grottes d'où coulaient des cours d'eau, roses qui s'ouvraient pour laisser entrer une abeille, la mer, la lune. Il résulte de l'opération une femme mythique dont l'apparence correspond aux normes commerciales du canon de beauté moderne et populaire : « Elles

maternité relève ainsi moins du féminin et d'une spécificité ou d'un rôle que de l'Humain, d'un *universel du genre humain en tant qu'espèce humaine*, qui ne repose plus sur une différenciation, une hiérarchisation, une spécialisation. Le genre humain se reproduit, à l'instar de certaines espèces animales, sans distinction de sexe, mâle ou femelle. L'homme comme la femme porte l'enfant humain - l'humain. La maternité est aussi une paternité, la paternité aussi une maternité. Ainsi les hommes aussi ont-ils un utérus puisque la reproduction fait de nous un seul être représentant de l'espèce. Cette communauté *politique* de l'utérus, tellement bien décrite par Preciado semble du coup être illustrée « au mieux » par le combat et l'iconographie qui entoure Thomas Beatie, qui, à l'opposé d'un freak représente *l'homme-femme* enceint et reproductif...

Par un autre aspect, qu'aborde Paul Preciado, enfermés que nous sommes dans la fiction individualiste néolibérale, nous vivons avec la croyance naïve que notre corps nous appartient, qu'il est notre propriété la plus intime, alors que la gestion de la plupart de nos organes est assurée par diverses instances gouvernementales ou économiques. Preciado souligne combien parmi tous les organes du corps, « l'utérus est sans doute celui qui, historiquement, a fait l'objet de l'expropriation politique et économique le plus acharnée. Cavité potentiellement gestatrice, l'utérus n'est pas un organe privé, mais un espace public que se disputent le pouvoir religieux et politique, l'industrie médicale, pharmaceutique et agroalimentaire. Chaque femme porte en elle un laboratoire de l'État-nation, et c'est de sa gestion que dépend la pureté de l'ethnie nationale ».

RHIZOME 31 - maternité infanticide, p.333

Ainsi, depuis cette position, la critique est faite à partir de la notion de *pertinence* de l'identification sexuelle, dans la mesure où la différence sexuelle est répercutée même là où elle n'est pas pertinente (au premier chef dans la langue elle-même), soulevant du même coup la question des champs

m'avaient transformé en page centrale de *Playboy* ». Angela Carter convoque ici tout un bazar kitsch constitué à la fois de métaphore éculées et d'images canoniques de l'art occidental ; les références à des personnages et épisodes mythologiques, aux grands mythes structurants la psychanalyse ou encore à l'industrie cinématographique d'Hollywood, omniprésentes dans le récit, rappellent sans cesse la construction historique et culturellement située des différentes facettes composant le mythe féminin...(Elrike Jelinek, *La Passion de l'Ève nouvelle*, Paris, Seuil, 1982, p. 71-73).

de pertinence : une fois que la dimension construite (donc relative et arbitraire) du sexe et du genre est révélée, on comprend que ce n'est que dans le contexte d'une politique des représentations ayant des visées hétérosexistes qu'il est pertinent de préciser le sexe/genre. Dès lors, la question se pose : y a-t-il des moments, des contextes où il est réellement pertinent d'indiquer le sexe et le genre d'une personne ? Et dans quel but ces indications sont-elles livrées ? Quelle utilité cette information a-t-elle et, surtout, quelles fins normatives sert-elle ? L'idée de *l'identification sexuelle* est en fait celle de *l'importance de la distinction* qui lui est sous-jacente, laquelle importance ne se révèle utile – ou pertinente – en pratique que dans un cadre hétéronormatif et sexiste, pour justifier un traitement différent, une hiérarchie, une inégalité, une domination – un pouvoir. Dans son ouvrage *Corps en tous genres. La Dualité des sexes à l'épreuve de la science*, la biologiste et historienne des sciences Anne Fausto-Sterling (2012) souligne qu'il existe dans le domaine du sexe un continuum sexuel dont les riches nuances sont occultées, et plutôt réprimées, par une interprétation duale des rapports de genre.

On révèle ainsi une désarticulation entre les traits particuliers d'un personnage et son sexe : il n'y a plus d'opposition nette entre les hommes et les femmes, mais des brouillages, des rencontres. Les figures de *l'androgynie*, du *Même* (abolissant non pas *l'Autre* mais bien l'altérité arbitraire, essentialiste), de l'indifférenciation et de l'indétermination se multiplient. C'est la conception naturaliste qui est mise au rancart, au profit d'une conception culturaliste qui renouvelle les façons de penser l'identité. La fin des sexes est l'aboutissement logique d'une lutte radicale visant les fondements de la domination sexiste, c'est-à-dire l'abolition de la hiérarchie intrinsèque au genre.

Dans ce modèle, hommes et femmes cessent d'être *l'Un* ou *l'Autre* obligés ; *l'Un*, au bout du compte, est de la même matière que *l'Autre*. Ce modèle ouvre des possibilités identitaires inédites en déconstruisant le discours naturaliste et en attirant l'attention sur la production sociale du genre. À terme, il mène à minimiser l'importance du critère de l'identité sexuelle dans la subjectivité individuelle et, partant, dans le devenir humain : l'identité, ce que chacun ou chacune est, est loin de se réduire à cette composante. Cela devra déboucher sur *l'altérité comme fondatrice*, inconnaissable, et réciproque, comme l'achèvement de ce mouvement¹⁶².

¹⁶² Les positions que permet cet horizon ouvrent la pensée et renouvellent les savoirs, ce qui facilite la mise au jour de nouvelles connaissances. Et ces dernières, notamment celles sur la fabrication complexe du sexe - Kraus (2000), Löwy (2006),

Ainsi, à l'heure où, dans le domaine des sciences, l'identité de genre comme l'identité sexuelle sont remises en question, on commence à voir apparaître de façon plus prononcée, dans les œuvres plastiques et les textes littéraires, des identités sexuelles brouillées, floues ou troubles. Ces zones devraient nous occuper plus particulièrement, car elles nous fournissent de précieuses lumières sur les contraintes normatives et aussi sur les nouvelles représentations en émergence. Certes, le motif du travestissement est très ancien en littérature (les comédies de Shakespeare y recourent fréquemment), tout comme celui des identités sexuelles troubles, mais, de façon générale, il s'agissait moins de remettre en question le système de sexe/genre que de s'en jouer.

Il s'agit désormais, bien au-delà de ces *jeux*¹⁶³, de concevoir une *mixité-métissage-créolité* postmoderne envisagée non plus comme la coexistence et la complémentarité de deux genres mais comme le vivre-ensemble d'identités sexuées multiples et mouvantes, toutes et chacune légitimes. *Tous queer tous freaks en tous genres*. L'affirmation de la fluidité des genres et le rejet de l'hétéronormativité dominante s'accompagnent chez les féministes de la troisième vague d'un refus de considérer qu'il y aurait un dénominateur commun aux femmes. Il n'existe rien comme un groupe des femmes (« *Nous les femmes* », « *Sœurs* »,) ; aucun critère – a fortiori biologique ou physique – ne doit permettre de définir une quelconque condition partagée. Toute caractéristique *féminine*, y compris celles qui relèvent de la matérialité corporelle, doit pouvoir être déconstruite. Le corps féminin est ainsi appréhendé comme le socle même de la minoration et de la subordination des femmes. Il faut donc les affranchir de ses chaînes et les libérer de ce carcan. Très vite, dès Orlan, Kiki Koglanik, Martha Rosler, Jacqueline de Jonc, Lynn

Peyre et Wiels (1997), Vidal et Benoit-Browaeyns (2005) - ou encore sur l'incorporation des modèles de genre - Bourdieu (1998, 1982), Butler (1990, 2004), Goffman (1977), Prokhoris (2000) - , bouleversent les conceptions symboliques qui sont au cœur de la littérature. Ce sont la pensée et la capacité imaginante de l'humain qui s'en trouvent stimulées.

¹⁶³ On pensera bien volontiers, concernant ces jeux, tant individuels que scéniques, donc toujours performatifs, aux figures du monde du rock que furent David Bowie, (<https://www.qwant.com/?client=brz-moz&t=images&q= david+bowie+pochette+the+man+who+sold+yhe+world&o=0%3A4D9719DC6422F3AB9DDACCC20A28DC6A7CD70BED>), Klaus Nomi, Brian Eno, The New York Dolls....

Hershman, Arcan, il sera question de *Cyber fem, de cyborg, d'hybridation organique/machinique*, nous y reviendrons¹⁶⁴.

3.1 Post féminisme post genre post humain Le post humanisme. Quel-le sujet-Te ?

L'arrivée des thèses postmodernes vient bousculer l'idée cartésienne du sujet, dont le « je » est la seule certitude qui tient dans un univers de doute. En effet, le sujet cartésien est premier, « pur », maître de son environnement et des objets qu'il cherche à comprendre et qu'il construit. Comme le souligne Patricia Waugh (1989), le postmodernisme délaisse cette conception du sujet pour montrer que le sujet n'est pas une « base » sur laquelle viennent s'inscrire divers éléments, mais plutôt le résultat de cette combinaison d'éléments, notamment discursifs, qui varient selon le temps et le lieu¹. Les féministes postmodernes souscrivent à une telle perception du sujet humain qui ne peut être antérieur à toute construction sociale. Autrement dit, l'humain n'existe pas à l'état pur : il est toujours déjà façonné par son environnement. Le sujet postmoderne relève du performatif et non du cartésianisme : il ne possède pas une faculté d'émancipation aussi complète par rapport au monde qui l'entoure. Il demeure fortement défini par les courants discursifs présents dans la culture ambiante et ne peut exister en dehors du réseau de signification qui le modèle. Le sujet postmoderne s'avère fragmenté et constamment en

¹⁶⁴ Cette fascination ancienne pour les sexes flous a largement inspiré la science-fiction. Les uns, tel Jean-Louis Lemay ou Camille Flammarion (*Uranie*, 1889), Ursula Le Guinn (*La main gauche de la nuit*), Théodore Sturgeon (*Vénus + X*), ont utilisé la figure de l'hermaphrodite pour multiplier les descriptions de créatures exotiques à la sexualité débordante : « Elle était belle comme une fille, avec ses yeux fauves étirés vers les tempes et à peine bridés. Un corps de garçon, avec le ventre plat, les muscles à peine apparents, le pubis bien marqué, d'où émergeait le pénis au repos, précédant les lèvres chastement closes de son intimité féminine. » D'autres, comme Joëlle Wintrebert dans *Chromoville*, pensent que l'hermaphroditisme peut être une solution pour résoudre les conflits de genre en plaçant tous les individus sur un pied d'égalité. Elle imagine ainsi que les Saïs, ni hommes, ni femmes, créatures hybrides comme celles qui, depuis l'Antiquité, suscitent la curiosité, le désir ou le dégoût des individus que l'on considère comme « normaux » dans une société bien ordonnée et sexuellement duale. « Pas d'attentats sexuels, pas de viols. Comme chez la plupart des mammifères à l'exception de l'homme, il ne peut y avoir copulation que sur invitation et par consentement mutuel [...] Pas de division de l'humanité en forts et en faibles, protecteurs et protégées, êtres dominateurs et créatures soumises, maîtres et esclaves, éléments actifs ou passifs »

processus. Il mise d'abord et avant tout sur la pluralité et la redéfinition perpétuelle des rôles, des expériences et des identités pour contrer l'oppression.

Le sujet post moderne, post féministe, post genre, véhicule la thèse d'une identité instable, changeante, performative et en continuelle redéfinition, sociale, narrative, discursive, loin, bien loin de la nature humaine universelle cartésienne, de l'identité bridée à une catégorie (race, sexe, genre, religion, raison) et même des identités construites socialement, culturellement et politiquement. Cette position permet d'appréhender le sujet humain et ses identités (féminine, masculine, « raciale », ethnique), dans une perspective plus ouverte à la diversité et aux changements¹⁶⁵.

Laborde (2014) souligne combien c'est justement cette puissance d'agir que les littératures évoquées de Jelinek (*Lust*), Carter (*La passion de l'Eve nouvelle*) et de Wittig (*Le corps lesbien*), enjoignent à se saisir en tant qu'individu et collectif réitérant et reformulant sans cesse des normes et des contraintes. Wittig insiste sur la nature collective et historique du langage et des discours, tour à tour et simultanément producteurs et receveurs de normes comme la pensée du binarisme des sexes. C'est en se saisissant de ce caractère malléable et performatif propre au langage qu'elle tente d'agir sur les visions du monde qui découlent des usages langagiers normés réitérés. La littérature apparaît alors comme un chantier d'invention simultanée de nouvelles formes et de visions du monde, à partir des propriétés constructives propres au langage, dont l'individu peut se saisir et dont la force s'accroît à mesure de la multiplication de ce genre d'entreprise. C'est toujours par l'humain que les contours du monde, du champ de vision et même des corps ou de la sexualité gagnent ou perdent en mobilité, et en rigidité. Angela Carter partage cette conception de l'histoire et des normes, lorsqu'elle déclare en ouverture de *La Femme sadienne* que c'est « l'idéologie contemporaine qui exclut toute possibilité de changement, comme si nous étions les esclaves de l'histoire et non ses artisans ». Son entreprise d'écriture pose la question de la puissance

¹⁶⁵ Cela ne va pas sans résistances : binaires, morales, religieuses, « traditionnelles... On pensera ici aux « *Frat boys* », ces jeunes hommes blancs et privilégiés membres de diverses fraternités (club social et résidence) sur les campus universitaires aux États-Unis, elle renvoie plus largement à une culture homosociale, notoire pour sa misogynie et son homophobie, son arrogance, sa valorisation de l'ébriété, de la musculation ainsi que d'un consumérisme à la fois ostentatoire et normatif. Ces éléments paraissent aussi cruciaux dans la définition de la masculinité qui s'y trouve glorifiée. (Rébecca Lavoie, 2016).

d'agir et de créer au niveau individuel et collectif. Carter en fait le principal motif et la raison d'être de sa littérature : « Avons-nous au juste la capacité de chanter de nouvelles chansons ? Aussi, il est important que si nous ne l'avons pas, nous devrions cesser de le faire »¹⁶⁶. Laborde (2014) de conclure que les trois œuvres inquiètent et ouvrent une brèche qui ne peut permettre pour les lecteurs ni de sombrer dans un cynisme immobile, ni de se reposer sur la victoire d'un « programme » dicté. Elles sont un espace de réflexion et de confrontation qui souligne le pouvoir des mots et la possibilité de se les approprier autrement.

« Les constats faits dans ces pages ne valent que pour le moment où nous sommes, écrit pour sa part Monique Wittig. Qu'advient-il quand les femmes auront acquis une maîtrise de leur propre corps telle qu'elles se seront débarrassées de toutes ses astreintes ? Comment penserons-nous la sexualité des corps quand la maternité sera pensée comme un simple attribut de l'espèce et non un fardeau ou une réalisation des femmes, quand la parentalité sera pour de bon partagée entre les hommes et les femmes, les trans, inter, hermaphrodites, doubles... » ? (1973, 157). Pourra-t-on encore réfléchir dans les termes du féminin et du masculin quand la binarité aura définitivement cédé la place à la fluidité des genres ? Le poids des corps sexués ne cesse de s'alléger et il arrivera bien un jour où les interprétations proposées paraîtront à leur tour d'un autre âge. D'ici là, poursuit-elle, « je continuerai de me demander ce que signifie le fait de vivre dans un corps féminin au sein d'une société qui remet en cause les assignations genrées tout en produisant sans

¹⁶⁶ Au cœur des récits dialogiques comme *Lust, Le Corps lesbien* et *La Passion de l'Eve nouvelle*, se trouve la dénonciation du paradigme masculin-hétérosexuel colonisant le langage, le désir et le corps des personnages. L'étude de la parodie intertextuelle a montré comment ces textes se constituent, dans la langue, comme un va-et-vient, comme un ensemble de relations de rejet et de consentement vis-à-vis des discours antérieurs et contemporains sur l'érotisme, la sexualité et les rapports de sexe/genre. Elfriede Jelinek butte sur une impossibilité structurelle de renouveler le langage, et use satiriquement d'un « langage de perroquet » en le retournant contre lui-même dans un mouvement de réappropriation jouissive du pouvoir par la narration féminine. Enfin, Angela Carter met en scène dans *La Passion de l'Eve nouvelle* un narrateur déconstruisant petit à petit les « mythes » en quête d'identité, une identité qui se révèle fondamentalement instable et individuelle, inquiétante et bouleversante, et dont l'approche nécessite « une iconographie nouvelle ». Dans *Le Corps lesbien*, Monique Wittig tente d'aller au-delà du discours *straight* : elle propose, sur un mode « utopique », de voir le langage à venir, de se projeter dans un futur où la notion même de sexe sera inintelligible et marquera la libération du langage et du corps pour tout sujet.

cesse de nouvelles normes. Non pas pour réduire les femmes à leur corps mais tout à l'inverse pour souligner la possibilité d'une émancipation qui passe par l'appropriation de nos corps et montrer que ceux-ci nous appartiennent jusqu'au plus intime de nous-mêmes » (1973, id.).¹⁶⁷

C'est dans ce cadre très général du modèle de la diversité-multiplicité, que nous pouvons à présent revenir à *la mise en culture du corps*, à sa contextualisation et contestation telles que nous les avons appréhendées dans la seconde partie de cet essai, consacré à la réappropriation féminine-féministe du nu canonique masculin

3.2 *Rose Duchamp et Marcel Selavy trans et queer*

Marcelle Duchamp a cet intérêt majeur à ce moment de ma réflexion de montrer par sa vie même (« *faire de sa vie une œuvre d'art* ») que c'est le propre de l'humanité de transcender le « *donné naturel* » en fonction des valeurs qu'elle se donne, des politiques qu'elle promeut. La « *nature humaine* » consiste à ne pas avoir de *nature*. S'il y a une *nature humaine*, c'est dans la capacité innée à acquérir et fabriquer de *la culture*. *La nature de l'humain est la culture*. L'humanité existe non pas dans la fermeture de la nature (donc du sexe) mais dans l'ouverture de la culture.

Entre Marcel et Marcelle, Duchamp illustre remarquablement combien nul n'est adéquat à soi-même, combien il n'est pas d'identité autre qu'en construction. Rose Duchamp et Marcel Selavy, dès 1920, montrent que *l'homme est une femme comme les autres* et qu'il ne tient qu'à *Lui* de se libérer/de se révolter contre lui-même et contre l'ordre de la domination masculine - qui assigne, contraint et étouffe également, bien évidemment, les hommes !

RHIZOME 32 - 50 nuances de genre, p. 334

La première post féministe, déjà trans, déjà queer, déjà freak, déjà diversité-multiplicité-métissage en tous genres, déjà créole, arlequine, est en

¹⁶⁷ Ainsi pourrait-on s'étonner de la tenue les 12 et 13 avril 2021, d'un colloque international intitulé "Définir une création au féminin?", heureusement (et oxymoralement !) sous titré "ou comment penser l'articulation entre genre et création" (<https://www.ensa-limoges.fr/>)

effet *Marcelle Duchamp*. Si le sexe, la différence de sexes, n'existe que dans et par la répétition ritualisée théâtralisée de la norme, de la binarité, alors Duchamp est un exemple que l'artiste peut être tout à la fois, ou selon son choix, homme ou femme, voire les deux en même temps. Duchamp est non seulement une femme mais une *artiste féministe*, c'est-à-dire révoltée, sujette, libératrice

Dès 1922, avec son renoncement à la peinture comme *expression virile universelle*, son règlement de compte à l'œuvre d'art, et jusqu'à la fin de sa vie, il se moque du masculin créateur, du genre de l'artiste ; Il décentre la figure de l'artiste du masculin au féminin en adoptant au milieu de sa vie *une alter ego alter égale* féminine tout à la fois créatrice, plasticienne, écrivaine, Rose Selavy (Centre Pompidou, Marcel Duchamp, La peinture, même, Du 24 septembre 2014 au 5 janvier 2015, Galerie 2 /Dossier pédagogique : <https://www.centrepompidou.fr/fr/recherche/oeuvres?ensemble=150000000002778>). Avec *Rose*, Il inscrit la figure de l'artiste dans le féminin – sans que cela est quoi que ce soit à voir avec le « *Je suis une femme. Tout artiste est une femme* » du machiste Picasso. *LHOOQ*, sa représentation moustachue de la Joconde, nous fait passer de *la femme à poil* des peintres mâles habillés à *la femme à barbe* de Zoé Léonard¹⁶⁸. Il y aura ensuite *Eau de voilette*, *Fresh widow*, *La Boîte en valise*. Mais on peut considérer que Rose Duchamp à déconstruit dans l'art le grand archétype du regard masculin, dans le titre même de *La mariée mise à nu par les célibataires mêmes*, et dans l'aveu du voyeurisme dans *Etant donné* (où le spectateur est amené à coller son œil au judas d'une porte pour assister au spectacle d'une femme nue, jambes écartées, sans tête, jetant son sexe à la figure du voyeur, à grand renfort d'éclairage cru.

Avec *LHOOQ*, Duchamp veut désacraliser l'icône en lui donnant un titre trivial et en lui collant, sur le visage, un bouc et une paire de moustaches, mais aussi, à travers ce portrait (supposé) de la belle épouse de Francesco Del Giocondo, questionner l'image sage et idéale de la femme mariée. C'est sur

¹⁶⁸ 1919 est l'année du 400e anniversaire de la mort de Léonardo, engendrant de multiples publications, reproductions et caricatures de ses œuvres. Huit années plus tôt, le vol de *La Joconde* au Louvre a été vécu comme un drame national. Cartes postales et presse humoristique avaient alors jaser sur « la fuite » de la belle dame, évoquant même qu'elle pouvait avoir « chaud au cul ». En choisissant l'œuvre la plus célèbre au monde, Duchamp sait qu'il va heurter le bon goût. Et pour lui, le bon goût « n'a aucune importance. Qu'il soit bon ou mauvais, c'est toujours du goût », c'est-à-dire des habitudes culturelles dont il faut se déprendre.

ce thème qu'il travaille depuis plusieurs années, avec ses études préparatoires au *Grand Verre*. Derrière son aspect séduisant mais distant, Mona Lisa n'est-elle pas, comme sa *Mariée*, qu'effluves et gaz, inaccessible à ses célibataires ?

¹⁶⁹ Les interprétations du *Grand Verre* (surnom de *La Mariée*) sont nombreuses. Malgré les *Notes* réunies dans *La Boîte verte*, l'œuvre reste en partie un mystère, donnant lieu à une exégèse infinie : une interprétation mécaniste et désenchantée du phénomène amoureux, une symbolique de source alchimique, une poétique de la suggestion, influencée par la pensée de Stéphane Mallarmé, une économie libidinale réduite à des machines célibataires, un projet complexe et impossible jouant des géométries pluridimensionnelles, des lois de perspectives et de références savantes, un tableau qui tente de saisir ce qui échappe à la rétine, un processus de création qui modifie en profondeur notre approche de l'œuvre d'art...

Duchamp persifle sur les valeurs (a)morales de la société. À moins qu'il ne veuille signifier que, quelle que soit la livrée ou le rôle endossé, chacun est l'objet de ses pulsions érotiques¹⁷⁰. *La Mariée mise à nu* illustre parfaitement

¹⁶⁹ Les explications possibles à propos de ce readymade ne s'arrêtent pas là. Dès sa création par Vinci, certains ont imaginé que *La Joconde* masquait le visage d'un homme. Était-ce l'ami de Léonard ? Dans les années 1870, le soupçon fait à nouveau florès. « L'illustre Sapeck », figure éminente des Incohérents, mouvement auquel s'intéresse Duchamp depuis sa jeunesse, l'affuble d'une pipe, parfaite prothèse mâle, tandis que la presse la représente avec des moustaches, faisant d'elle un être hybride, masculin et féminin à la fois. Quand Duchamp choisit cette icône florentine dont il fait un « androgyne idéal », lui-même se cherche une autre identité, qu'il affirme l'année suivante avec *Rose Sélavy* - « Éros c'est la vie », « Rosse est la vie » -, son double au féminin. Et c'est sous ce nom qu'il va signer pour la première fois un autre readymade, *fresh widow* (1921), une fenêtre dont le châssis est peint en bleu et dont les carreaux, au lieu d'être en verre, sont recouverts de cuir noir. *Fresh widow* est un jeu de mots sur *french window*, fenêtre à battants, dite à la française aux États-Unis et qui évoque en argot une guillotine, et *fresh widow* signifiant quelque chose comme « veuve joyeuse », un titre qui rappelle celui de *La Joconde* revisitée, *L.H.O.O.Q.* Ainsi, si *L.H.O.O.Q.* témoigne de l'esprit de dérision Dada, l'image laisse aussi affleurer les préoccupations de Duchamp au moment de sa réalisation : la recherche d'une autre identité, la construction du *Grand Verre* et de ses désirs érotiques.

¹⁷⁰ Les *Neuf Moules* Mâlics représentent les célibataires, vus de front. Leurs fonctions sont indiquées au dos de chacun d'eux. On ne s'étonnera pas d'y voir un Cuirassier, un Larbin, un Livreur, un Chasseur, un Croque-mort, un Chef de gare. Mais on s'alarmera d'y trouver un Policeman, un Gendarme (le premier étant sans doute plus gentleman que le second) et un Prêtre, dont les fonctions sont de protéger l'innocence.

la relation de domination (jusque dans le regard) que le genre manipule et performe. On se rappellera ici « *la nuit de noces de Jeanne* » de Maupassant, qui ne décrit ni plus ni moins, au-delà du romantisme du mariage et de la découverte, de la lune de miel et de toutes ces foutaises, un fois la robe de la mariée ôtée, qu'un viol conjugal¹⁷¹ qui outrepassse les limites de classes sociales puisqu'on le retrouve parfaitement restitué dans le film de Saul Dibb « *The Duchess* » (2008) ou la série *Games of Thrones*.

Par cette transition *Marcel to Rrose, Male (Malic) to Female (Mariée)*, il préfigure les grands figures trans que sont Cahun ou Journiac et les artistes queer, Ryan Trecartin, Zoé Léonard, Volcano Del Labrace, Nan Goldin. Il brouille les cartes, tel Claude Cahun : « Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue, on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. Je suis pour de bon l'abeille ouvrière » (1930, p 176)¹⁷².

RHIZOME 33 - Le point sensible de l'homosexualité masculine, p. 338

¹⁷¹ « Le baron serrait contre lui le bras de sa fille en lui pressant tendrement la main. Ils marchèrent quelques minutes. Il semblait indécis, troublé. Enfin il se décida.— Mignonne, je vais remplir un rôle difficile qui devrait revenir à ta mère ; mais comme elle s'y refuse, il faut bien que je prenne sa place. J'ignore ce que tu sais des choses de l'existence. Il est des mystères qu'on cache soigneusement aux enfants, aux filles surtout, aux filles qui doivent rester pures d'esprit, irréciproquement pures jusqu'à l'heure où nous les remettons entre les bras de l'homme qui prendra soin de leur bonheur. C'est à lui qu'il appartient de lever ce voile jeté sur le doux secret de la vie. Mais elles, si aucun soupçon ne les a encore effleurées, se révoltent souvent devant la réalité un peu brutale cachée derrière les rêves. Blessées en leur âme, blessées même en leur corps, elles refusent à l'époux ce que la loi, la loi humaine et la loi naturelle lui accordent comme un droit absolu. Je ne puis t'en dire davantage, ma chérie ; mais n'oublie point ceci, que tu appartiens tout entière à ton mari » (Maupassant, 1883, Une vie, chapitre 4, Ollendorf éditeur, Paris) <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre2695-chapitre-4.html>

¹⁷² On n'a peut être pas fait remarquer l'étrange rapprochement et démarquage concomittant que "*la Mariée mise à nu*" peut avoir avec "*L'Hommage à la femme ou Apothéose de la femme ou l'Eternel féminin*" (Paul Cézanne, 1875-77) que la critique d'art aime à considérer effectivement comme un hommage, pourtant ressenti d'un point de vue féminin comme véritablement violenteur, voyeur, répugnant et rendant compte de la domination/soumission de la femme par les pouvoirs, l'institution, et les hommes qui l'incarnent (<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0708231831.html>) ...

3.3 Transidentités : le singulier pluriel

Les personnes trans jettent un trouble plus profond encore dans le sexe et le genre. En effet, elles prennent à rebours la détermination du sexe biologique (puisqu'un homme doté d'un pénis peut se sentir femme et une femme dotée d'un vagin, homme), mais également de la construction sociale : le sexe social attribué par l'éducation et l'apprentissage des rôles sociaux n'a pas suffi à faire correspondre ce dernier à leur identité subjective.

Le terme de *transsexuel* et ses déclinaisons en *transsexualité* ou *transsexualisme* ne convainquent pas la Société française d'études et de prise en charge du transsexualisme, qui leur reproche de confondre genre et sexualité, attirance amoureuse ou sexuelle et identité de genre. Or, du point de vue de l'attirance amoureuse et/ou sexuelle, les personnes trans peuvent être hétérosexuelles, homosexuelles, bisexuelles, asexuelles. La discordance entre sexe et genre peut mener ces personnes à souhaiter une réassignation chirurgicale, un suivi en psychothérapie ou psychiatrie, ou à assumer une transition suspendue où dont on joue. Cette difficulté de définition non pathologisante ou positive des transidentités est « le résultat d'une mauvaise acceptation par notre société qui est trop binaire : deux sexes, deux genres, deux attirances amoureuses et sexuelles. Société hétérocentrée, hétéronormative, patriarcale et sexiste, qui entraîne des discriminations sur le sexe, le genre et la sexualité (sexisme, homophobie, transphobie). La majorité hétérosexuelle s'est attribué un statut normatif alors qu'elle n'est que majoritaire. Les minorités ne sont pas anormales, elles sont juste minoritaire. Toute l'éducation repose sur les stéréotypes de la majorité qu'elle intègre dans ses formes de transmission comme étant des normes, d'où une forte contrainte à la normalité » (Reucher, 2018).

Le phénomène trans, après avoir été nié et invisibilisé – même si survisibilisé dans le milieu du spectacle nocturne sous la forme générique du spectacle de travestis, de *Bambi* à *Capucine*, de *Coccinelle* à *Galia* -, est devenu ensuite une maladie, avant de se positionner aujourd'hui comme un mouvement qui réclame des droits, voire porteur d'une épistémologie qui renverse la normalité de la pensée unique patriarcale hétéronormative exclusive. C'est en effet pour affirmer d'autres identités, non réductibles au masculin/féminin, et pour lutter contre la transphobie, que ces mouvements invitent les personnes trans à faire valoir leur expertise vécue, rendant illégitimes les discours pathologiques et normatifs médicaux, chirurgicaux, psychiatriques, juridiques. La création et le développement du terme de *cisgenre* pour désigner les *non-trans* (à l'image de l'invention du terme

d'*hétérosexualité* qui a contribué à dénaturiser la norme sexuelle en la rendant visible en tant que norme et en dépathologisant ou démoralisant (*l'homosexualité*) rend visible la norme de genre et fait de la conformité à cette norme sociale une simple possibilité parmi d'autres, en dénonçant ainsi « le privilège politique et épistémologique [...] de la normalité » (Bereni *et al.*, 2012). Inclusif, le terme de *trans* recouvre des situations aussi diverses que se sentir prisonnier d'un corps sexué-genré, vivre à plein-temps ou non dans l'autre genre, vouloir ou non recourir à des transformations corporelles, renoncer à l'expérience du passage. Mais également refuser l'invisibilité et la sécurité du repli dans un sexe attesté, surjouer l'un ou l'autre genre, performer sa transition, dans le spectacle ou dans le privé. Ou encore passer de l'un à l'autre, se reconnaître ou non dans le système de genre binaire et en passer par une réassignation chirurgicale, s'ouvrir à une politique de contestation pleine et entière du genre.

Objets de savoirs dès les balbutiements de la clinique transsexuelle qui pourrait être datée du début du XXe siècle avec Dora (Dorchen Richter, 1922) ou la désormais célèbre Lili Elbe (1930), de films (*Boys dont cry, Girls, une femme iranienne, Tom boy, Danish girl, Something must break, Laurence Anyways, Lucy, Ma vie en rose, Tout sur ma mère, Wild side, Hedwig and the angry inch, Transamerica, Tangerine, ...*), puis sujets de savoirs avec les *Trans Studies* américaines (Patrick Califia (2003, 2008, https://fr.wikipedia.org/wiki/Patrick_Califia), Kate Bornstein (https://fr.wikipedia.org/wiki/Kate_Bornstein), Riki Wilchins (https://en.wikipedia.org/wiki/Riki_Wilchins), Leslie Feinberg (https://fr.wikipedia.org/wiki/Leslie_Feinberg), Susan Stryker, (https://fr.wikipedia.org/wiki/Susan_Stryker), Paisley Currah, (https://en.wikipedia.org/wiki/Paisley_Currah), Sandy Stone, (https://fr.wikipedia.org/wiki/Sandy_Stone), Jacob Hale (<https://www.csun.edu/~hcphi002/>) entre autres¹⁷³), les trans comme « personnes singulières » ou « identités impensables », groupe minoritaire et minorisé, subalterne et opprimé – en suivant la pensée de Harding – ont depuis leur position concrète une connaissance à apporter du monde des femmes, des hommes et de leurs relations. L'autobiographie trans n'est pas en reste : Lili Elbe (*Man into Woman* publié à titre posthume en 1933), Christine Jorgensen (*A personal autobiography* paru en 1967), Jan Morris

¹⁷³ (Pour une présentation de fond : Stanford Encyclopedia of Philosophy, Feminist Perspectives on Trans Issues, First published Sat Sep 26, 2009; substantive revision Wed Jan 8, 2014, <https://plato.stanford.edu/entries/feminism-trans/>)

(*Conundrum* publié en 1974), Mario Martino (*The first complete femal to mal story Emergence : A transsexual autobiography* publié initialement en 1977)...

Avoir vécu le fait transidentitaire c'est avoir appris l'institution de la différence des sexes. C'est une intuition que l'on peut éprouver dès le début d'une transition, mais que l'on peut mettre près de vingt ans à valider comme connaissance. Mais apprendre n'est pas accepter et refuser n'est pas méconnaître. Ce qui au départ n'aurait pu demeurer qu'une intuition a trouvé confirmation dans l'édition française de *L'arrangement des sexes* d'Irving Goffman, introduite par une présentation de Claude Zaidman : « Des hommes et des femmes se côtoient dans un espace social mixte : espace public, réunion privée, lieu de travail ou de plaisir, vie familiale... ; chacun sait ou semble savoir comment il ou elle doit se comporter dans cette situation spécifique en fonction du fait qu'il ou elle est homme ou femme. » (Zaidman 2002, 9). « Une personne ayant vécu dans le genre social masculin et féminin est-elle en mesure de dire ce qu'est un homme ou une femme ou bien est-elle en mesure d'expliquer quelles sont les contraintes s'exerçant sur le devenir homme et femme, sur le *savoir être* autant que sur le *devoir être* masculin et féminin ? » « Une personne étrangère à cette situation est là qui observe comment, dans cette société, et dans ces circonstances, dans cette situation, des hommes et des femmes expriment le fait d'être homme ou femme à travers leurs façons d'être ensemble. Qu'est-ce qu'être une femme ? Qu'est-ce qu'être un homme ? Non à titre d'expérience intime, mais dans la mise en œuvre permanente d'un "savoir-être" social » (Zaidman 2002, 9).¹⁷⁴

Pour se faire une idée de l'intérieur du vécu des *insider*, hors de toute légifération médico-psychiatrique, et comprendre comment « avoir vécu le fait transidentitaire, c'est avoir appris l'institution de la différence des sexes »,

¹⁷⁴ Pour Castel, le dilemme est le suivant: si les trans ont raison – et ils ont de plus en plus d'alliés – alors la différence des sexes, la correspondance sexe/genre et le symbolique du dimorphisme sexuel doivent être remis en cause en tant que réel de l'humanité, et avec eux les fondements psychanalytiques de l'identité sexuée. C'est parce que ceci est « impensable » pour les psychanalystes que les trans sont du côté de la « déraison » : « Si le sexe et le genre peuvent effectivement être distingués, si le genre a l'autonomie qu'on prétend, alors c'est la certitude muette attachée au corps qui tombe. Mais il est impensable qu'elle tombe seule. Tombant par cette opération qui conventionnalise toute catégorisation, artificialise la nature et abolit l'incommensurabilité des jouissances subjectives, elle entraîne avec elle d'autres oppositions cardinales: celle du mot et de la chose, de la machine et de l'organisme, et pour finir de la vie et de la mort » (Castel, 2003, p. 407).

et combien « cette transition-en-train-de-se-faire était une *chance extraordinaire* d'observer *quelque chose* » (Espineira, 2015), on se reportera à *La Trans-yclopédie* (dirigée par Espineira *et al.*, 2012).

En contestant la bicatégorisation de sexe, la construction sociale et biologique du sexe et du genre, l'idée d'un désir et d'une sexualité également binaire et disjonctive (hétérosexualité *vs* homosexualité), en défaisant la sexualité de la stabilité ou de l'existence même des sexes, « c'est le système de la partition de l'humanité en sexes, non seulement pour sa binarité oppressive, mais également dans sa prétention à faire du sexe un indice pertinent du monde social » (Bereni *et al.*, 2012) qu'on rend flottant. Ainsi le transgendérisme remet-il en question les catégories de l'hétérosexualité et de l'homosexualité. « Une personne transgenre peut-être attirée par des hommes ou des femmes sans qu'il soit possible de dire si elle est attirée par "son sexe" ou par "l'autre" » (*ibid.*).

Avec la dépsychiatisation, le refus de l'autorité du religieux, du médical, du juridique (état civil) et la revendication de l'autodétermination de leur genre par les personnes trans, nous sommes entrés dans *l'ère du post-transsexuel* (Stone, 1996), de la *post-transidentité* (Espineira, 2015), de la contestation postcartésienne de la binarité corps/esprit (Preciado, 2019). « Je ne me sens pas comme un homme emprisonné dans un corps de femme, mais juste emprisonné », écrit Leslie Feinberg (auteure américaine lesbienne transgenre). « Je n'ai jamais haï mon pénis, j'ai haï le fait qu'il faisait de moi un homme », dit Kate Bornstein (artiste et romancière américaine). Les principes de Yogyakarta https://fr.wikipedia.org/wiki/Principes_de_Yogyakarta (2007) constituent en ce sens une véritable déclaration universelle des droits humains en matière d'orientation sexuelle et de genre.

À la suite de Judith Butler, Gayle Rubin, Sam Bourcier et Paul Preciado, entre autres, vont imaginer une déconstruction en actes, libération du système de bicatégorisation sexe/genre, et promouvoir une identité fluente, nomade, qui échappe à la catégorisation par des « identités temporaires, des écarts, des dissonances, résonances, défaillances ou excès » (Bourcier, 2002). Leur rupture avec la performativité du genre va faire place à une performativité choisie, déconcertante aux yeux de la norme, démultipliant les genres jusqu'à

les rendre innombrables¹⁷⁵. Nous avons entrevu plus haut comment cette extension des possibles va permettre à Facebook, en 2014, dans une véritable logique marketing de l'hyper individualisme consumériste, d'autoriser ses abonnés à choisir leur genre parmi « homme », « femme » ou l'un des « 56 genres personnalisés » allant d'*agender* et androgyne à *Two spirit*, en passant par neutre et sans genre, *other*, *pangender*, 25 catégories trans, fluide, *queer*, *questionning*. Cette extension du domaine des possibles a paradoxalement l'intérêt d'exhiber la naïveté qu'il y a de tenter de définir la singularité de chaque humain non plus par son sexe, mais par son genre. S'il y a autant de genres que de personnes humaines, la catégorie de genre perd son utilité, et la question « De quoi le genre est-il le nom ? » se hisse sur le devant de la scène. Notre être singulier ne saurait se résumer à la démultiplication infinie de sexes ou de genres, puisque nous ne nous réduisons pas à ce que le sexe ou le genre font de nous.

Selon Heath Fogg-Davis (2017), supprimer toute référence au sexe paraît être une mesure juste pour ne plus souffrir d'une forme de police de l'identité sexuelle. Cette mesure pourrait être appliquée avec profit dans les domaines des documents administratifs, des écoles, des toilettes publiques et du sport. L'Inde, par exemple, a acté en avril 2014 dans la législation que « la reconnaissance des transgenres comme un troisième genre n'est pas une question sociale ou médicale, mais une question de droits humains ». L'Indonésie, quant à elle, reconnaît trois sexes (femme, homme et hermaphrodite), quatre genres (femme, homme, homme travesti en femme, femme travestie en homme) et un méta-genre, le *bissu*¹⁷⁶.

À quoi renvoient ces variations ? Bisexualité, troisième sexe ? *Pangendre*, *bigenre*, *androgyne*, *inter genre*, *genre fluide*, *agenre* ou *Neutrois*, *genderqueer*, *radical faeri*, *non-binaire* ? Certains anthropologues ont décrit un quatrième sexe, un cinquième ou de nombreux autres qualifiés de

¹⁷⁵ Pour avoir un aperçu des performances artistiques qui caractérisent l'univers trans, on se reportera à Camille Hébréard (2019), https://www.academia.edu/39789987/Version_int%C3%A9grale_Lutte_performativ_Activisme_artistique_th%C3%A9orique_et_transf%C3%A9ministe

¹⁷⁶ Nous faisons volontairement l'impasse sur d'autres manifestations civilisationnelles de de sexe et de genre, tant dans l'histoire : *mukhannath* à l'époque de l'Hégire, *galle* à Rome, *salzikrum* dans l'ancienne Mésopotamie, *femminiello* à Naples, *bissu* en Indonésie) qu'aujourd'hui (*Katoheys* de Thaïlande, *khanith* d'Oman, *fa'afafine* des Samoa et *fakaleiti* de Tonga, *waria* d'Indonésie, *acaault* de Birmanie, *new half* du Japon, *muxhe* chez les Zapotèques, *vierge jurée* d'Albanie, *woobie* en Côte d'Ivoire (Galibert, 2018).

surnuméraires (Roscoe, 2000 ; Trumbach, 1994). Ce qui rend encore plus difficile l'appréhension d'un statut, c'est que, par exemple, sur 190 *Katoheys* interrogés lors d'une enquête récente (Winter, 2011), 11 % se perçoivent comme non-mâles, 45 % comme femmes, 36 % comme appartenant à la catégorie d'un autre genre de femmes, d'autres encore comme incarnant un troisième sexe.

Multiplicité, diversité, trouble, fluidité dans le genre, hommes-femmes, femmes-hommes, individus transsexuels, ni homme ni femme, à la fois homme et femme, neutre, individu appartenant à une troisième catégorie sociale, transgenres... Ces variations vertigineuses (Journet et Bedin, 2013) désignent l'état de n'être ni homme ni femme, d'être homme et femme, de faire ou ne pas faire référence au sexe biologique, au rôle traditionnel des sexes, à l'identité de sexe, à l'identité de genre, à l'orientation sexuelle, à un état intermédiaire entre l'homme et la femme ou une appartenance simultanée aux deux sexes, l'état de neutralité, la capacité à changer de sexe, de passer de l'un à l'autre, ou encore à une catégorie complètement séparée à la fois d'homme et de femme. À des porosités entre hétérosexualité, homosexualité, bisexualité, travestissement. Au doute jeté sur ce qu'est le sexe, sa bi- ou tripartition, sa dilution, sa négation, sa transformation en son contraire, sa négation – à la non pertinence, sinon en termes de domination, de pouvoir, de gestion normative, politique – du binarisme.

On est loin, bien loin, du petit regard masculin du peintre habillé tout puissant sur la femme nue. Il n'y a plus, en quelque sorte, ni homme ni femme, ni nudité sociale ni habillement épidermique.

3.4 De la différence à l'altérité

Les personnes trans ont à nous dire quelque chose d'essentiel concernant l'assignation de sexe et la croyance au sexe, les assignations de sexe et de genre et les croyances au sexe-genre, mais aussi sur ce que nous pouvons espérer et faire par rapport à ces assignations fondamentales pour ce qui fait notre être, notre identité, notre pensée même. Faut-il les déconstruire, les transformer, les subvertir, les abolir ? Le trans nous montre que l'humanité est multiple et altéritaire. Aussi diverse et échappant à la binarité que les peintures et décoration végétales et florales des enfants des peuples de l'Omo (Silverberg, 2006 <https://www.qwant.com/?client=brz-moz&t=images&q=peuples+de+1%E2%80%99Omo+%28Silverberg%2C+2>

006). Aussi fondamentale que le questionnement de Butler (2013) : « Est-ce que l'Humain s'étendra jusqu'à m'inclure dans son champ ? Si mon désir va dans un certain sens, aurai-je la possibilité de vivre ? Y aura-t-il un lieu pour ma vie et sera-t-il reconnaissable pour ceux dont dépend mon existence sociale ? » On retrouve ces interrogations sur les frontières et leur dépassement, qu'elles soient entre sexe et genre, hétéro et homo, vivant et non-vivant, humain, non-humain ou transhumain (modifications chirurgicales des corps, prothèses, appareillages haptiques, etc.), dans le concept de « cyborg » de Donna Haraway (2007). Celui-ci avait été anticipé par le « bio politique » de Foucault, qualifiant les développements sociaux qui utilisent et empruntent le corps, comme dans la médicalisation de la reproduction, l'imminence de l'utérus artificiel, voire du clonage, qui nous font entrer dans l'ère du *post-humain*.

La variation-variable trans, en tant qu'interpellation de la binarité et des *Cis*, promeut logiquement l'égalité. S'il n'y a plus de binarité comme modèle absolu, la question de l'égalité ne peut plus se poser dans les mêmes termes. L'égalité entre les femmes et les hommes, nécessaire et indispensable, n'est plus suffisante. Les minorités doivent obtenir les mêmes droits à l'égalité que la ou les majorités. Si je me définis moins par la différence de sexe ou de genre, si celles-ci sont mises en mouvement, rendues fluides et positivement instables, alors je suis en position d'altérité par rapport aux autres, tout comme ils le sont réciproquement par rapport à moi, sans qu'il soit encore question de différences, de complémentarité, de guerre des sexes, de majorité ou minorité.

Dans *un monde d'altérités*, les questions de la différence et de la complémentarité tombent à plat au profit d'une réciprocité de communication et d'échange dans laquelle l'inconnaissable le partage avec le connaissable – ce moyen de communication et de connaissance entre humains qui a pour nom *l'amour – ni empathie, amitié, désir, compassion*¹⁷⁷. « Il est temps

¹⁷⁷ Marx souligne combien, dans le monde de la marchandise et du capital, le langage de l'amour en tant qu'échange entre objets-marchandises est véritablement incompréhensible, assimilable à l'expression de la pitié ou de la mendicité, car « partout où la Bourgeoisie a conquis le pouvoir, elle a noyé les frissons glacés de l'extase religieuse, de l'enthousiasme chevaleresque, de la sentimentalité petite-bourgeoise dans les eaux glacées du calcul égoïste ». A l'opposé, « supposer l'homme en tant *qu'homme* et son rapport au monde comme un rapport humain », l'humain « ne peut échanger que l'amour contre l'amour, la confiance contre la confiance, etc ». « Chacun de tes rapports à l'homme - et à la nature - doit être une

d'ouvrir l'ère de l'altérité. L'altérité consiste à accueillir la part de l'autre qui ne dissout pas ma part mais qui y ajoute quelque chose. L'altérité permet de dépasser la complémentarité et la dualité. Il ne s'agit plus de chercher sa moitié, mais son autre. On s'ajoute, et rien n'est retranché. Deux individus entiers se rencontrent. Dès lors, nous ne comblons plus un manque, nous ne remplissons plus des vides, des possibles s'ouvrent sous nos yeux ! » (Lambert et Astor, 2011).

Pour déconstruire la binarité, mais aussi en finir avec cette déconstruction, il faut passer de la *différence* – vérité surplombante et incorporée par excellence – à l'*altérité* – condition de l'émancipation de nos assignations –, faisant de nous des êtres singuliers uniques. Nous ne sommes pas *différents* selon le sexe, mais *altéritaires* selon notre statut d'être humain. C'est d'être des singularités uniques en interaction avec d'autres singularités uniques que nous dépassons la binarité. L'humanité est constituée d'*humains singuliers*, comme autant d'*égos* en relations avec d'autres *égos*. Ce qui définit les *égos* humains ne tient pas à l'identité, certes, mais pas non plus à la *différence* - mais à leur *altérité* les uns par rapport aux autres.

manifestation *déterminée*, répondant à l'objet de ta volonté, de ta vie *individuelle réelle*. Si tu aimes sans provoquer d'amour réciproque, c'est-à-dire si ton amour, en tant qu'amour, ne provoque pas l'amour réciproque, si par ta *manifestation vitale* en tant qu'homme aimant tu ne te transformes pas en *homme aimé*, ton amour est impuissant et c'est un malheur ». Ainsi l'amour humain pourrait-il être extrapolé de la production/création humaine : « Supposons que nous produisions comme des êtres humains : chacun de nous s'affirmerait doublement dans sa production, soi-même et l'autre. 1) Dans la production, je réaliserais mon individualité, ma particularité ; j'éprouverais, en travaillant, la jouissance d'une manifestation individuelle de ma vie, et, dans la contemplation de l'objet, j'aurais la joie individuelle de reconnaître ma personnalité comme une puissance réelle, concrètement saisissable et échappant à tout doute. 2) Dans ta jouissance ou ton emploi de mon produit, j'aurais la joie spirituelle de satisfaire par mon travail le besoin humain de réaliser la nature humaine et de fournir, au besoin d'un autre, l'objet de sa nécessité. 3) J'aurais la conscience de servir de médiateur entre toi et le genre humain, d'être reconnu et ressenti par toi comme un complément à ton propre être et comme une partie nécessaire de toi-même, d'être accepté dans ton esprit comme dans ton amour. 4) J'aurais, dans mes manifestations individuelles, la joie de créer la manifestation de ta vie, c'est-à-dire de réaliser et d'affirmer dans mon activité individuelle ma vraie nature, ma sociabilité humaine. Nos productions seraient autant de miroirs où nos êtres rayonneraient l'un vers l'autre. » (Marx, 1963 p. 22). **RHIZOME 34 Amour et masque (p. 340)**

L'altérité est à la fois et en même temps la diversité, la spécificité et la potentialité de relation de chacun. Les humains sont des *égos altéritaires*, c'est-à-dire des sujets en relation (potentielle) les uns avec les autres. Sur cette base, l'égalité n'a pas vraiment de sens en tant que telle, sauf à être définie par ce qui *peut* nous réunir en tant qu'*égos altéritaires* poursuivant l'objectif supérieur commun de la réalisation de *l'espèce* devenue *genre* humain. Nous y reviendrons dans la conclusion de cet essai comme un éventuel moyen de sortir de la binarité (autre nom de *l'altérité interne*), certes, mais aussi de l'altérité humain/non humain (l'autre altérité, externe celle-là), pour promouvoir une extension de l'espèce et du genre humain au vivant.

Voir, regarder, cela s'apprend en se libérant des assignations : femme, homme, masculin, féminin, *inter*, *trans*, *queer*, *hybride*, *cyborg*, (...), il n'est d'identité qu'en construction ; l'ouverture de l'humain ne peut se satisfaire de la fermeture sexuée, l'ouverture de l'humain est une question politique¹⁷⁸. Parce que, de toute façon, la différence de sexe devient de plus en plus floue, et révèle sa nature (= sa culture !) de construction sociale, culturelle. Une fiction. Et parce qu'il nous faut penser plus loin et autrement que les configurations contemporaines dominantes de l'humain, l'altérité de chacun chacune, il nous faut aller vers une dé-sexuation des êtres humains. (Cf. *Table-ronde*, http://www.fabula.org/atelier.php?Genre_-_Gender)

3.5 Les Queer

RHIZOME 35 – Queer, p. 343

Au cours des années 1990 aux États-Unis, et plus récemment en Europe, s'est développé un nouveau « courant » parmi les théories féministes : la *Queer Theory*. Le terme *queer* est à l'origine une insulte lancée contre les homosexuels qui la reprendront à leur compte, la détournant de son sens premier, pour se qualifier eux-mêmes, à l'instar de *negro* ou *nigga* (nègre),

¹⁷⁸ Les trans - sexe, genre - expérimentent les deux sexes, les deux genres, ces deux faillites, masculin, féminin, parfois se tiennent au milieu, parfois entre les deux, passant de l'un à l'autre, regardant à la fois des deux côtés, ils peuvent les dénoncer comme système politique de gestion de la vérité et de la vie, qui fait de nous ses objets, des marionnettes tirant sur nos propres ficelles. Pour une évocation dans l'univers du monde rock, et sous l'appellation d'androgynie, on se reportera pour les anecdotes et l'histoire récente à Philippe, 2012, http://www.academia.edu/3424478/Etude_de_landrogynie_dans_le_Rock

cette parole diffamante que se sont réapproprié les populations africaines américaines¹⁷⁹.

Le genre est une *performance* sociale du sexe en tant que le sexe est lui-même une fiction sociale du biologique. Dès la première partie de cette essai, envisageant le genre comme une variable fluide, une fiction à inventer et réinventer sans cesse par les acteurs et actrices elles-mêmes, nous n'avons pu que constater un mouvement qui en appelle à une action contre le modèle hétérosexuel et binaire, le *gender trouble*, qui invite à entretenir une confusion et une profusion des identités. Le mouvement (artistique, théorique) *queer* qui l'illustre se joue de la multiplicité des identités sexuelles établies selon les nécessités et les contingences. La théorie et la pratique *queer* (Hébréard, 2019, parle, à juste titre de *pratico théorie*¹⁸⁰) contestent et remettent en cause toute norme, qu'elle soit de genre ou de sexe. Pour déjouer les identités, les *queers* s'emploient à brouiller les classifications : sexualité hétéro ou homosexuelle, gays, lesbiennes, transgenres, masculin-féminin, pour insister sur *la plasticité du rapport sexe-genre*. L'identité n'est plus une *essence* mais une *performance*, elle est floue, bizarre. « Les études de genre ne décrivent pas la réalité de ce que nous vivons, mais les normes hétérosexuelles qui pèsent sur nous. Dans les médias, par les films ou par nos

¹⁷⁹ La transformation du mot *queer* est révélatrice de cette théorie des énoncés comme actes de langage. *Queer*, en anglais : pédé, pédale, étrange, bizarre, toqué, timbré, était une injure qu'on pouvait adresser aux gays et aux lesbiennes, et c'est devenu le vocable par lequel ils se désignent eux-mêmes. Détournement de l'insulte opéré par les activistes *queer* lorsqu'ils s'emparent d'un mot comme *queer* (« pédé » et « gouine » en anglais) pour s'en servir à des fins identitaires, comme une forme d'auto-définition, démontrant ainsi le pouvoir performatif de l'insulte tel qu'il a été expliqué par Goffman (le retournement du stigmaté) puis par Judith Butler. Le mouvement nommé *queer* s'est donné pour objectifs de critiquer la primauté de l'hétérosexualité, de critiquer les processus de construction identitaire autour des questions sexuelles, de refuser la concordance genre/sexe)

¹⁸⁰ « J'inscris ce mémoire dans une démarche autoréflexive, dans une étude *du dedans* de la création et dans la tentative de l'exposition de ses tréfonds, de ses racines et de ses mécanismes. C'est avec un filtre épistémologique large est complexe que je propose la mise en trace des différentes influences et conditions d'apparition de mon travail. Il ne sera pas question de s'attarder sur des états-d'âme au sens d'un épanchement de l'intime, mais plutôt d'ouvrir d'un point de vue esthétique et politique, ce qui constitue une recherche en création militante, où l'objet et le sujet ne souffrent d'aucune dissociation conceptuelle. Car la mise en place d'un tel équilibre est vacillant, ardue et toujours inscrite dans le tiraillement, je fais remarquer dès lors avec humilité le caractère incertain et nécessairement expérimental d'une telle recherche ».

parents, nous les perpétuons à travers nos fantasmes et nos choix de vie. Elles nous disent ce qu'il faut faire pour être un homme ou une femme. Nous devons sans cesse négocier avec »

Les *queer* – les *bizarres*, les tordus - démontent et démontrent notre mise en scène quotidienne perpétuelle, font tourbillonner les assignations, les surjouent, les travestissent, les poussent au maximum, les décrédibilisent, nous ridiculisent quand nous croyons les ridiculiser, sèment la panique et l'ivraie (et l'ivresse) dans les choux et les roses du jardin du cyclope¹⁸¹.

Si la sexualité est culturellement construite dans des rapports de pouvoir existants, alors postuler une sexualité normative qui se situe « avant », « en dehors » ou « au-delà » du pouvoir est une impossibilité culturelle et un rêve politiquement irréalisable, un rêve qui fait reporter au lendemain ce que l'on peut faire concrètement aujourd'hui, c'est-à-dire repenser les possibilités subversives de la sexualité et l'identité en fonction du pouvoir lui-même. Il faut donc, de l'intérieur du pouvoir, subvertir les catégories, résister à leur normativité, les rendre plus souples et moins coercitives. La stratégie politique ne vise pas la disparition des catégories hommes/femmes, mais plutôt la subversion de leur binarité et la reconnaissance des multiples catégories de sexes/genres existantes.

Le mouvement *queer* prône un autre type de visibilité. Il part à la rescousse des minorités sexuelles, mises au ban par l'intelligentsia gay assimilationniste et, dans son versant théorique, propose une conception du genre qui dépasse les binarismes masculin-féminin et sexe-genre dans lesquels étaient tombés les féminismes, qu'ils soient d'inspiration marxiste ou psychanalytique. La performativité rompt avec les hypothèques biologiques. Le *queer* essaye par conséquent de mettre la lumière sur les mécanismes de production du genre,

¹⁸¹ Itziar Ziga a grandi dans une cité au Pays basque espagnol, entre nuages toxiques et terrains vagues vert fluo. Elle aime les boas à plumes, se déguise parfois en camionneur et se désigne elle-même comme une chienne. Son livre "*Devenir Chienne*" (2020) fait preuve d'une liberté et d'un enthousiasme furieusement contagieux. Il témoigne d'un activisme joyeux marqué par le travestissement, les performances de rue, et porte les revendications brutales de celles et ceux qui restent aux marges d'une société qui les condamne. Préfacé par Virginie Despentes et Paul B. Preciado, *Devenir chienne* relève autant du portrait collectif que de l'essai autobiographique. Itziar Ziga y décrit l'expérience d'une féminité subversive car hyperbolique et parodique. Prostitution, voile, sexualités, transidentité, précarité sociale sont autant de thématiques qui traversent le texte, dans une démarche résolument intersectionnelle et anti-assimilationniste.

comme le fait Judith Butler lorsqu'elle analyse la *drag-queen* comme métaphore de la performativité, autrement dit un corps d'homme – un « bio-homme » qui parvient à construire une féminité sans avoir besoin d'intervenir sur son anatomie.

Le mouvement *queer* s'oppose à l'utopie féministe d'un monde égalitaire d'où l'idée de pouvoir a été évacuée. Le monde au-delà de l'hétéronormativité n'existe pas parce que tout mouvement d'opposition part de cette même norme. Le *queer* ne cherche qu'à repérer, analyser et comprendre les mécanismes de production du genre. A cet égard, il opère un processus de déconstruction dans le sens derridien, autrement dit il essaye de lire entre les lignes de la performativité¹⁸².

3.6 Les *queer* et l'art

Que deviennent le nu, la technologie du nu, le tableau de nu, quand elles échappent au binaire ? quelle esthétique ? quel pouvoir ? Le genre analyse les formations discursives (picturales) dans lesquelles on peut lire le refoulement, la suppression, l'exclusion découlant de l'opposition binaire. Le *queer* propose un miroir négatif, du manque, de l'intériorité, de la hiérarchie, de l'insignifiance. Il n'y a que de vieux maîtres, pas de vieilles maîtresses. Paradoxalement, il s'agit de lutter pour la réalisation profonde de ce qui a été promis et non réalisé par les Lumières, la déclaration des droits de l'Homme.

¹⁸² Preciado, par exemple, entreprend une déconstruction de la société hétérosexuelle à travers *la contra-sexualité* qu'elle définit comme n'étant : « pas la création d'une nouvelle nature, mais bien plutôt la fin de la Nature comme ordre qui légitime l'assujettissement des corps à d'autres corps. La contra sexualité est premièrement : une analyse critique de la différence de genre et de sexe, produit du contrat social hétérocentré dont les performances normatives ont été inscrites dans les corps comme vérités biologiques. Deuxièmement : la contra-sexualité vise à substituer à ce contrat social qu'on appelle Nature un *contra-sexuel*. Dans le cadre du contrat contra-sexuel, les corps se reconnaissent eux-mêmes non en tant qu'hommes ou en tant que femmes mais en tant que sujets parlants. Ils se reconnaissent la possibilité d'avoir accès à toutes les pratiques signifiantes ainsi qu'à toutes les positions d'énonciation en tant que sujet que l'histoire a établi comme masculine, féminine ou perverse. En fait, Preciado propose une nouvelle compréhension du monde débarrassée des identités genrées au profit d'une multitude d'identités mouvantes ; il s'agit de mettre en pratique le *genderfucking*, à travers cet acte performatif de brouiller les attributs de genre.

Raphaël Liogier (2018) rappelle combien, depuis le XVIII^e siècle, ce n'est plus seulement son âme individuelle qui fait l'humanité de l'Homme, mais sa subjectivité transcendante. C'est la reconnaissance chez l'ensemble des êtres humains d'un sens interne, d'un pouvoir autonome de penser, spontané, par nature. L'inégalité et les injustices pesant sur les femmes – ou plutôt sur *les non-hommes* – constituent ainsi une promesse non tenue du programme de la modernité : la reconnaissance chez tous les humains de la capacité à se servir de son propre entendement sans être soumis ou dirigé par un autre, d'une volonté individuelle souveraine, antérieure et supérieure à tout conditionnement sociétal, à toute différence économique, à toute distinction ethnique, de race, de sexe, de genre, et à toute détermination biologique. Tel est le fondement même des Droits humains, qui donne son sens aux principes de l'égalité en droit et de l'inaliénabilité de la liberté. De telle sorte que, politiquement, chaque sujet libre est l'égal de tout autre. Égalité n'est pas le contraire de différent mais d'inégalité. On peut être différent et égal, et, réciproquement, égal et différent. Cela a tout à voir avec le dépassement des limitations de sexe et de genre, de rôles acquis. Se mettre à la place de l'Autre, développer l'empathie. *L'Autre. Autrui. Le prochain. L'étranger*. Avant tout une question de droits et de devoirs. De respect réciproque.

Car, enfin : nous pourrions venir à bout de l'esclavage, du racisme, les rendre indicibles et indésirables socialement et individuellement, et nous ne saurions rendre indicible et indésirable le sexisme, le genrisme ? Le sexisme serait-il encore désirable ? Le sexisme serait-il encore sexy ? Nous serions condamnés à nous contenter du choix de lutter pour l'égalité des sexes et des genres plutôt que de défaire le système producteur des inégalités, la division binaire de la société en « classes de genre » (Bornstein, 1994), dans lequel « l'arrondissement des femmes » (Mathieu, 1985) – des *non-hommes* désormais – signifierait l'impossibilité de toute égalité au sein d'un système qui n'autoriserait que des compromis éphémères ?

3.7 *Trans et queer démontent tout*

L'observation de la transformation sémantique du mot montre que le passage au pluriel, *genres*, peut indiquer qu'il embrassera alors les masculinités et les féminités. Ce pluriel indique aussi une timide approche du transgenre au sens d'une plus grande visibilité des masculinités de femmes et d'une redécouverte des féminités d'hommes, ainsi que de toutes les variétés de glissements existant entre sexes et genres, ces deux dernières notions étant

considérées comme résultant de constructions sociales. Encore s'agit-il ici de ce qu'on appelle aussi des « genres sexuels », c'est-à-dire des genres liés au sexe, à savoir les comportements attendus chez les personnes à qui on a assigné un sexe. Lalla Kowska échappe à ce basculement binaire en proposant les termes de *MtT* (homme en trans), de *transinité* et *transinisme*. D'autres se revendiquent *transqueers*. Certaines *drag queens* préfèrent le terme « *créature* ».

Pat Califia (2003, 2008) se demande pour chaque personne rencontrée si elle n'est pas le produit d'une transsexualité (ou transgendérisme) passée, présente ou à venir ; qu'importe d'ailleurs son « orientation sexuelle », c'est pour cela qu'on parle de *transidentité* ! Zoé Leonard, photographe et cinéaste américaine, tourne en ridicule le positionnement féministe de l'art et la féminité exacerbée qu'il propose, à travers une parodie qui fait poser une amiE-à-barbe nue (et non un homme) dans une position de pin-up, héritière de *LHOOQ* de Duchamp. Le travail créatif de Zoé Léonard critique le masculin et le féminin, mais bien au-delà. Corps Violenté et clichés des identité-E-s dominées, sexuelles, de race, Zoe Leonard dissèque les paramètres de classification que le pouvoir met en place afin de déterminer les codes et les genres de notre culture (archives école de médecine, Tête de fem' à barbe conservée sous cloche dans les réserves du musée Orfila de l'Institut d'anatomie de Paris ; collections de musées de la police, de la beauté à Hollywood et son *Beauty Callibrator*).

La *pin-up détournée* de Zoé Léonard (« *Pin up # Jennifer Miller does Marilyn Monroe* » <http://www.cecile-bourne-farrell.com/zoe-leonard/?lang=fr>, 1995), femme à barbe prise et vue comme un homme jouant surjouant la femme, folle, tapette, l'homme posant en femme, la femme posant en femme, le corps jouant surjouant la croyance au corps, à l'esthétique du corps, le travesti à barbe Conchita Wurst, gagnant l'Eurovision 2014 après la femme trans Dana international en 1998¹⁸³... Tout cela déconstruit combien la différence génitale masculin féminin est en réalité une *esthétique* (un ensemble de formes jugées en accord à une échelle de valeurs) arbitraire et historiquement surévalué selon laquelle n'existent que deux possibilités : pénis pénétrant, vagin pénétré. Nous sommes soumis à un *kitsch porno scientifique* dit Preciado : la standardisation de la forme du corps

¹⁸³ On pensera néanmoins à Richard Gallo, performer sex-symbol de l'underground new-yorkais dans les années 1970 : <https://magazineantidote.com/art/richard-gallo-performance/>

humain selon des critères d'esthétique génitale hétérocentrée. Hors de cette esthétique binaire, n'importe quel corps est considéré comme pathologique et fait en conséquence l'objet d'une normalisation dite thérapeutique.

Or, d'autres esthétiques sexuelles sont possibles et méritent d'être politiquement viables écrit Preciado - d'ailleurs certains trans choisissent intentionnellement l'esthétique inter sexuelle : homme sans pénis, femmes avec pénis, etc... « C'est le régime binaire de sexe-genre qui est malade et non pas les corps appelés inter sexuels. Le prix de votre normalité sexuelle est nôtre intersexualicide. La seule cure dont nous avons besoin est un changement de paradigme ». *Cette culture de l'incertitude*, de l'étrangement, de déstabilisation des repères d'assignation, entre dissimulation et exhibition, crée une émancipation politique à travers le paradigme de la visibilité, et provoque un effet retour sur l'histoire de l'art, en ressuscitant les figures androgynes de la renaissance (*U Jocondo*)¹⁸⁴, le maniérisme européen de la fin du XVIe et du début du XVIIe, les genres picturaux envoûtés par le genre, les marges de l'histoire de l'art...

On pensera aux artistes de vidéo-performance montréalaises, telles Lamathilde <http://www.lamathilde.com/> et Dayna McLeod (<https://daynarama.com/>) dont les vidéos constituent une réponse à la propagande des contenus télévisés et des publicités hétéronormatives et/ou binaristes qui saturent notre espace public, en s'attachant à « représenter les représentations » : du corps des femmes, de la misogynie, du sexisme, du racisme, de l'homophobie, de la pornographie, de la violence, l'exploitation, la honte (Cf. Rébecca Lavoie, 2014, Pratiques artistiques féministes et queers

¹⁸⁴ Silvano Vincenti, président du Comité national pour la valorisation des biens historiques, a assuré devant la presse étrangère à Rome qu'un jeune assistant du génie de la Renaissance, appelé Salai, avait été le modèle du célèbre portrait de Monna Lisa. Salai, de son vrai nom Gian Giacomo Caprotti, entré au service de l'artiste à 16 ans et resté vingt-cinq ans à ses côtés, aurait été son inspirateur et son modèle pour plusieurs tableaux. Selon Silvano Vincenti, les deux hommes entretenaient une relation "ambiguë" et étaient probablement amants. L'identité du modèle qui a servi à peindre La Joconde n'a jamais été formellement établie mais elle représenterait Lisa Gheradini, appelée Mona Lisa, l'épouse du marchand florentin qui a commandé le portrait. Cependant selon Silvano Vinceti, Léonard de Vinci s'est inspiré des deux sexes pour réaliser son oeuvre, qui serait le fruit d'une "réflexion" sur l'androgynie. "Pour lui, la personne parfaite est un homme et une femme réunis dans un même corps", a expliqué Silvano Vicenti lors d'une conférence sur le sujet, à Florence en Italie.

en art vidéo ; propositions politiques post identitaires ?, *Recherches féministes Où en sommes-nous avec le féminisme en art?* Volume 27, numéro 2 <https://id.erudit.org/iderudit/1027924ar>).

Peut-être la position queer de Zoé Léonard apparaît-elle davantage encore que dans cette photo de pin-up détournant le genre (puisque Sherman, les détournements des grands classiques, Thurnauer (...)) ont dès longtemps emprunté ce chemin de traverse...) dans sa photographie d'une tête de femme à barbe trouvée dans les réserves du Museum d'histoire naturelle (« Preserved Head of a Bearded Woman »/Musée Orfila/ (<https://www.photo.rmn.fr/archive/14-534197-2C6NU0ALM0LM0.html>). Car cette série et son commentaire nous verse dans quelque chose de l'ordre de la violence absolue dissimulée sous la curiosité populaire, scientifique ou muséale.

« Quelqu'un s'était approprié sa tête et maintenant c'était moi qui m'appropriais son image. Cette pensée m'a terrifiée. Cette femme n'est pas là, elle ne peut pas parler. Je ne peux pas la regarder parce qu'elle n'est pas là, mais je peux regarder ce que nous lui avons fait. Je ne voulais pas lui faire ce qu'ils lui avaient faits. Je ne voulais pas en faire un monstre. Je voulais la défaire de son attitude de monstre. Ce qui est dérangeant dans ces photographies ce n'est ni elle ni sa barbe c'est sa décapitation, le socle et la cloche de verre. Ce qui est dérangeant, c'est que quelqu'un ou un groupe de personnes ait pu penser que c'était acceptable. On ne l'honore pas. Elle se trouve dans un coin poussiéreux du musée qui n'est pas ouvert au public. Nous ne lui accordons aucun de nos rituels reconnus pour honorer nos morts. Pas de nom, pas de tombe. Pas de plaque, rien que le démembrement et l'obscurité. Avec ces images, j'ai voulu commencer à lui bâtir un lieu où elle soit respectée » (Zoe Leonard, Interview by Anna Blunen cat expo vienne, 1997, 8-9)

Comparer avec les décapitations spectacularisées et politiquement et institutionnellement en réaction honorées au plus haut niveau de l'Etat des attentats terroristes. Le sort et la décapitation de cette femme est pire : non interrogée, anonyme, passée sous silence total, totalement ignorée muséifiée, normalisée... Un terroriste coupe une tête mais l'abandonne, seul l'acte compte ; la domination masculine conserve cache exhibe muséifie cette tête comme un témoignage freak, un contre hommage à la normalité.

Del La Grace Volcano complique la lecture de la féminité. Trans genre, intersexe, « masculinité lesbienne », *Hermaphrodykes, butchdykes* : son

ouvrage « *Sublime mutation* » cultive l'incertitude, l'étrangement, la déstabilisation des repères d'assignation, questionne l'émancipation politique à travers le paradigme de la visibilité. Il joue et exacerbe les assignations homme-femme, femme-homme, individu trans, ni homme ni femme, à la fois homme et femme, neutre, trans genre intersexe, appartenant à une autre catégorie séparée à la fois d'homme et de femme, au doute jeté sur ce qu'est le sexe, sa bi ou tri partition, sa dilution, sa transformation en son contraire, sa négation,

C'est peu de dire qu'on est là dans le bouleversement des catégories sexuelles et du champ du genre, entre dissimulation et exhibition, mutation et critique remodelant l'idée même du *désir*. Dès 1981-1982 André Berg publie des clichés d'Eva, transsexuelle non opérée, dans le magazine *Photo* puis un livre intitulé *Créatures* (*Photo*, novembre 1981 et octobre 1982 ; *Créatures*, Club du Livre secret et Pink star, 1982. <http://www.andreiberg.com/page5/page5.htm>) et *Kael* T. Block, lui-même FtM, réalise un reportage planétaire parlant des XX Boys, garçons transsexuels : « *Nous sommes tous trans, nous sommes tous heureux, et nous sommes tous différents. Le formatage de la société sur ce qu'est un homme et des pys sur ce que doit être un trans a échoué. Nous sommes comme tout le monde : différents. Nous piratons le système binaire du genre. [...] Nous bousculons le rapport d'évidence entre sexe biologique et genre social. On débarque avec nos cicatrices de pirates, avec nos tatouages de marins hors la loi et nos sabres, nos voyages en nous-mêmes et dans le genre... Nous sommes des garçons de mauvais genre* (id.) »¹⁸⁵

¹⁸⁵ Camille Hébréard (2019) dans son travail de recherche fournit le témoignage précieux de la transformation de son corps trans à travers ses performances artistiques : « Avant d'expérimenter la nudité totale j'ai bien sûr du me mettre à l'épreuve progressivement dans ma capacité à me dévoiler corporellement. Si être en sous-vêtement ne m'a jamais dérangé, le slip protégeant suffisamment ma pudeur, l'ôter a été tout de même un défi. Pourtant, c'est bien la nudité totale qui m'a permis d'expérimenter cette sensation extraordinaire tout à la fois de libération et de contrôle de ma propre corporalité. Dévoiler soi-même ce qui est tu, caché et intégré comme honteux relève pour moi de l'acte de résistance. Mon utilisation du medium-sujet corps à travers la performance a toujours été explicitement féministe, dans sa forme plastique tout comme dans ses théorisations. Progressivement, et au fil de ma propre acceptation de ma corporalité et de mon identité, l'enjeu que dégage ma nudité a évolué. Les modifications engendrées par la prise d'hormones ont passablement changé la lecture qui peut être apposée sur mon corps, trans-formant ainsi la matière première de mes créations. Malgré un trouble certain dans mon genre

D'ailleurs, on s'intéresse désormais à des sexuations autres existantes et pratiquées hors de notre culture ou oubliées dans les réserves de notre histoire. *Mahu* et *Raerae* constituent en Polynésie un dispositif à la fois symbolique-mythologique et familial, parfois assimilé à la transsexualité ou au transgenrisme, par lequel, selon les anthropologues, la famille construit un équilibre éducatif et patrimonial entre femmes et hommes. Un *Mahu* est un homme qui s'habille en femme ou une femme qui s'habille en homme, qui n'est pas sexuellement attiré par un partenaire du même sexe que lui ou elle, qui peut être marié, et qui participe indistinctement aux activités des hommes et des femmes. L'étymologie du mot *Mahu* (esprit trompeur) indique le doute sur son état : femme, homme, transsexuel, transgenre ? La sexualité n'est pas une caractéristique des *Mahu*, mais le fait qu'ils cumulent les qualités des genres masculin et féminin en est une. Le *raerae* est un homme qui se comporte et se considère comme une femme, et est assigné aux rôles de genre associés au féminin (apparence physique, vêtements, prénom, appellation, tâches ménagères, activités traditionnelles, cuisine, métiers féminins). Si sa sexualité est, à l'origine, hétérosexuelle, le colonialisme, l'acculturation ou la

perçu, avant transition hormonale mon corps nu était assigné en revanche sans ambiguïté au genre féminin. Aujourd'hui si mon corps interroge d'autant plus la norme, c'est bien parce que le déshabillage engage un aveu. Les vêtements me protègent d'autant plus, car ils sont les gardiens d'une perception intacte de mon genre dans l'esprit du public. Si l'on s'en tient à une analyse distanciée de l'effet produit par ma corporalité sur autrui, mon corps trans est celui d'un devenir "monstrueux". Entre l'inconcevable absence d'un membre phallique, l'absurde présence de graisse mammaire, la finesse de mes traits et le développement d'une musculature toujours plus importante, tous ces marqueurs du système sexe-genre indécis affolent l'assignation et mon corps se situe donc dans des limbes où on ne l'attend pas. Cette corporalité trans-formée n'est pas un corps troublé, au contraire, il sait tout à fait ce qu'il veut, il a lutté pour avoir ce qu'il a. En revanche, il est plutôt un corps troublant pour autrui, indéterminé et entre deux états, pour beaucoup incompréhensible. Le fait est que j'ai choisi de devenir monstre pour mon plus grand plaisir, car c'était la seule possibilité d'existence sociale et corporelle qui s'offrait à moi (...) Mon corps n'est pas seulement troublant, il est anormal au regard de la norme, il est suspect même et il est monstrueux carrément. Extraterrestre par rapport à la corporalité moyenne, admise et acceptable, il s'agit dans mes performances de redéfinir mes contours, rendre ma corporalité supportable à moi-même d'abord, la resignifier et enfin la montrer par le biais de mon propre désir d'auto-monstration et d'auto-détermination. Je n'ai pas à mettre en scène le trouble, je n'ai pas à me grimer ou à me masquer, il me suffit d'être nu pour que mon corps soit utopique, dans ce contexte ma seule nudité est politique ».

présence militaire occidentale l'ont parfois transformé en sexualité homosexuelle, voire en travesti, éventuellement par prostitution.

L'anthropologie regorge d'exemples d'histoires d'enfants qui changent de sexe du fait d'un rêve, assez proche en cela de ce que vivent de nombreuses personnes transsexuelles¹⁸⁶. Et ce, depuis les *énarées* scythes d'Hérodote, devenues des hommes femmes dotés de dons divinatoires pour avoir pillé le temple d'Aphrodite, jusqu'aux Inuits, chez lesquels un rêve prémonitoire avant la naissance informe la future mère et le fœtus du désir d'un défunt de se réincarner pour revivre auprès des vivants. On ajoute dans ce cas le nom du défunt à celui du nouveau-né. En cas de non-correspondance entre le sexe du nouveau-né et celui de l'ancêtre qui souhaite se réincarner, c'est le sexe de l'ancêtre qui l'emporte. Autour des ethnologues, les accoucheuses affirment avoir vu le sexe se transformer de mâle en femelle (ou de femelle en mâle), produisant alors des personnes dégenrées/regenrées : un homme plutôt effacé (efféminé) ou une femme plutôt autoritaire (masculine). La famille et la société s'adressent à l'enfant selon les termes de parenté du défunt : un petit garçon peut ainsi être appelé *maman* par son père. S'il s'agit d'un garçon pourvu du nom d'un ancêtre féminin réincarné, il est habillé en fille et initié aux tâches féminines jusqu'à la puberté – le moment de tuer son premier phoque ou son premier caribou. S'il s'agit d'une fille pourvue du nom d'un ancêtre masculin réincarné, elle sera travestie en garçon et initiée à la chasse

¹⁸⁶ L'anthropologie, certes, mais la littérature tout autant. On pensera ici au personnage auquel Djuna Barnes consacre des explorations époustouflantes sur la nature de l'amour et de la luxure, de la nuit et du jour, de l'ambition et du snobisme et de la violence, dans son roman « *Le bois de la nuit* » (1932), sous les traits du Dr Matthew O'Connor, gay et travesti. *Matthieu Puissant Grain de Sel Dane O'Connor*, créature moitié lutin, moitié ange, moitié monstre, moitié savant, moitié homme, moitié femme, portrait original à peine décalé du plus indépendant des expatriés américains dans le Paris des années 20-30, Dan Mahoney, traverse l'œuvre Barnesienne de *Ryder au Bois de la nuit*. Réputé l'homme le plus spirituel de Montparnasse pour Jimmy Charters, présent dans une nouvelle de Mac Almon sous les traits du travesti *Miss Knight*, ainsi que dans *Les Mémoires* de John Glassco, tous expatriés américains à Paris, il aurait prononcé cette phrase étonnante « *Je suis si heureuse d'être un homme, un vrai* ». Mâle par hésitation, femme par choix et tempérament, il sert déjà d'ange gardienne aux femmes de *Ryder* chez qui l'image de la virilité a été irrémédiablement souillée. De cette virilité, O Connor est totalement exempt. Adoré par les lesbiennes, bridgeant avec les vieilles dames, créature shakespearienne, il est l'un des plus mémorables personnages de la littérature contemporaine, dont l'ombre titanique s'étend sur les amours tragiques de Nora et Robine.

et aux tâches masculines jusqu'à ses premières règles. Il arrive que l'élection par l'esprit-ancêtre de sexe opposé soit trop forte ; elle est alors interprétée comme un mariage mystique, source des futurs pouvoirs qui fera du garçon ou de la fille un chaman échappant à sa réassignation de sexe. On parle alors d'un *troisième sexe social et mystique*, élu et choisi par l'ancêtre qui deviendra son futur esprit auxiliaire (Saladin d'Anglure, 2004 ; Héritier, 1996).

Chez les Sioux Lakotas, les *winches* (*berdaches*, *Two-spirit*) étaient de jeunes hommes qui renonçaient à la masculinité/virilité à la suite d'un rêve les obligeant à se transformer en femme, les investissant du même coup d'un pouvoir spirituel et mystique. De la même manière, on trouvait chez les Pawnies des êtres *bi spirituels*, à la fois homme et femme, à qui ce statut permettait d'accéder à une meilleure vision et compréhension du monde du sacré, faisant d'eux des chamans.

L'anthropologue Douglas R. Sparks relève que ces personnes trans étaient historiquement plus acceptées que dans nos sociétés occidentales, les Pawnees signalant que « le fils ou la fille d'un parent ou d'un ami *était ainsi* – afin d'éviter d'employer des désignations péjoratives des Blancs rejetant les homosexuels » (Havard et Laugrand, 2014), ainsi qu'en témoigne l'appellation de *berdache* (« homosexuel » en ancien français) pour qualifier ces « Indiens contraires ». Rara Starblanket (2012) confirme que les *Two-spirit* (intersexués) n'étaient pas seulement acceptés mais considérés, et qu'ils étaient perçus comme ayant des pouvoirs spéciaux, voire comme des shamans « pour leur aptitude à voir la vie sous tous les angles ».

En Inde, la communauté des *Hijras*, immortalisée dans le documentaire *Des saris et des hommes*, de Thomas Wartmann (2013), compte 200 000 à deux millions de personnes. Elle regroupe à la fois des intersexués, des transsexuels en voie ou non d'opération, des travestis. Les *hijras* refusent, en tant qu'incarnations de Krishna - dont ils rejouent la scène archétypale du *Mahābhārata* chaque année à Koovagam -, l'appellation et l'assignation aux catégories d'homme ou femme, et se revendiquent comme « personnes du troisième sexe », ce dont témoigne le « T » de transsexuel figurant sur leurs papiers d'identité. Caractérisés par une hyper féminisation, les *hijras* enseignent la danse, se prostituent, sont conviés à des mariages pour leur pouvoir supposé de fertilité, à des cérémonies religieuses pour leur connivence avec la fortune et la chance, tranchent des différends. Leur statut

ambivalent oscille entre respect, admiration, désir et mise à l'écart du fait de leurs pratiques sexuelles assimilées à l'homosexualité, taboue en Inde.

Ryan Trecartin (« *Center Jenny* », 2013 <https://www.artforum.com/video/ryan-trecartin-center-jenny-2013-43895>) démontre le corps comme une construction instable, dans un mélange dense de signes et de signifiants. Le corps comme une idée en évolution et devenir perpétuels, résultant d'animations numériques, mutant vers une forme post humaine, mutante, kaléidoscopique. Cindy Chermann joue de l'ambiguïté dans la déstabilisation des genres par la mise en abîme de l'objet inorganique de la forme des jouets, la fascination où se joue la différence de sexe. Vibeke Taudberg fait porter le soupçon sur la dés-identification/dénaturalisation du sexe corps sans organes, l'espace entre sexes et genres par travestissement queer. L'installation photo-vidéo-performance *Salomania* (2009) de Pauline Baudry et Renate Lorenz explore le potentiel queer et drag du personnage de Salomé par une revisite les regards successifs portés de Moreau en passant par Beardsley, Guzsalewicz, Loïe Fuller, alla Nazimova, jusqu'à Wu Ingrid Tsang, déconstruisant l'archétype de la féminité dans sa récupération et performance par tous les corps, féminins ou masculins, reliant ainsi le corps, le genre et la temporalité en une narration <http://www.marcellealix.com/expositions/presentation/33/salomania>

De plus, cette approche révèle la forte normativité des univers artistiques à rebours d'une idéologie bobo avant-gardiste faisant de l'art un espace de transgression des normes sociales. L'analyse de genre fait au contraire apparaître le monde de l'art comme conservateur et normatif, ne transgressant absolument pas l'ordre genré, ou alors simplement à la marge, dans et par des groupes marginaux. Elle souligne la dimension collective de l'activité artistique contre le libéralisme romantique de l'individu génial, l'importance des instances de légitimation, le rôle de l'objectivation sociale des valeurs et des significations – ce que j'ai appelé *la communauté des regards, le pouvoir, l'organisation groupale politique du regard normatif et son/ses canon/s*.

Elle met en regard la production, la perception, la réception, et la construction de la valeur de l'art. Stéréotypes, socialisation, rôle maternel, conventions, normes : tout cela contribue à la fabrication du masculin et du féminin. Il existe un présupposé historique et culturel qui fonde l'histoire de l'Art moderne occidental. Une croyance en l'universalité de l'art hétéro centré et andro centré : aux hommes la reconnaissance universelle, aux

femmes les arts mineurs. Idéalisation et identification perpétuelles du masculin dans les figures du héros, du père, du phallus social et symbolique,

Le phénomène queer attaque l'histoire de l'art comme discipline académique séparée, autonome, avec point de vue unique, objet, valeur, il interroge le discours de l'histoire de l'art et ses constructions, bouscule l'idée d'un art féminin féministe, d'une essence, d'une différence, d'une complémentarité, d'une guerre ou d'une paix des sexes.... Il souhaite porter à son apogée un art contemporain universel, sans distinction de genre, où l'homme, la femme, et les autres (« *Nous* ») seraient libres de leur propre création. Il contribue à célébrer un art universel qui s'affranchit de toute marque liée au genre, et qui considère son producteur non pas comme un homme ou une femme, mais comme ...un artiste. Plus simplement encore, mais c'est par là, plus loin, que nous concluons ; peut-être comme un *humain*. La question du genre et de la sexualité s'insère de manière ostentatoire dans les productions artistiques comme pour mieux montrer qu'il n'est pas ce qu'il faut y voir ! (On se reportera ici à la série Arte de Hortense Belhôte « *Merci de ne pas toucher* » <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-018008/merci-de-ne-pas-toucher/>)

3.8 Dépassement des altérités interne et externe

Mais en quoi le queer, la contestation contemporaine du binarisme, donc du pouvoir du genre, pourrait-il passer outre, non pas la pensée, mais la *technologie contemporaine, le techno contemporain*, dans ses dimensions connectique-robotique-écran et génétique-eugéniste, véritable démiurge de l'apocalypse programmée ou des apocalypses annoncées ? Scientifiques, politiques et media se partagent au sujet de la manière plus ou moins dramatique avec laquelle il importe de mobiliser les gens à propos de perspectives plus ou moins proches ou plus ou moins lointaines de changement de mode de vie, voire d'effondrement des sociétés. Nous éprouvons désormais, dans un mélange de savoirs et de croyances, la prédiction de Paul Valéry que « Nous autres civilisations nous savons désormais que nous sommes mortelles ».

C'est ici qu'il convient de faire le lien entre genre et domination du monde, tant du point de vue de *l'altérité interne* – domination de la femme par l'homme – que du point de vue de *l'altérité externe* – domination de la nature par l'homme. C'est ici qu'il faut dire que l'homme habillé qui peint les

femmes nues pour des hommes habillés est le même que celui qui a mis le Monde à genoux.

Il y aurait, à ce point, deux discussions essentielles à produire. La première concerne *la thèse de l'exception humaine* et du *prométhéisme gnoséocentrique* « qui lie la toute-puissance de l'homme à l'exercice de la connaissance » (Schaeffer, 2005). La seconde concerne la mise en question peut être la plus intérieure et la plus forte de la tradition métaphysique, celle qui porte ses attaques sur la volonté de fondement intelligible en se demandant d'où procède cet effort obsessionnel. L'accusé est l'animal humain comme animal malade qui, tout au long de son histoire, ne peut s'empêcher de « rêver la présence pleine, le fondement rassurant, l'origine et la fin du jeu » (Derrida, 1967, 427). Cette question est celle du fondement même de la philosophie et du destin de la pensée occidentale. En allant du devenir à l'être, du multiple à l'un, du divers à l'identique, des phénomènes changeants à l'essence permanente, nous passons également de la richesse d'un monde en renouvellement incessant à la pauvreté exsangue et étouffante du vide. « Les constructions métaphysiques s'élèvent pour offrir à toute réalité l'abri d'un fondement essentiel, le refuge d'une réflexion dans un *logos* un et compréhensif, conscient et universel, mais elles ressemblent ainsi à de gigantesques cages ou à d'immenses cimetières ; car elles s'efforcent en vérité de figer dans un savoir de mort le mouvement et la variété du monde et de l'existence » (Guibal, 1979)¹⁸⁷.

La thèse de l'exception humaine, quant à elle, est avant tout une puissante image de soi de l'homme. Elle a trouvé son expression la plus profonde dans la doctrine chrétienne qui fait de l'être humain l' élu de Dieu, élection qui le définit dans son être (idéal) puisqu'elle tient au fait que, de tous les êtres, il est le seul qui ait été fait à *Son Image*, c'est-à-dire « qui ait été formé sur le patron de la modalité ontologique transcendante par excellence qu'est l'Esprit Divin » (Schaeffer, 2005). Rappelons-nous la voute de la chapelle Sixtine où le dieu créateur barbu en déshabillé rose transparent (travesti, trans ?) crée un Adam prêt à devenir mesure du Monde à l'image de son fils de Vitruve et dont la petite bite n'est que la métonymie de la toute-puissance du phallus.

¹⁸⁷ « Celui qui ne peut tout savoir ne peut tout tuer » répondra en toute logique Camus. Pour la discussion autour de la mise en cause de la raison et sa mutation contemporaine, on se reportera à Wilke, Gabaude et Vadée dont *Les chemins de la raison* (1997) livrent un panorama stimulant.

Cette thèse qui exempte l'homme de naturalité et le distingue donc religieusement des autres créatures vivantes est pour beaucoup dans la conception scientifique de sa prétention à l'exclusivité de la connaissance et du savoir depuis Descartes (l'altérité externe et la minoration/péjoration de la Nature et de tout ce qu'elle contient), bref, de son élévation comme prédateur supérieur de la création. A notre connaissance du moins, notre propre culture mise à part, aucune n'a construit une opposition radicale de ce type entre l'homme et les autres êtres vivants. De cette coupure/séparation/déchirure vient certainement, à la fois, une grande partie de la difficulté de l'homme à penser et vivre l'altérité, et une grande partie du *malheur de la pensée* évoqué par les penseurs du XX^{ème} siècle. D'où la nécessité post-humaniste¹⁸⁸ d'une nouvelle alliance de l'homme, avec l'Autre Homme, et, d'autre part, avec ce qui n'est pas lui - la Nature, le Monde¹⁸⁹.

Le dépassement de la guerre des sexes, de la complémentarité, de la différence irréductible, met l'accent sur le fait que ce qui est incriminé dans le patriarcat ne sont ni des valeurs dites masculines (que cet essai a passé son temps à démonter) ni les hommes-mêmes, mais *l'architecture systémique de la domination* : la relation de subordination homme/femme, homme/nature, la hiérarchisation/valence différentielle des valeurs associées au masculin et au féminin, au masculin et au naturel, à l'hominien et au mondain, avec les rôles statuts et tâches qui y sont différenciellement attribués.

¹⁸⁸ L'humanisme recouvre l'universalisation d'une détermination spécifique de l'humain, celle de l'homme blanc européen. Cette *universalisation du particulier* s'accompagne de la distinction hiérarchique par différenciation/minoration/péjoration entre ceux qui accèdent pleinement à l'humanité et ceux qui en sont plus ou moins privés. Le sujet humaniste (du capitalisme primitif au libéralisme) se caractérise par sa conscience, sa rationalité, son universalité le distinguant de ce qui n'est pas lui et est donc son Autre : interne pour les femmes, les non-blancs, les colonisés ; externe : la nature. Ainsi, ne pouvons-nous même pas nous affirmer avec certitude que nous avons toujours été humains, ou que nous ne sommes que cela. « Certains d'entre nous ne sont pas même considérés comme pleinement humains aujourd'hui, sans parler du passé de l'histoire sociale, politique et scientifique de l'Occident » (Braidotti, 2016, 1).

¹⁸⁹ On trouvera une critique contemporaine de cette pensée tout à la fois religieuse et scientifique dans l'oeuvre considérable d'Eduardo Viveiros de Castro (pour exemples : *Métaphysiques cannibales*, 2009; Conférence « Gaïa face à la théologie » 2020). Une synthèse de quelques penseurs du vivant impliqués dans de nouvelles alliances avec la nature est esquissée par Catherine Vincent dans son enquête « Cohabiter avec tous les vivants », *Le Monde*, 20-26 juillet 2020.

Le patriarcat se définit comme une matrice de valeurs, symboles, croyances et pratiques liées à la forme même de l'humanité, un système marqué par une domination du masculin sur le féminin, un système dans lequel le masculin jouit d'une prévalence de principe sur le féminin (le masculin l'emporte), et dans lequel le féminin est non seulement dévalorisé mais également invisibilisé (l'universel est masculin – comme dans le suffrage masculin dit universel ou dans l'art masculin dit universel) (Luyickx, 2020 et sans date). A ces deux pôles correspondent une série de binômes hiérarchisés associés (raison/émotion, actif/passif, culture/nature, transcendance/immanence, esprit/corps, sujet/objet, productif-créatif/reproductif/récréatif.), qui constituent ce que Karen Wassen appelle des cadres conceptuels d'oppression (1990) ¹⁹⁰. Nous en avons mené la déconstruction dans l'univers du nu dans l'art.

Nancy Huston (2020) déroule ainsi un argumentaire accablant contre l'humain, assimilé au masculin, à l'androcentrisme, au virilisme associé au patriarcat et à la survalorisation des valeurs masculinistes – peut-être faudrait-il essayer le néologisme *masculiennes* ou *viriliennes* ? Pour exemples : les non-humains ne transforment pas en trophée la tête ou le corps des animaux qu'ils tuent. Les humains, si - et avec la tête de femme à barbe exhumée par Zoé Léonard nous savons même qu'ils en font des contre modèles repoussants, indicateurs de non- ou sous-humanité. Les non humains ne représentent pas leur domination sexuelle jusqu'à la pornographie universalisée. Les non humains ne pratiquent pas le harcèlement sexuel, en tous les cas pas dans d'autre but que reproducteurs, et si le viol existe dans certaines espèces - les mâles ne sollicitent pas spécialement le consentement des femelles -, jamais ils ne les violent pour les humilier. Les femelles peuvent

¹⁹⁰ La charge de Michel Braudeau (2005) consacrée à la découverte du Nouveau Monde et à l'entreprise occidentale de colonisation, est encore plus rude : « Le fardeau de l'homme blanc, c'est d'abord, évidemment, d'avoir empoisonné la vie des neufs dixièmes de l'humanité. D'avoir conquis, pillé, esclavagisé, exterminé des nations de non-Blancs au nom de ses Très Hautes Lumières, de sa Très Grande Civilisation, au nom du Christ charitable, de la Sainte Inquisition, de la Banque de France, de l'éducation laïque, des Jésuites et des industriels, du lait en poudre et du vaccin obligatoire. D'avoir pensé le destin des autres, ordonné leur justice, leur progrès. D'avoir menti, spolié, déraciné. Son fardeau aujourd'hui, c'est aussi d'en assumer les conséquences : un monde disloqué entre Nord et sud, un monde injuste, instable et indéfini, où l'identité de chacun semble irrémédiablement violée. Son identité, c'est-à-dire sa mémoire et sa langue. Et la dernière astuce de l'homme blanc, c'est de faire porter par les autres son fardeau ».

protester, résister, mais elles n'en gardent pas un traumatisme pour le restant de leurs jours (« *Aucune truie n'a éprouvé le besoin de balancer son porc* »). Et l'événement n'est pas intégré dans un récit ressassé à l'infini, jusqu'à faire, à coups de nature vivante et nature tuée, de zoos humains, un background culturel corps et esprit, corps et âme...Huston utilise même l'illustration de couverture d'un récent numéro de *Charlie Hebdo* dans un dessein à la Paola Tabet : un jolie jeune femme dit à un vieux riche : « Pour réussir, j'ai du coucher », ce à quoi le riche vieillard répond : « Pour coucher j'ai dû réussir », exemplaire du *continuum economico sexuel* qui régit les relations du genre humain.

La construction d'un *post humanisme* doit restituer à l'humanité la moitié de ses effectifs et de ses qualités, restitution allant de pair avec la réappropriation et la revalorisation, de la part perdue, piétinée, pour le plus grand bénéfice des femmes ... et des hommes. « Poser le patriarcat comme cause, écrit Charlotte Luyckx (2020) c'est ouvrir un horizon utopique impliquant une création culturelle (artistique, *poïétique*) sans précédent à l'échelle de l'humanité, bien plus que de rêver une société post capitaliste, post carbone, post genre ». C'est affirmer qu'une issue à la crise actuelle ne sera pas possible sans *rééquilibrer à la fois l'altérité interne et externe*, les rapports de genre à l'échelle sociétale universelle, mais également sans questionner l'arrière-plan anthropologique, philosophique, artistique, épistémologique, éthique, économique, de l'Occident et sans revaloriser ce qui a été dévalorisé : une autre façon de faire l'expérience du corps, de la Nature, de l'Autre, du Vivant.

L'horizon mouvant post humaniste (post féministe, post binaire, post masculin/féminin, post trans post queer et post altérité externe : *l'Humain reversé dans le Vivant*) est celui d'une société réconciliée avec la nature vivante valorisée en elle-même, réhabilitant le soin à la vulnérabilité, élevant l'irremplaçabilité à la plus haute valeur, et faisant de l'essor de la créativité un but et un moyen, le voyage même.

Quelles sont les ruptures épistémologiques qui conduisent de l'idée de progrès à celle d'effondrement, de la modernité prométhéenne à la « *collapsologie* » ? Comment le dualisme moderne de la nature et de la culture s'efface-t-il au profit de concepts hybrides comme celui d'*anthropocène* ? Comment la planète Terre elle-même en vient-elle à être pensée comme un *vaste système complexe de régulations physico-bio anthropique* ? Par ailleurs,

comment émerge la question écologique et comment les institutions internationales la reprennent-elles dans l'idée de développement durable ?

Du point de vue de la philosophie politique, le rapport de l'homme aux animaux, au vivant en général et à la Terre se voit repensé dans un cadre tout à fait différent de celui de la modernité avec les idées de coappartenance, voire de contrat naturel. La suprématie de l'espèce humaine se voit contestée par les tendances radicales de la pensée écologique. Dans une tout autre perspective, l'anthropocène est interprété comme *capitalocène*, avec l'idée d'un néo-libéralisme de prédation, lié à l'arrondissement technologique » (Galibert, 2020). Toute une économie politique table désormais sur l'idée de décroissance, promouvant l'idée d'une société sobre et économe, l'utopie d'une société fraternelle opposée à la concurrence capitaliste. Ces considérations épistémologiques, politiques et éthiques conduisent à un certain nombre de recommandations : limitation des besoins, retour à une simplicité des mœurs, voire retour à la nature, survivalisme individualisme ou communautaire, réorientation du potentiel d'illimitation prométhéenne vers des dimensions relationnelles et spirituelles de l'existence, utopies de géo-ingénierie. Le risque de continuer comme si de rien n'était, ramène au premier plan les deux apocalypses essentielles de l'anthropocène, illustrées, d'un côté, par « *Le dernier homme* », Frank, peint par la dernière peintresse, Dana Schutz (2002) ; de l'autre, par « *les femmes ensachées* » de Kadder Attia (2010) ; « *le human mask* » de Pierre Huygues (2014), qui filme des singes grimés en jeunes femmes, employés comme serveurs dans des restaurants japonais.

3.9 Les apocalypses

Ecran total et pensée unique¹⁹¹

¹⁹¹ Nous entendons déjà les hérauts de la technologie salvatrice de l'humanité et de la planète argumenter dans le sens de l'impossibilité de retour à la lampe à huile ou au « monde d'avant ». Néanmoins, toute volonté de contrer la technique reste prisonnière d'un « état d'esprit technique » : « il n'est pas question que l'homme reprenne en main la technique, puisque celle-ci n'est jamais un instrument mais une manière d'être, un état d'esprit dans lequel l'homme se tient » (Saatchian, 2020, 83). Il faut d'autres modes de compréhension pour comprendre la technique en vérité, hors de quoi nous demeurons dans l'alternative suivante : diagnostic affirmatif de Jünger ou pessimisme de Husserl et Jaspers. Le constat Heideggérien de la dévastation du monde que commencent à dresser les penseurs de l'anthropocène est celui de la volonté

« *Penser il nous faut* », à l'exemple de Virginia Woolf, penser contre l'apocalypse incarnée par le *pouvoir bio techno nécro politique*, lorsque l'anthropocène devient système *Capitalocène Poubellien* de rentabilité, récupération politico industrielle d'une minorité versus la majorité. Le pouvoir d'apocalypse que/qui concocte la pensée unique à travers les écrans s'aimant entre eux et bientôt allant cliquer sur nos tombes, les grands logiciels et algorithmes marchands de bonheur aux esclaves désirant leur soumission que nous sommes devenus.

Lors d'une interview, Chris Dancy (2016, blog, entretien vidéo, <https://www.chrisdancy.com/videos-test-blog/2016/1/14/122ypz1orzafxjedln1aak87k1ep9s>) : « On est arrivé à un point où aujourd'hui, si tu accordes toute ton attention à quelqu'un, il se sent agressé. A New York, si tu regardes quelqu'un dans les yeux, il panique. Tu ne peux plus regarder les gens. En Europe, vous n'en êtes pas encore là, mais ça va arriver vite. Aux Etats-Unis, tu ne peux plus parler à une caissière ou démarrer une conversation dans un ascenseur, rien. Il n'y a plus personne. L'Amérique est devenue une ville fantôme ».

A l'instar de ces Intelligences Artificielles communiquant entre elles dans un langage indéchiffrable, réalisé par *Google Brain*, vous voilà transformés en écrans autonomes et libres se prenant en *selfies*, image de l'idéal réalisé de l'humanité universellement et intégralement connectée. Déjà les *AI* sont capables de reproduire plus d'expressions faciales que les imbéciles connectés qui se selfient en réseau. Déjà des poupées humaines à l'identique et plus vraies que nature occupent la sexualité de plus de 30 % des mâles japonais adultes.

inconditionnelle souveraine et exclusive qu'impose la technique à l'échelle planétaire de tout réduire jusqu'à l'anéantissement. Que vaut désormais l'argument du contrôle de la technique par l'usage intelligent ou raisonné par l'humain quand c'est la technique qui s'impose comme gestion rationnelle de la totalité de ce qui est, et ce jusque dans le projet écologique. Que le mot *Techné* fasse sens vers la direction technique mais également vers l'art en tant que dévoilement du monde explique la place que nous lui faisons dans cet essai comme sortie possible du malheur de la pensée et du faire. Ainsi le présent essai s'inscrit-il dans la continuité (ou le paroxysme) d'une analyse personnelle de la complicité de la technique avec le pouvoir et la mort dans un éventail ouvert depuis la guerre de 14-18 (Galibert, 2008) jusque à la place des écrans et des GAFAM (Galibert, 2018).

3.10 Apocalypse techno logique

Techno robot cyborg Duchamp

Pour Duchamp, encore lui, corps et mécanique sont clairement reliés. Dans *Nu descendant un escalier* ou *Jeune Homme triste dans un train*, par exemple, la morphologie humaine se transforme en une machinerie de plans, reliés par des pistons et des bielles. Par ailleurs, c'est par l'emploi de « techniques mécaniques », qui ne sous-tend aucun bon ou mauvais goût, qu'il aura pu, dira-t-il, développer son expression personnelle.

Une autre composante de cette thématique va être essentielle dans la conception du *Grand Verre* : l'érotisation de la machine. De sa première petite œuvre mécanomorphe, *Moulin à café* (1911), à *Roue de bicyclette* (1913), considérée comme « sa première machine célibataire », Duchamp développe ce thème, en particulier à partir d'une iconographie née de sa pratique des échecs : *Le Roi et la Reine, entourés de Nus vites* (mai 1912), puis, trois mois plus tard, par sa *Première Recherche pour « La Mariée »*, sous-titrée *Mécanisme de la pudeur / Pudeur mécanique*, qui consacre certes l'engouement pour le thème de la machine au début du 20^e siècle (Picabia, Brancusi, la foreuse...).

La *Mariée* n'est pas, dit Duchamp, « l'interprétation réaliste d'une mariée » mais un *concept* de « mariée exprimée par la juxtaposition d'éléments mécaniques et de formes viscérales ». Ce corps est un *corps-machine*, avec ses viscères, ses nerfs et ses fragments de chair qui se juxtaposent sans qu'aucune organisation géométrique n'y soit décelable.

Le thème de la fille née sans mère, qu'il traite à plusieurs reprises, lui a été inspiré par un texte de Paul Haviland, écrivain, photographe et critique d'art : « L'homme a fait la machine à son image. La machine est sa fille née sans mère, c'est pourquoi il l'aime. Il l'a faite supérieure à lui-même. C'est pourquoi il l'admire. Après avoir fait la machine à son image, son idéal humain est devenu machino morphique¹⁹². » Martha Rosler mélange ainsi cuisine, robot ménager et conquête spatiale et Jacqueline de Jong son « *tourne vicieux cosmonautique : les âmes les plus confuses se retrouvent un matin*

¹⁹² En écho à ces œuvres, Guillaume Apollinaire écrit : « Des machines, filles de l'homme et qui n'ont pas de mère, vivent une vie dont les sentiments et les passions sont absents. »

conditionnées par un peu de pesanteur », sans oublier Orlan et son « *baiser de l'artiste la distribution automatique ou presque* » (1977) dans lequel elle propose aux spectateurs (masculins !) de l'embrasser moyennant une pièce de monnaie à mettre dans la machine à encaisser qui l'enserme dans un corset métallique (<http://www.transverse-art.com/oeuvre/le-baiser-de-lartiste-0>).

La figure du *cyborg* (Haraway, 1984) cherche à réinventer une société délivrée des catégories de genre, en dissolvant les seuils différentiels entre humain et machine, homme et femme, homme et animal. On se rappellera l'anticipation des robots sous forme féminine par Kiki Koglanik dès 1964 avec sa *woman with artificial heart* ou sa *female robot*.

De 1974 à 1978, Lynn Hershman Leeson développe un personnage fictif et alter ego nommé *Roberta Breitmore*. La transformation n'est pas seulement physique à travers l'utilisation du maquillage, des vêtements ou de perruques, mais s'incarne dans l'existence d'une véritable personnalité jusqu'à la création d'un permis de conduire, d'une carte de crédit et de lettres adressées à son psychiatre comme autant de preuves de son existence dans le monde physique. La performance prend encore plus d'ampleur lorsque l'artiste demande à trois autres artistes interprètes d'adopter le même personnage sur une même période. La vraie Roberta incarnée par Lynn Hershman Leeson se désengage peu à peu du processus créatif laissant ses interprètes continuer le travail jusqu'à une ultime performance au *Palazzo dei Diamanti* à Ferrara en Italie en 1978, sous la forme d'un exorcisme sur la tombe de Lucrece Borgia..

Entre 1995 et 2000, le personnage de Roberta Breitmore se transforme en *CyberRoberta*, un projet interactif d'intelligence artificielle pour le web. Elle devient en 2006, un personnage de *Second Life*. Selon l'Université de Stanford qui a acquis ses archives, Lynn Hershman Leeson a travaillé avec le professeur Henry Lowood afin de convertir les mémoires du personnage dans un projet accessible à un public plus large, en recréant à la fois Roberta Breitmore et Le Dante Hôtel dans un espace virtuel.

D'un certain point de vue, un monde *cyborg* est celui dans lequel seront définitivement réalisés le maillage du contrôle de la planète, l'abstraction finale d'une apocalypse de Guerre des étoiles prétendument défensive, l'appropriation totale des corps des femmes dans une orgie guerrière masculiniste. Si l'on change de perspective, le monde cyborg peut en revanche apparaître comme celui de réalités corporelles et sociales vécues sans crainte de la double parenté de l'humain avec les animaux et les

machines, un monde où la fragmentation continue des identités et les positions trop souvent contradictoires ne feraient plus peur. La lutte politique doit embrasser ces deux perspectives à la fois, car chacune révèle des occasions de domination et des possibilités inimaginables pour qui se placerait exclusivement dans l'une. Des féministes matérialistes jusqu'à Haraway, s'il faut ainsi conclure à la liberté humaine dans la création et les représentations des catégories sociales, elles nous invitent conséquemment à penser les limites de nos actions en termes résolument sociaux, i.e. à assumer notre rapport à la nature et à l'histoire. C'est le sens des créations de Laurie Anderson, de Superman à « Big science » : « *Golden cities. Golden towns. And long cars in long lines and great big signs and they all say "Hallelujah. Yodellyayheehoo. Every man for himself* ». ¹⁹³ Mais aussi des créations post humaines extraordinaires de Patricia Piccinini. ¹⁹⁴

Le dérisoire « *dernier homme* », *Frank*, peint par la dernière peintresse, Dana Schutz, inverse le nu féminin en masculin au seul service du regard féminin, singeant « le dernier homme », celui de Nietzsche, tout petit, oublieux des étoiles, dansant sur ses propres ruines. Kader Attia, lui, critique à la fois la soumission religieuse de la femme et son emprisonnement domestique, l'homogénéisation, l'uniformisation et la généralisation de cette oppression, mais surtout la domination fondamentale de la transcendance sur l'immanence que nous avons vue traduite dans la *Burqa de chair* de Nelly Arcan. Le « *human mask* » de Pierre Huygues, rapporte et filme le fait réel de singes grimés en jeunes femmes, employés dans des restaurants japonais...

3.11 La sexualité apocalyptique - ou le sexe de La Bête

Ces quelques œuvres ne pourraient-elles pas nous amener à penser qu'on assiste aujourd'hui à une mutation dans le rapport à l'altérité, donc à l'humain, du fait de l'émergence des écrans, du virtuel, particulièrement dans le développement de la *technologie sexuelle* : assistons-nous à l'advenue d'un *cyber onanisme* comme modèle de relation sexuelle ? La mutation qui prend forme sous nos yeux enregistre un glissement de l'altérité sexuelle à l'individualité multi sexuée, de l'hétérosexisme à l'auto-pornographie. Dans

¹⁹³ *Alors prends-moi, maman, Dans tes longs bras Dans tes bras automatiques Tes bras électroniques Alors prends-moi, maman Dans tes longs bras Tes bras pétrochimiques Tes bras militaires Dans tes bras électroniques...* » (Laurie Anderson, *O Superman*, 1982 <https://www.youtube.com/watch?v=NJBZifZ4Tic>)

¹⁹⁴ <http://www.patriciapiccinini.net/424/43>

ce nouveau paradigme de la sexualité connectée, l'altérité n'est plus de l'ordre de l'intersexualité, de l'intersexuation, de la différence des sexes - ou plutôt de la mise en relations de sexes différents (fussent-ils les mêmes) -, mais de l'ordre de la singularité individuelle et de sa liberté de jouissance sans entraves et sans limites (sujet sadien), de la performativité (Butler, 2005), de l'émancipation (Scott, 2014). A moins qu'il ne s'agisse là de la traduction d'une fatigue de la rencontre, de la différence, du secret, de l'inconnaissable, volonté de tout-tout-de-suite, d'immédiateté, de consommation, de pouvoir, d'éphémère - thématique du harem universel à disposition de chaque individu érigé en singularité autonome et libre (plutôt mâle, encore, néanmoins), hors de toute responsabilité et respect¹⁹⁵.

Bien avant le nouveau siècle, à l'encontre de l'inquiétude démographique provoquée par la prolifération humaine sur la planète (7,5 milliards d'habitants en 2015), on observe, dans les pays développés, une asthénie reproductive traduite par la baisse de la natalité et de la fécondité, l'ébranlement de la famille, la succession de familles recomposées le long d'une vie, la généralisation de la contraception, la dépénalisation de l'avortement, l'accession des femmes à l'autonomie économique sexuelle, la mutation du couple hétérosexuel, l'égalité des droits des homosexuels, pour ce qui touche au mariage, l'adoption, la procréation, des signes de séparation et d'autonomisation voire d'indépendance des sexes. Quelques dates consacrent cette mutation : 1978 : Louise Brown (premier « bébé-éprouvette ») signe la fin du monopole du coït hétérosexuel en matière de procréation. Les *rapports Kinsey* et *Hite*, révèlent au grand jour les pratiques sexuelles contemporaines.

Depuis quelques décennies, il devient manifeste que le rapport sexuel est doublement détaché de la reproduction - avec la contraception et l'avortement, il est pensé pour lui-même, indépendamment d'une finalité reproductive - tandis qu'à l'inverse, l'assistance médicale à la procréation permet d'aborder la reproduction indépendamment d'une causalité sexuelle (Journet et Bedin, 2013, 200). Enquêtes et études, croisant sexe, âge, catégories socioprofessionnelles, genre, ont amené à penser la sexualité d'une autre façon. D'importants tabous ont été levés, avec la dépénalisation de

¹⁹⁵ « Encore quelques temps et ma bite m'apparaîtra comme un objet furieusement vintage que je sortirai de temps à autre, le weekend, telle une vieille Jaguar de collection dont on n'est pas sûr si elle parviendra jusqu'au bout du pâté de maison et que l'on préfère ramener bien vite au garage où l'on passera le reste de la semaine à l'astiquer amoureuxment » (Montaigu, 2015, 112)

l'avortement, la liberté et la diffusion de la contraception, la procréation artificielle, qui ont achevé de séparer sexualité et reproduction, alors qu'elles ont été, au moins jusqu'à Freud, voire même la seconde moitié du XX^{ème} siècle encore, pensées comme identiques. Des changements culturels touchant à la virginité, l'amour libre, le concubinage, l'égalité des sexes, ont fait reculer les normes sociales et accru la liberté de l'individu, désormais juge de ses préférences sexuelles.

Le chômage, les mutations familiales, celles du rôle du père, devenu simple compagnon partenaire provisoire, ont ruiné la puissance symbolique masculine, faisant de la sexualité mâle une crainte, un souci, entretenant une activité de conseil sexologique, tant professionnelle que médiatique (courrier du cœur, magazines spécialisés, rubriques *sexo*), relayés par l'industrie pharmaceutique (le *viagra* comme solution médicale mécanique à une hypothétique fatalité de la fatigue sexuelle corrélée à l'âge, alors que le médicament est utilisé aujourd'hui exclusivement comme adjuvant de confort et de plaisir, en lieu et place de l'échange ou de la discussion avec le-la partenaire)¹⁹⁶.

L'accession des femmes, en même temps qu'à l'autonomie professionnelle et financière, à l'autonomie sexuelle, grâce notamment à la contraception, la contestation de la croyance viriliste, le rapport entre couple, conjugalité, norme hétérosexuelle, sexualité, devient mutant. Les difficultés d'accorder les relations entre les sexes, l'augmentation des expériences, se doublent d'une fragilité du couple, malgré les injonctions à *l'encouplement* (Cespedes, 2012). Qu'est-ce qu'un homme ? Qu'est-ce qu'une femme ? Il devient problématique de définir une identité masculine ou féminine, homo ou hétéro sexuelle. La sexualité ne fonde plus l'identité, elle la subvertit. Elle s'accompagne d'une injonction à une vie sexuelle hyperactive (telle que suggérée et exhibée dans les médias de masse - cinéma, séries, clips vidéo,

¹⁹⁶ Béatriz Preciado (2000), Rachel Maines (2009) et Robert Munchembled (2005) esquissent une brève histoire de la vulgarisation des prothèses sexuelles technologiques, en particulier à travers l'évolution du vibro-masseur comme rationalisation des soins thérapeutique de l'hystérie, cinquième objet électrifié de l'histoire après la bouilloire mais avant l'aspirateur et le fer à repasser. Son apparition vers 1920 dans les films pornos ; sa transformation, dans les années 60, par sa sortie des *sex shop*, en *sex toy*, jusqu'à son épanouissement contemporain par l'organisation de soirées de démonstration sur le modèle des réunions *Tupperware*. Parallèlement, l'émergence de l'intérêt pour le plaisir féminin comme totalement détaché de la reproduction trouve son déploiement dans des manifestations aussi diverses que le théâtre (Enslar, 1998) ou les sciences (Buisson, 2011).

magazines, littérature) et toujours réussie, engendre de nouvelles frustrations et accroît la médicalisation. La sexualité devient *libre* au sens où elle est pensée pour elle-même au niveau individuel.

3.12 Écrans, sexualité, pornographie

Plus fondamentalement, on pourrait dire que la pornographie est l'avatar libéral capitaliste de *l'auto sexualité* masculine. Car les films de l'industrie pornographiques ne sont pas seulement (voire pas du tout) des représentations librement scénarisées de la sexualité, des images. Pour Mac Kinnon (1997), on l'a vu, ils sont la réalité même de la sexualité : hétérosexuelle, hiérarchisée en rôles, illustrant violence et domination, ils *produisent/reproduisent la sexualité réelle des hommes* (i.e. les mâles) qui en sont des spectateurs-acteurs (onanistes) : ce qui est *réel*, ce n'est pas tant que ces produits sont des images, mais qu'ils font partie d'un acte sexuel.

Le Net avec sa déferlante d'algorithmes porno serait ainsi, pour Thibault de Montaigne (2015) une *prothèse masturbatoire multimédia à l'échelle globale*, hyper marché du sexe pour consommateur solitaire. De Montaigne (2015) délivre, à travers l'histoire, l'éloge de la masturbation en tant que pratique libre, privée, imaginative, gratuite, non discriminante, promouvant une certaine justice et démocratie sexuelle, et entérinant, contre les pouvoirs conjoints de la médecine, de la morale et de la politique, une sorte de droit sexuel inaliénable et *a priori* inaccessible au capitalisme. Or, justement le capitalisme est peut-être la seule forme d'organisation sociale qui ne s'appuie sur aucune morale (Boltanski et Chiappello, 1999). Son unique crédo et finalité, son unique morale, est l'accumulation du capital. Oubliés aujourd'hui *Playboy* (dont le directeur, Scott Flanders déclarait, fin 2015, qu'il renonçait d'ailleurs aux photos de femmes nues « *totaletement dépassées* » pour chercher une nouvelle image face aux sites pornographiques qui offrent gratuitement sur internet « *tous les actes sexuels imaginables* »). Oubliés les *sex shop*, le *Minitel rose*, *Ulla*, le porno du samedi soir sur *Canal+* ; banalisation des *sex toys*, désormais disponibles sur catalogue à *La Redoute* ou testable en *soirée Tupperware*.

A cela s'ajoute la révolution technologique des écrans (internet, mobiles, réseaux sociaux), bouleversement du rapport au temps et à l'espace, par la communication, l'afflux d'information, l'immédiateté, le zapping, l'éphémère, s'accompagnant d'un bouleversement du rapport à l'Autre par un

changement radical dans les représentations de l'intimité (dedans/dehors, privé/public, interdit/laxisme, réalité/virtualité).

C'est dans cet espace connecté que la pornographie connaît un essor considérable, développant une *auto sexualité* (*auto érotisme*, *auto pornographie*), un individualisme *auto sexué* séparé, disjonctif, réalisant par écran interposé le vieux mythe de l'androgyné. Au-delà même du fait que son auto suffisance et son arrogance l'entraîne au désintérêt pour le travail et au refus des sacrifices à l'égard des dieux - et dont le violent partage effectué en représailles par Zeus lui-même, amène à l'émergence de la différence des sexes en tant que productrice de différences et de l'altérité -, le mythe de l'androgyné a pour fonction soit de placer la source du désir d'un sexe pour l'autre dans une tentative de retour à l'unité primitive ; soit de faire sens vers une individuation originaire entre les caractères masculin et féminin de la sexualité.

A travers le porno comme pratique auto masturbatoire, nous assistons en *direct live*, comme on dit, à la commercialisation d'une activité gratuite et superflu, à la rentabilisation de l'inutile et de l'antisocial, à la réalisation de plus-value sur le secret, de profit sur les phalangistes solitaires, à l'intégration et la surexploitation du plus intime dans l'économie marchande, à l'industrialisation de l'orgasme comme produit de consommation courante, au *merchandising* du *cyber onanisme*, à la mise en réseau numérique des solitudes, bref à la planétarisation d'un modèle de bordel numérique de connectés sans échange interindividuel autre que par écran interposé, une *Second Life* se substituant à la *Real life*, désormais *vintage* sinon *ringarde*. Bref voici poindre l'émergence d'un *nouvel impératif kantien érotico catégorique sous emprise technologique*. La jouissance devient obligatoire, il ne s'agit plus du désormais *soixantuitisme* sénile « *jouir sans entraves* » mais du *post-moderne* « *jouir sans s'arrêter* », un clic chassant l'autre, de consommer de l'orgasme standardisé en kit, et surtout de jouir seul, avec un *Autre* devenu *prothèse-pixélisé*, prolongement câblé de soi produisant de la jouissance en série, par et avec technologie interposée, jouets sexuels déguisés en matelas gonflables, poupées-édredons et duplicatas de sex-toys en appui-tête ou coussins¹⁹⁷, comme les contributions d'Agnès Giard (2017)

¹⁹⁷ Pour exemples : *webcams*, *vidéos*, sites, pages, *tags*, *live shows*, *Lela Star*, apologie du *POV* avec 70 millions de clics, casques et gants haptiques, hologrammes palpables, *virtual hole*, gaine à pénis, sexes vibrants, *snakes*, *3DX chat*, *sexbots* - robots sexuels (mâles : *Fuckzilla*, béliers automatiques, *fucking machine* ; femelle : *Roxxy*), emballement des rêves des années 80 et 90, *Barbarella* et la *machine à*

et d'Agnès Giard Emmanuel Grimaud et Anne-Christine Taylor (2017) au numéro de Terrain consacré au « *Jouir* » en témoignent finement.

RHIZOME 36 - Petite digression : prémonition du destin masturbatoire x.0 des jeunes, p. 346

3.13 La fin du sexe

« Le piège n'est pas la sexualité en soi, ou encore les plaisirs que les femmes tirent de leur pouvoir sexuel sur les hommes, écrit néanmoins Arcan (2007), mais le moment où cette sexualité devient une marche à suivre, une injonction, une identité. Quand le corps-sexe domine les représentations, quand il fait exploser l'audimat. Quand il devient un spectacle, codé, réglé d'avance, obligatoire. Quand l'obéissance crée des armées. C'est ce que j'appelle : singerie ». Arcan dénonce l'exploitation des corps féminins érotisés en tant que marchandises qui entraîne une injonction de sexualiser son corps et ses attitudes, une identité féminine inscrite dans la société à travers les représentations culturelles reproduites sans cesse. Le sexe qui fait vendre sous-entend la performance par les femmes d'une soumission à des esthétiques et des attitudes codifiées qui les éloignent chaque jour un peu plus d'une exploration de soi, d'un sens de subjectivité et d'agentivité. Cette « armée de *singeresses* - joueuses de rôle et singes mimes de l'image donnée - sont les filles en série qui se reproduisent les unes par rapport aux autres ». Cependant, le mot « armée » revêt la notion de soumissives autant que de combattantes, d'obéissantes autant que de guerrières¹⁹⁸

N'était-ce pas déjà ce que se demandait Stevi Jakson (1999) : « Pourquoi ne pas envisager la fin du genre, la fin des sexes ? De telles visions utopiques

excès, Woody Allen et *l'orgasmotron*, robot d'*Intelligence Artificielle* de Steven Spielberg), une réalité virtuelle rendue *sensitive*, jusqu'aux petites dernières stimulations endocriniennes, pornographisation des *NBIC* (nanotechnologies, biotechnologies, informatique, sciences cognitives)...

¹⁹⁸ Dans le catalogue en hommage aux Amazones du Pop art, Gourbe parle d'un « accomplissement intellectuel, littéraire et artistique par l'éros ». Si vous avez suivi jusqu'ici, vous voyez combien il ne s'agit pas du tout de cela, qu'il y a même là un contresens, puisqu'au mieux (mais quel intérêt ?) il s'agit d'une plongée des femmes dans le Grand Corps Politique Masculin Malade, un accomplissement de l'éros (politique !) par du politique...La *question femme* n'est désormais même pas la *question humanité*, mais bien plutôt la *question planétarienne du vivant et des vivants*, nous allons le voir tantôt.

sont passées de mode. La plupart des intellectuelles radicales ont abandonné ces métarécits, tels le marxisme, qui naguère promettait un futur meilleur, au profit de l'idée de Foucault que l'on n'échappe pas au pouvoir. Nous aurons beau résister, subvertir et déstabiliser, pas grand-chose ne changera ; ou alors, si cela change, il y aura de nouveaux déploiements de pouvoir auxquels il faudra à nouveau résister, qu'il faudra subvertir et déstabiliser. Or c'est là une politique de résistance et de transgression, ce n'est pas une politique de transformation radicale. Son but est une sorte de rébellion en permanence, non le changement révolutionnaire. L'individualisme et le consumérisme hyper individualiste contre le collectif et le social. Pourtant il reste essentiel sur le plan politique comme sur celui de l'analyse, « que nous soyons au moins capables d'*imaginer* des relations sociales radicalement autres que ce qu'elles sont à présent ». Si nous en sommes incapables, nous perdons alors toute énergie et tout élan pour *penser* de manière critique le monde dans lequel nous vivons, et, cela va sans dire, pour *lutter* afin de le changer ». La fin de la permanence de « *l'imaginaire-écran de la féminité* » (Pechriggi, 2001) et de la congruence de cette représentation dans différentes sphères, y compris et peut être même surtout dans la sphère de l'intimité et de la sexualité, pourrait bien apporter une ouverture sur la manière de penser l'évolution du mouvement féministe et post féministe et les conditions d'une nouvelle autonomie contemporaine.

D'ailleurs pourquoi donner à la vie sexuelle une valeur en tant que telle ? Ne s'agit-il pas de trouver la valeur qu'elle a pour soi en tant que singularité ? Car elle est bel et bien chargée de signification-s. S'émanciper des impératifs normatifs et trouver son propre chemin, exiger et reprendre les pleins pouvoirs sur soi-même, recouvrer son *agentivité*. Et si, en bout de ligne, l'abstinence est vue comme un exploit, cela trahit le fait que la participation aux jeux sexuels relève bien souvent, de nos jours, davantage d'une injonction sociale que de l'envie. Placer la sexualité d'un point de vue individuel (individuel à l'heure des réseaux sociaux signifie algorithmiquement grégaire avec affiliation par groupe de consommation préférentielle) gomme le fait que la sexualité est politique, enjeu politique¹⁹⁹.

¹⁹⁹ «Peut-être les sexes sont-ils plus proches qu'on ne le pense ; la grande innovation mondiale consistera sans doute en ce que l'homme et la femme, affranchis de tous les sentiments erronés et de toutes les répugnances, ne se chercheront plus comme des contraires s'attirent, mais comme des frères et des sœurs, comme des voisins qui s'uniront comme des êtres humains pour simplement, gravement et patiemment assumer en commun cette sexualité difficile qui leur échoit». (RM Rilke, *Lettre à un jeune poète*, Lettre du 16 juillet 1903.

Dans son beau « *chant des batailles désertées* » (2010), Lola Lafon se questionne sur le féminisme sexe-positif. Les productions textuelles ou visuelles à caractère sexuellement explicite – telles que celles issues du mouvement « *sexe-positif* » – ne contribuent-elles pas à ramener encore la catégorie des femmes et les minorités sexuelles et de genre au corps et à la sexualité, à cette « *maison de chair* » où les femmes notamment ont toujours été cantonnées ? « À peine libéré d’une sexualité normée et moralisée, notre corps est entré dans l’ère du libérable obligatoire. Libérable de sa graisse, de traits jugés inégaux, à plastifier, de névroses le traversant ou d’ovaires paresseux. Et voilà chacune penchée sur son « soi », le massant d’huiles essentielles et guettant religieusement la provenance des nourritures proposées à ses entrailles et différents orifices et s’employant anxieusement à lui procurer un nombre suffisant d’orgasmes, à ce corps en « fonctionnement-production » maximal, signe extérieur d’équilibre obligatoire. Car il s’agit avant tout d’être épanouie, nouveau dogme qui semble interdire le désordre quel qu’il soit. À notre chevet, nous voilà devenues nos propres nourrissons. Pouvoir enfin débattre du genre, de la prostitution et avoir un accès déculpabilisé à la pornographie, tout ça a un instant semblé créer de nouveaux(elles) êtres désentravé(e)s, loin d’un féminisme plus victimaire. Mais... Subversives, les femmes qui commentent inlassablement leur sexe, leur désir, comme enfermées dans une maison de chair, autophage, bientôt ? Sous des apparences joyeusement trash, revoilà l’injonction éternelle faite aux femmes de retourner à leur corps, au-dedans... Me voilà remise à ma place, enfermée face à mon sexe, cette place qui a toujours été la nôtre, où les femmes sont attendues et contenues, cette maison trop chaude : l’intime. La radicalité féministe aujourd’hui semble tourner presque uniquement autour de ce qu’on fait, ou pas, à et avec son corps. Et quand il relève la tête de son corps, le féminisme, il fait quoi ? Il demande à l’Empire de lui faire une place, en marge ou bien au centre. Pourquoi donc retourner dans la prison de chair ? Peut-on en tordre les barreaux ? »

3.14 *Le bio techno culturalo naturel*

Le genre n’existe pas en dehors des pratiques collectives qui l’imaginent, le construisent, le reproduisent. Qu’est-ce que le corps ? Gregor Samsa pose la question. Foucault pose la question. Paula Rego, Faith Ringg, Klaus Nomi, Kraftwek, David Bowie, Samuel Little, Rrose Duchamp (...) posent la question. Les trans posent la question. L’anatomie n’est pas un destin. La

petite fille n'est pas condamnée à jouer à la princesse à robe rose qui se maquille devant son miroir en en faisant surgir la femme minaudant, fut-elle future cheffe d'entreprise en démolition de plafond de verre ou de plancher collant, qui se reproduira et connaîtra les affres d'une vie sentimentale impossible, le garçon n'est pas condamné à exhiber son outil pour pisser plus loin que ses copains, à taper sur les pas-tout-à fait garçons... *Le corps est une plate-forme métaphysique* (intérieur/extérieur, espace/temps, continuité, champ d'expérimentation, nourriture, éducation, souffrance, puissance, voix, rides, apprivoisement des sens. Les rencontres. Les millions de corps. De biotechnologie et le micro politique. Le travail, la mort, la densité onto logico politique d'un corps. Identité, évolution, sujet, objet, fiction, espace de pharmacologie qui fait que le corps existe en dehors du corps, existe comme extension pharmaco prothétique politique du corps, externalisation de la sexualité – *un discours, une narration, une fiction, science-fiction, fiction scientifique*. Preciado écrit que le sexe masculin est devenu inorganique, externe, collectif et dépend en partie de l'industrie pharmaceutique et en partie des institutions légales et sanitaires qui me donnent accès à ces médicaments, une machine sociale prothétique. La question n'est même plus que mon sexe soit hors de mon corps mais plutôt que mon corps soit au-delà de ma peau dans un endroit qui ne peut être pensé comme simplement mien. Le corps n'est pas propriété mais relations ; l'identité n'est pas essence mais relations²⁰⁰. C'est que, pour Preciado l'holocauste et l'utilisation des bombes atomiques marquent le début traumatique d'une nouvelle ère de création des subjectivités, celle de la pharmaco pornographie.²⁰¹

²⁰⁰ Nous aurons bientôt, cela ne fait aucun doute, la possibilité d'imprimer nos organes sexuels avec une imprimante 3D. La bio encre se fabriquera à partir de composés d'agrégats de cellules mères provenant du corps auquel l'organe est destiné : cet organe sera d'abord dessiné sur un ordinateur avant d'être implanté dans le corps qui le reconnaîtra comme sien. Dans peu de temps nous cesserons d'imprimer le livre pour imprimer la chair. Nous entrerons dans une nouvelle ère des cultures biologiques numériques. L'ère de Gutenberg s'est caractérisée par la désacralisation de la Bible, la sécularisation du savoir, la prolifération de langues vernaculaires face au latin et la multiplication de langages politiquement dissidents. En entrant dans l'ère Gutenberg biologique 3D, on connaîtra la désacralisation de l'anatomie moderne comme langage vivant dominant. La possibilité de dessiner et d'imprimer nos organes sexuels nous mettra en face de questions nouvelles. Non plus avec quel sexe anatomique naît-on, mais quel sexe nous voulons avoir.

²⁰¹ « Si dans la société disciplinaire les technologies de subjectivation contrôlaient le corps depuis l'extérieur, comme un appareil ortho-architectonique, dans la société pharmaco pornographique les technologies font désormais parties du corps, se diluent dans le corps, se convertissent en corps. La relation corps-pouvoir devient

3.15 *L'apocalypse génétique*

C'est ainsi en toute logique entre *Big Pharma* et technologisation du corps que le pouvoir génétique, sous la bénédiction du prix Nobel de médecine - *le bio techno nécro politique* (nouvel eugénisme, troisième parent, mitochondries, ciseaux à ADN) - nous promet un monde uniforme, sans défaut, sans handicap, sans ambiguïté de sexe ou de race, absolument normé et médicalement proclamé comme le but idéal scientifique de l'humanité, dépassant et perfectionnant la nature. A ceci près que les créateurs et créatrices, les inventeur-e-s, les artistes, sont des handicapées de quelque chose de quelque part, que les dits anormaux anormales sont celles qui permettent de contester la norme et même de contre-définir jusqu'à son existence, alors que ce qui nous définit est notre vulnérabilité, notre irremplaçabilité et optimalement notre créativité et non une impossible

tautologique : la techno politique prend la forme du corps, prends corps, s'incorpore. Un des signes de la transformation du régime de somatopouvoir, au milieu du XX^e siècle, sera l'électrification, la numérisation et la molécularisation des dispositifs de contrôle et de production de la différence sexuelle et des identités. Les mécanismes orthopédico-sexuels et architectoniques disciplinaires sont progressivement absorbés par des techniques micro-informatique, pharmaceutiques et audiovisuelle légères et à transmission rapide. Si dans la société disciplinaire, l'architecture et l'orthopédie nous servent de modèle pour comprendre la relation corps-pouvoir, dans la société pharmaco pornographique, le modèle d'action sur le corps est la micro prosthétique : le pouvoir passe à travers une molécule qui finit par s'intégrer à notre système immunitaire. La silicone prend la forme des seins, un neurotransmetteur modifie notre façon de percevoir et d'agir, une hormone exerce son action systémique sur la faim, le sommeil, l'excitation sexuelle, l'agressivité ou la décodification sociale de notre féminité ou de notre masculinité. Nous assisterons graduellement à la miniaturisation, à l'internalisation et à l'introversión (mouvement de torsion vers l'intérieur, vers l'espace considéré comme intime, privé) réflexive des dispositifs de surveillance et de contrôle propres au régime sexopolitique disciplinaire. La spécificité de ces nouvelles technologies pharmaco pornographiques molles est de prendre la forme du corps, jusqu'à devenir inséparables et indistinctes de ce corps, pour muter en subjectivité. Le corps n'habite plus les lieux disciplinaires : il est habité par eux, sa structure biomoléculaire et organique est leur ultime ressort. Horreur et exaltation de la puissance politique du corps. »

norme. *Créativité* dont j'espère vous avoir montré à l'occasion de ce petit essai qu'elle cassait tout, ne respectait rien, ne désirait que le désir même, le transgressif, l'impossible

Que pourrait bien produire une humanité de génies sans défaut ni souffrance, quand c'est la souffrance qui nous définit et non une impossible norme. Face à ces deux apocalypses, le choix est entre le pouvoir et la puissance. Le pouvoir comme processus de formation d'autres péjorés, infériorisés, exclus (euthanasiés, classés, chassés, consommés, handicapés, trans). Le pouvoir de transcendants ou signifiants maîtres vs la puissance en tant que tension de l'ouverture du sens et au sens. La tension entre le doute et l'extase, La réceptivité phénoménologique. Le pouvoir comme processus de formation d'autres péjorés, infériorisés, exclus, méprisés (euthanasiés, classés, chassés, consommés). Encore la finitude, la vulnérabilité, l'irremplaçabilité, la créativité.

3.16 Post apocalypse. Ouverture au vivant

Pensons ici à Lévi-Strauss définissant l'unité de l'espèce humaine comme constituée de ses différences mêmes. De ses petites différences. De ses plus petites différences : le primitif qui brûle en Amazonie, le fou, l'enfant, la femme, le transgressif, le criminel, le migrant, le SDF qui meurt dans la rue, le pédé, le mal sexué, le dégenré, le dérangé. Toutes petites différences appelées à sauver le monde : Frodon Sacquet, Peter Pan, Alice, Poucet, les 7 nains...

Les trans, les queer, nous font penser l'exode anthropologique des configurations dominantes de l'humain, zyeuter vers les solidarités entre espèces appuyées sur l'environnement (*Dolly, Leika, l'onco souris*), les risques de la cyber tératologie ou du trans génétique, l'hybridation, les solidarités entre espèces appuyées sur l'environnement.

Je voudrais, à ce point, ouvrir l'humain post genre, post trans post queer aux valeurs éthiques recentrées sur la vie, en tant que processus interactif ouvert. Je voudrais l'ouvrir à un égalitarisme trans spécifique trans naturel. Comment constituer un sujet non anthropocentrique du Monde, de la planète Terre, intégrant le post binaire (femme, homme, autre, humain et le post altérité externe, animal, plantes, mutant, hybride, cyborg, robot) ?

Je donnerai quelques options, dont les deux premières sont apocalyptiques et scellent notre destin, comme la ride sur la sable qu'aura été l'homme pour Foucault²⁰², ou l'entropie de notre agitation dérisoire dans l'espace interstellaire pour Lévi-Strauss²⁰³. Il s'agit du et des *genres d'à-côté, de freaks* en tous genres, des *raças unicas* que chacun-e de nous constitue : corps mutants, cyborgs, métamorphes et fantastiques. Il s'agit bien là d'une question tout à la fois historique, collective, existentielle, individuelle (métaphysique ? ontologique ?) puisque c'est une question dans laquelle nous sommes nous-mêmes en question, nous qui questionnons.

3.17 Dégenrement, dérangement : métissage

Ce qui nous permet, peut-être, un peu, de sortir des limitations des essences, de la binarité, de la différence, du genre, pourrait bien être ce que Levinas pose et définit comme *visage*. Cela a peu à voir/avoir avec la figure, le facies, le masque de chair, la figure humaine, mais est la manière dont se présente *l'Autre*, et ce jusqu'au dépassement de l'idée de l'Autre en moi. Le visage d'autrui déborde à tout instant l'image plastique, charnelle qu'il me laisse. Il ne se manifeste pas par ses qualités, il s'exprime. Le visage en tant qu'ontologie immédiate et continue, contemporaine absolument, ne relève pas non plus d'un dévoilement du neutre universel impersonnel, mais est expression. Cette présentation qui consiste à dire « moi c'est moi » et rien d'autre à quoi on (toi, lui, nous, vous) serait tenté de m'assimiler, cette provocation de l'être extérieur ne se trouvant dans notre monde aucune référence, est *le visage*. Contrairement à ce qui se passe dans la dialectique

²⁰² L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues (...) alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable » (Foucault, 1966, 398).

²⁰³ « Le monde a commencé sans l'homme et s'achèvera sans lui. Les institutions, les mœurs et les coutumes que j'aurais passé ma vie à inventorier et à comprendre, sont une efflorescence passagère d'une création par rapport à laquelle elles ne possèdent aucun sens, sinon peut-être de permettre à l'humanité d'y jouer son rôle. Loin que ce rôle lui marque une place indépendante et que l'effort de l'homme – même condamné – soit de s'opposer vainement à une déchéance universelle, il apparaît lui-même comme une machine, peut-être plus perfectionnée que les autres, travaillant à la désagrégation d'un ordre originel et précipitant une matière puissamment organisée vers une inertie toujours plus grande et qui sera un jour définitive » (Lévi Strauss, 1955).

hégélienne, il s'instaure ici un rapport non allergique avec Autrui, c'est-à-dire un rapport *éthique*. Il y a rapport éthique quand il y a un moment du désir dans la direction d'un être infiniment distant, parce qu'il déborde sans cesse son idée (bien évidemment la mienne, aussi), parce que la compréhension de son être ne peut supplanter ou dominer la relation avec autrui. Il y a un rapport éthique quand au lieu de s'interroger sur un être, on l'interroge. Le visage déborde la capacité du Même à le contenir, mais ne le heurte pas. Pas d'allergie, pas de violence, mais relation paisible avec l'altérité absolue, c'est-à-dire accueil du visage.

Autrui se présente, se manifeste, s'exprime, est exceptionnel, unique, son point de départ échappe au moi qui n'en est pas à l'initiative lui-même. Le visage ne renvoie à rien derrière lui (original, inconnu, inaccessible) ni masque ni présence manquée, il est apte à suggérer l'échange des regards. Il ne se laisse pas représenter dans une conscience, mais la précède et la suit, l'accompagne, il se présente, d'emblée en absolu, comme *l'infiniment autre*, avec la distance infinie de *l'Etranger*. Son dépaysement, sa condition d'étranger, attestent à la fois sa transcendance et son dénuement, sa liberté et sa misère, sa dimension de hauteur courbant l'espace-temps de l'être, à laquelle tient le privilège d'autrui. Autrui se tient dans la place du Tout Autre. De hauteur à hauteur, par réciprocité, l'intersubjectivité constitue la courbure de l'espace subjectif. Le visage est l'ouverture de l'humanité : la présence des autres (de chacun de tous les autres en tant qu'*Autre*) mesure la démesure de la responsabilité – des un-e-s- par rapport aux autres, de chacun-e- par rapport à chacun-e. L'intériorité d'autrui échappe au Même. Le visage déborde la capacité du Même à le contenir. On réalise là toute la distance entre *le regard cyclope* et le *regard d'altérité*, d'Autrui à Autrui. Comme un homme et une femme – ou tout autre qu'homme et/ou, ni/ni homme et femme – se peignant réciproquement dans l'hospitalité inconditionnelle.²⁰⁴

Visage, altérité, éthique. Ainsi, l'éthique n'a-t-elle de sens que parce qu'à l'impossible nous sommes tous et chacun tenus. *Le visage* d'autrui (corps, chair esprit, sens) est la catégorie qui permet de penser la nécessité éthique comme intentionnalité. Le visage d'autrui *m'oblige*. Le visage d'autrui *me constitue*. Il *m'assigne* une responsabilité : il est ce dont j'ai à répondre. Chacun se trouve ainsi saisi et requis, de manière immédiate, par la présence de l'Autre. Le fait central de l'éthique, mais aussi bien de l'humanité comme

²⁰⁴ Pour une approximation pop on pensera ici à la vidéo du chanteur australien Gotye « *Somebody That I Used To Know* » (feat. Kimbra) : <https://www.youtube.com/watch?v=1HYxMK4yUQE>

telle, puisque, réciproquement, je suis un autre pour les autres égos, réside dans cette présence corporelle d'autrui. Le corps de l'autre signifie, par lui-même, de manière originaire. Dans sa nudité, sa faiblesse offerte, son incapacité à dissimuler qu'il est démuné, ce corps humain manifeste à la fois qu'il est *vulnérable* et inviolable. *Souverain*, irremplaçable, tout comme le mien. Exposé au meurtre possible, il l'interdit. L'irruption de l'Autre suffit à elle seule pour fonder *l'éthique* et *la responsabilité* – *Le Politique*. « Rien n'existe plus que l'homme que je ne vois pas », écrit Robert Antelme à l'ultime page de *L'Espèce humaine* (1975). « Le visage de l'autre me regarde, même lorsqu'il ne me regarde pas », avance pour sa part Levinas (1982).

À cette aune de l'altérité, le fond de l'humain est relationnel : *l'Homme* (ou plutôt *l'Humain*, désormais), c'est l'Autre. Sous les formes aussi diverses que les relations mère/enfant, père/enfant, homme/femme/autre, homme/homme, femme/femme, sujet/société, moi/toi, etc. *L'Humain, c'est l'Autre Humain*. Penser, c'est penser par, avec l'Autre. L'Autre est la condition même de la pensée. La question de l'intersubjectivité devient fondatrice, et véritablement constitutive de l'humain. *L'éthique* ainsi entendue rend incontournable une philosophie d'autrui, une anthropologie humaniste, relationnelle, rencontre de deux sens altéritaires l'un à l'autre. Tel peut-être le premier dégenrement.

Il est, certes, bien des fuites possibles devant cette transcendance anthropologique de l'altérité : silence, négation de l'Autre, repli sur la différence, exclusion, violence. L'Autre, toujours, peut échapper. Mais étant celui à qui l'on n'échappe pas, il garde ouverts les battants mêmes de la pensée. On voit les implications d'une telle approche sur le statut de la subjectivité, de l'altérité et du discours – qui, en un sens, constituent la même chose. Il ne suffit plus de définir le fonctionnement de *l'humaine condition de l'humanité* comme un échange impossible, une communication inaudible, une guerre croisée de paroles et d'actes entre des individus se croyant assignés à des places et des rôles de sexe et de genre, des statuts, prisonniers et victimes d'une incompréhension calcifiée par des siècles d'inégalités, d'injustice, d'incommunicabilité, de violences. Et se croyant libres d'exhiber (*performer*) ainsi leur assujettissement. Dans l'échange communicatif fondateur de l'humain, parfois appelé *dialogisme ontologique*, le moindre message combine les voix inextricablement. Nous ne connaissons que des valeurs mélangées. Le métissage est premier : nous sommes, hommes, femmes, autres, égaux et différents, en réciprocité d'ouverture et d'hospitalité. L'éthique fonde une politique des corps et des esprits, des visages et des mots,

des humains sans distinction de sexe, de genre, de différences : en toute altérité. Tel est le deuxième dégenrement.

3.18 Trois ouvertures post-genre : vulnérabilité, irremplaçabilité, créativité

Peut-être que la notion si fondamentale de « *vulnérabilité* » peut dans ce cadre constituer une de ces nouvelles valeurs supérieures communes. Par ce terme, nous entendons l'union de deux qualités humaines (contingence de toute vie et fragilité de l'existence), tant pour ce qui touche au corps comme puissance d'agir, qu'en tant qu'exposition du corps à l'Autre.

Loin de l'idée de *care* professionnel comme qualité féminine de bienveillance et d'attention aimante naturelle, la vulnérabilité en tant que désignation de la condition inaugurale et terminale de notre vie, nous montre notre destin symbolique (le fait d'être nommé, interpellé, reconnu), notre destin politique (vivre ensemble), notre destin médical (naissance, maladie, fin de vie). Elle nous offre du même coup, et par cette faiblesse même, les moyens d'action de notre liberté, à la condition que nous ne nous leurrions pas sur notre propre pouvoir individuel.

La conscience de soi, le « *qui suis-je ?* » gagné sur ses assignations et appartenances doit devenir conscience de se savoir relié aux autres, donc vulnérable, donc éthiquement responsable – de soi et de l'Autre, de soi car de l'Autre. Cette façon nouvelle de penser et d'agir les relations sociales et humaines, débouche tout particulièrement sur *l'idée d'une égalité entre êtres humains*.

La vulnérabilité, en tant que réciproque interrelationnelle, nous oblige, chacune et chacun, à la réciprocité, à l'échange, au partage, à l'en-commun. « Ce qu'il s'agit de comprendre, c'est que c'est toujours du fond de cette vulnérabilité, et donc de la prise de conscience du caractère illusoire de toute identité, pensée comme permanence à soi, qu'une performativité des discours comme des actes peut surgir, qu'une réversibilité du processus d'assujettissement (au sens premier de devenir-sujet) peut se comprendre et même se trouver renforcé » (Espineira *et al.*, 2012).

Tout comme la vulnérabilité en tant qu'expérience existentielle partagée débouche sur une assomption offerte à notre finitude constitutive, *l'irremplaçabilité* (Fleury, 2015) est la part d'humanité offerte par notre

expérience personnelle, singulière, de l'humain. En effet, tout comme l'Homme est contraint, en tant qu'être symbolique, civilisationnellement, anthropologiquement, historiquement, d'inventer l'Homme (l'humain), chaque *Homme* (homme, femme, autre) est contraint, par son histoire personnelle, de s'inventer *Humain*, à travers un vécu chargé de mémoire unique, d'émotions, sensations, le patchwork lié par chacun de ses regards et pensées. Ainsi James Agee, dressant le portrait d'un métayer pauvre dans l'Alabama de la crise de 1929, peut-il écrire ; « Georges Gudger est un être humain, un homme, moins le semblable de tout être humain cependant que lui-même. Mais évidemment, dans l'effort de le dire aussi véridiquement que je le peux, je suis limité. Je ne le connais qu'autant que je le connais et seulement dans les termes selon lesquels je le connais, et tout ceci dépendant aussi pleinement de qui je suis que de qui il est » (Agee et Evans, 1973).

L'irremplaçabilité – la *singularité* - est donc la construction singulière de soi comme personne, en quelque sorte *individualité altéritaire en relation*, par le vécu singulier unique de ce qui fait l'expérience humaine partagée. Dans et par l'irremplaçabilité, chaque être humain est renvoyé à l'humanité, tout comme l'humanité à chaque être humain. L'irremplaçabilité recoupe la notion d'individuation, cette ouverture humaine personnelle à chaque fois unique et liée aux autres, le devenir-sujet, acteur à la fois de sa propre vie en tant que production de personnalité effective, une responsabilité construite avec les autres, mais aussi un rôle d'agent politique, de construction et de transformation du social, sujet de l'État de droit.

L'identité altéritaire marquée de finitude (vulnérabilité) et d'ouverture (irremplaçabilité) trouve son aboutissement avec la « *créativité* ». Car c'est justement à partir de sa finitude constitutive que l'Homme doit prendre le risque du sens en se constituant comme être d'imagination. En rencontrant l'individuation et la personne, ce qu'il était convenu d'appeler en Occident la « *théorie du sujet* » devient une *possible science de la construction du sens humain*, au-delà des assignations, sociales, religieuses, raciales, ethniques, de genre, une pensée humaine de l'humain. Quant à cette constitution en être d'imagination, il s'agit de se poser dans le monde, en quelque sorte en « l'ouvrant », en suscitant des possibles, en le façonnant à destination des autres humains, par un faisceau d'intentionnalités imaginaires matérialisées à l'intention d'autrui. L'imaginaire est la vie de l'esprit, combustible qui alimente notre pensée sur le monde et la forme que prend cette pensée. Activité symbolique par excellence et par essence, l'imaginaire contient le sens commun, la science, l'art, mais également la vulnérabilité et

l'irremplaçabilité. La créativité est la part d'humanité offerte à notre finitude par notre liberté. Cette puissance, ce « *droit d'auteur* », fait de la créativité notre individuation en acte, notre mise en relation créatrice avec les autres humains. Nietzsche l'évoque ainsi dans le *Zarathoustra* : « C'est au solitaire que je dirai mon chant, à ceux qui se sont retirés seuls ou à deux dans la solitude, et quiconque a encore des oreilles pour entendre l'inouï, j'accablerai son cœur de tout le poids de mon bonheur » (Nietzsche, 1955). Ainsi en va-t-il à mon sens des œuvres de Frida Kahlo, Kiki Smith, Patricia Piccinini, Yayoi Kusama, Wangeshi Mutu...

3.19 Réponses à l'apocalypse

La difficulté de penser après le XX^{ème} siècle, la menace du réchauffement climatique, de la disparition des espèces, le risque de destruction planétaire, dans la version désormais apocalyptique du *conte vraisemblable* devenue *fiction narrative de la fin du monde* (l'épuisement historique de l'esthétique de l'impensable comme horizon de sens et d'attente, surchauffe et emballage de l'imaginaire, vacuité des GAFAM sous les envolées lyriques de *l'intelligence artificielle* se réduisant à la *bêtise naturelle*), semble prendre désormais la forme de la tâche indélébile sur la petite clé d'or du cabinet interdit de *La Barbe Bleue*. Le *conte vraisemblable*, lorsqu'il prend cette forme absolue et ultime de la narration de l'annonce de l'Apocalypse faite à *l'Humain* par *l'homme*, nous donne à appréhender l'homme comme cet être de la catastrophe majeure et définitive, celle d'un conte vraisemblable capable de produire la réalité la plus terrible : la destruction et la fin de la réalité même.

Le dépassement des différenciations internes et externes par l'altération (altérisation ?), des grands axes de différenciations péjorantes excluantes sexualisées-genrées, racialisées, naturalisées, par des potentialités actives d'actualisation d'autres formes de devenir sujet, par le bio-égalitarisme et le devenir-monde, constitue le dépassement de la différence par l'altérité, de la norme par la singularité (reconnaissance de la vulnérabilité, l'irremplaçabilité et la créativité), du sujet unitaire exclusif excluant et de ses privilèges ontologiques spécistes par son intégration dans la force vitale trans-humaine du vivant, la *Zoé des Grecs* et son devenir-monde. Il débouche sur une humanité enfin *Humaine*, *in one hand*, par altération interne : le dépassement de la différence de genre par la singularité altéritaïre de chaque humain-e singulier-e : face à moi ne se trouve plus une femme ou un homme (ni un être autre que défini par le binarisme), mais un humain singulier, altéritaïre,

marqué tout comme moi de vulnérabilité, d'irremplaçabilité, de créativité, mais dans le même moment altéritaire en tant que *Je-Autre* non réductible à moi tout comme je suis un *Je-Autre* irréductible à lui ; *in the other hand*, par altération externe : chaque vivant est lui aussi singulier et non plus considéré comme groupe, espèce. Le débouché logique du dépassement des différenciations internes et externes par l'altération conduit à la fin de la distinction entre interne et externe pour faire de l'Homme (chaque Humain) *un vivant parmi les vivants, un co-locataire de la planète*, « cheminant vers des séquences infinies de devenir, sans référence au sujet humain, et encore moins à son auto-conscience identitaire » (Braidotti, 2009, 210)²⁰⁵. « Je veux courir avec les louves contre l'attraction gravitationnelle de l'humanisation et par suite contre la marchandisation de tout ce qui vit. Et célébrer à la place non pas tant le mystère de la nature (?) que l'immense pouvoir génératif, l'intelligence et l'esprit constructeur du non humain, de *Zoé* comme force génératrice. Je veux pouvoir penser et représenter positivement ses « autres »

²⁰⁵ Nous indiquons ici la proximité de cette approche avec celle de Deleuze et Guattari développée dans « *Mille plateaux* » (1982) en termes de « *devenir femme* », « *devenir animal* », « *devenir homme* ». A travers les différenciations minorantes péjorantes excluantes internes et externes, l'homme transforme tout non-homme en minorité, toute minorité en non-homme – qu'il définit comme « *non humain* ». Le *devenir-autre, devenir minoritaire* est tout à la fois une stratégie « désirante », éthique, esthétique et politique par l'accent mis sur les combinaisons collectives dans lesquelles entre le désir comme force positive, affirmative et agissante. « *Entrer en devenir* », c'est faire de la philosophie (ou de l'art) sous une nouvelle acception, au-delà de l'anthropomorphisme et de l'anthropocentrisme, par dépassement des dualismes disjonctifs exclusifs différenciateurs internes et externes, non par intériorité subjective, mais par échange vivant entre le dedans et le dehors, soi et l'Autre - un autre nom de mon appellation d'« altération/altérité ». « Devenir, c'est atteindre aux multiplicités qui nous habitent et s'ouvrent à nous au gré des rencontres, c'est devenir plus libre, et expérimenter ce que *peut* un corps » (Mozere, 2005, 59). Et en se dépouillant de la femme, de l'animal, du monde « inventé-e-s » par l'axiomatique de l'étalon homme blanc, adulte, hétérosexuel, accéder, par expérimentations successives, au mélange des genres, des espèces, des éléments. Ces transgressions des frontières et des différences normatives « empruntent des chemins de traverse, non pour se plier aux arborescences hiérarchisantes, mais pour ruser et les « fuir » le long de rhizomes qui connectent des univers, des régimes et des registres que rien jusque-là ne prédisposait à se croiser et s'entremêler. Ouvrir des possibles jusque-là impossibles par l'actualisation de modes de subjectivation qui contiennent, trésors tapis au cœur des identitaires injonctions, le joyau des devenirs » (Mozere, 2005, id).

organiques et inorganiques, et le type spécifique de vitalité qu'ils expriment » (Braidotti, 2009, 335).

L'apocalypse n'est pas une solution, même si elle reste possible. Comment aller au-delà si notre existence est déjà décidée par un autre genre ? Comment devenir un sujet maître de ses choix, au centre d'un projet déterministe qui le nie ? Il n'y a pas de sujet qui décide de son genre, le genre fait partie de ce qui décide du sujet, car le genre ne consiste pas au choix d'un costume disponible dans le placard, un différent tous les matins, mais dans un pouvoir de contraintes normatives produisant et régulant les êtres corporels et leurs interactions. Les pratiques de genre doivent donc être des puissances d'agir critique, de projets de sujets. C'est d'ailleurs pour cela que le féminisme n'est pas guerre ou revanche des femmes contre les hommes, mais projet d'universalité, d'humanité et de post humanité.

Il nous faut inventer des formes de souveraineté face à la double hélice que constitue l'État patriarcal et le marché libéral. Répondre à la question sartrienne : « *Comment faire quelque chose de ce que l'on fait de nous* » ?²⁰⁶. Et justement l'art est l'exigence de la vastitude de la *poiesis* à construire, l'art, mais également la science (une *scienza nuova*), mais également un nouveau sens commun, une nouvelle cognition et affection, de nouveaux comportements, silences, chants, postures.

²⁰⁶ « Il faut dépasser la logique de la politique des identités, pour aller vers une lutte transversale planétaire des corps vivants. Par les réseaux sociaux et Internet, les mouvements trans féministes, queers, le mouvement des jeunes sont devenus planétaires. Algérie, Liban, Argentine, Europe, Amérique : nous sommes tous ultra-connectés, nous partageons une utopie commune. Un langage commun est en train de se construire. Un langage plus que démocratique aussi. Nous vivons un moment de crise du paradigme scientifique de la différence des sexes. Le régime hétérosexuel est en mutation depuis la pilule contraceptive et les biotechnologies de reproduction. C'est une révolution aussi importante que celle qui a eu lieu avec le renversement de la représentation scientifique du monde au moment de la révolution copernicienne à la Renaissance. Il ne s'agit pas de cosmologie, mais de la fabrication d'une autre société, d'un autre régime de reproduction de la vie. Cette énergie de la transformation se manifeste par la lutte des corps. Elle participe à cette grande transformation planétaire que nous sommes en train de vivre, ce mouvement de transition pour de nouvelles représentations plus démocratiques. Le danger survient quand ces mouvements se cristallisent sur les questions identitaires. Il faudrait un Parlement planétaire, considérer les personnes comme des corps vivants, non comme des citoyens des Etats-nations » (Paul B. Preciado : « Nos corps trans sont un acte de dissidence du système sexe-genre »).

Il est en effet peut-être temps de généraliser *la pensée de l'altérité* (de *l'altération/altérisation*) jusqu'ici réduite à l'humain - ou plutôt consacrant le privilège, la suprématie/supériorité/exclusivité de l'humain sur le reste du vivant - à l'ensemble du vivant. Le vivant ne saurait avoir de *reste*. Il n'y a pas *d'au-delà* du vivant. Le temps est venu d'intégrer la critique de la définition de l'Homme et de ses objectifs émanant des Lumières, violemment construite sur une définition de l'Homme exclusif produite par des sujets européens, masculins et privilégiés qui soutiennent la suprématie de l'homme sur la Nature. Ce pouvoir doit être remis en question, car il mène l'humanité à sa perte (catastrophe naturelle, épuisement des ressources, souillure irréversible, disparition de l'altérité naturelle), engendrant des traumatismes et des catastrophes naturelles qui mettent en danger la pérennité de l'humanité et son habitat. Il est peut-être temps d'entendre la nécessité posée par Rosi Braidotti (2016) d'une redéfinition des rapports relationnels qu'entretient l'être humain avec la nature et les espèces non humaines pour envisager un *concept d'être humain* qui puisse aller au-delà d'une vision anthropocentrique du monde. Temps de remettre en question les dualismes altéritaires externes et internes entre Nature/Culture, Homme/Animal, Homme/technologie. Il est peut-être temps de *penser l'altérité comme le vivant même*, le vivant comme altérité. Nous inclus - et seulement inclus ! - dans Le Vivant.

L'égoïsme, le *cogito* (le « *tout à l'égo* ») nous a éloigné à la fois des *autres humains* (dont essentiellement les femmes et les minorités), réduisant chacun à un *égo* souverain qui ne voit dans l'Autre qu'un concurrent plutôt que le monde, un ennemi plutôt que l'amant, un tueur à tuer, par l'arme, la technologie, la pensée, la discussion, la disputation, l'exploitation, la domination, la haine, le meurtre. Et nous a éloigné tout autant de *l'hors humain*, la nature, l'Être²⁰⁷.

²⁰⁷ Chaque année le *Trans Murder Monitoring* (TMM) de *TransRespect Versus Transphobia*, publie une liste de personnes recensées comme suicidées du fait de leur « identité trans ». La liste contient plus ou moins d'informations sur leur identité, prénom, nom, surnom, profession photographie, ainsi que systématiquement le contexte de leur mort, le lieu et la cause de leur décès (www.transrespect.org). On notera pour exemple, le texte de ce tract distribué en 2018 à Toulouse pour cette commémoration (in Hébréard (2019)). « On rappelle que le suicide est un meurtre lorsque l'on appartient à une identité marginalisée et minorisée, lorsque la société applique sur nous tout un ensemble de stratégies de dévalorisation, de délégitimation, d'exclusion, de fétichisation, d'hypersexualisation, d'humiliation, d'objectivation, de psychiatrisation en somme de déshumanisation. Nous pensons qu'honorer l'existence des personnes trans assassinées ne doit pas être nécessairement et

Stop, stop. Pause, pause. Same time tomorrow. And wild beasts shall rest there And owls shall answer one another there And the hairy ones shall dance there And sirens in the temples of pleasure Speak my language. Good night. Laurie Anderson, <i>Same Time Tomorrow</i>	Stop STOP. Pause, pause. Demain, même heure. Et les bêtes sauvages y resteront Et les hiboux se répondront là-bas Et les poilus danseront là-bas Et des sirènes dans les temples du plaisir Parlez ma langue. Bonne nuit. https://www.youtube.com/watch?v=ePMwwa436ug
---	---

Fort du cyborg, du transhumanisme ou du post humanisme, sans négliger leurs apports considérables (Braidotti, 2016, Lecourt, 2011, Vandenberghe, 2007, Latour, 2012, 2015, Rosa, 2018, Haraway, 2007, 2009, 2018), nous considérons les trois ouvertures humaines susceptibles de définir l'humain, *vulnérabilité, irremplaçabilité, créativité*, comme désormais généralisable au post humain, au vivant intégrant l'humain.

Extension de l'altérité interne (dépassement post genre) à l'altérité externe (en généralisant les trois figures à l'altérité externe, au vivant). Extension du domaine de la créativité, picturale, littéraire, existentielle²⁰⁸.

intégralement une action silencieuse et macabre. On veut veiller à notre façon et pas comme la société *hétérocisblanchepatriarcale* nous a appris et forcé à le faire. Sans oublier l'horreur de la transphobie, (comment le pourrions-nous ?), nous voulons contrebalancer toutes les oppressions quotidiennes que l'on subit, par un partage de colère constructive et d'amour entre concerné·e·s et allié·e·s. On vous invite donc à venir entremêler vos mains et vos voix aux nôtres, afin d'ébranler au moins l'espace d'un instant les sentiments d'illégitimité, d'insécurité et de tristesse, pour que seules les visibilités de nos rages et de nos déterminations à vivre et lutter, brillent et flambent dans la froide nuit toulousaine. »

²⁰⁸ « A mon avis l'écriture qui se prépare et que je vois surgir autour de moi ne sera pas que ça, il y aura toujours de ça, mais il y aura autre chose. En particulier il faudra s'attendre à ce que j'appelle « l'affirmation de la différence », non plus une sorte de veille funèbre autour du cadavre de la femme momifiée, ni de mise en scène fantasmatique de la décapitation de la femme, mais tout le contraire : une avancée, une aventure, une exploration des pouvoirs de la femme : de son pouvoir, de sa puissance, de sa force toujours redoutée et de la féminité » (H. Cixous, « *Le sexe ou la tête* »). Ainsi pour Marguerite Duras, « Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des

S'il y a un échec de la communication, de celle qui se présentait comme le lien du sens et de la valeur, ciment du groupe et puissance d'autrui devenu métaphysique, ce n'est ainsi qu'un échec de la conquête de l'individualisme - volonté batailleuse de refermer l'identité sur l'individu. Ce pourquoi une éthique possible se doit de repenser les relations interhumaines et inter sociales sur des bases émancipées du caractère chosiste de l'individu logique et prôner une *anthropodoxie* (un devoir de vivre avec) des *personnes*, des *relations* et des *modalités de la réciprocité* et du *dialogisme*.

Djuna Barnes, dans toute son œuvre, écrit l'impossibilité du dépassement heureux de l'altérité interne et externe, et tout particulièrement dans la toute dernière page de *Ryder* (*chapitre IL : Et qui allait-il, ce coup-ci, décevoir ?* », 332-333), ce roman de l'enfance dans laquelle la vie entière se joue.

« Et toutes choses, chacune avec sa forme propre, devinrent claires dans le noir ; elles étaient massées sur des dizaines et des dizaines de rangs ; elles soulevèrent leurs paupières et le regardèrent ; dans les arbres et dans les airs, sur la terre et sous la terre ; elles le dévisagèrent longtemps ; et il se retint de se cacher la face. Leurs rangs paraissaient tantôt tout proches et tantôt très lointains ; et elles semblaient se déplacer tantôt loin, tantôt près, comme le flux et le reflux d'une vague ; et elles soulevaient leurs paupières et le dévisageaient ; et elles ne disaient rien en aucune de leurs innombrables langues ; et elles partirent très loin ; et elles marquèrent un temps d'arrêt ; puis elles se rapprochèrent, pour ne plus s'arrêter. Elles resserrèrent les rangs tout autour de lui : elles se déportaient largement sur les ailes ; puis elles se rapprochèrent de plus et en plus et, comme une vague, le submergèrent ; et il se noya, et se releva tant qu'il était encore temps de s'échapper. Et qui allait-il décevoir ? ».

Dans *Nightwood*, les personnages sont moins des étrangers que des êtres altéritaires, alter égo et ego alter, incommunicabilité contre communication, Ils sont vulnérables, irremplaçables, singuliers, certes, et Djuna Barnes a la créativité pour les faire vivre et mourir, mais ce n'est pas en tant qu'êtres différents - qui ramènerait à une norme - mais comme altéritaires. Ce n'est pas la différence, c'est l'altérisation généralisée, observée cliniquement par le docteur de l'extérieur, par Nora de l'intérieur. *Le Bois de la nuit* est le roman de l'altérité, même.

mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt. » Duras, 1993, p.71).

Il y a de la douleur en nous, et la douleur de l'amour - parce que l'amour lui-même est une ouverture et une blessure - une douleur à laquelle personne n'échappe sauf en échappant à la vie elle-même. *Nightwood* n'est pas un texte de fuite ni de solution. Il écrit au centre de l'angoisse humaine, non soulageable, toute dans sa dignité et son défi, et devient par une étrange alchimie son propre baume. "Y a-t-il un besoin si extraordinaire de misère pour faire de la beauté ?" demande le docteur Matthieu O'Connor. La réponse est déjà écrite. C'est « oui » (cf. note 170 supra).

Avec cette prééminence éthique, l'Autre devient la condition même de la pensée. Nous devons aussi pouvoir penser que la formule selon laquelle « *l'Humain a trois mains* » peut désormais désigner ses propres mains et celle de son frère singe. Trois yeux : les siens et de son frère dauphin ou cachalot (Chanvallon, 2019). Trois esthétiques : la sienne et celle du poisson globe, de l'oiseau jardinier, de la chorégraphie des grues ou des grèbes, le cercle de danse des baleines avant leur accouplement, l'art du camouflage du caméléon ou du poulpe. C'est aussi le *visage du vivant* qui me précède, chat, chien, singe, arbre, rocher. Morizot (2000, 119-128) écrit ainsi de très belles pages sur le « visage animal ». « Devenir un *panimal*, animal total, une chimère dotée des cils de l'antilope et du tour d'œil noir de la panthère, de la puissance expressive de l'une et de l'hypnose de l'autre. La densité émotionnelle et sémantique inconsciente de ces parures est littéralement immémoriale (...). Ce n'est pas un retour du plus primal, du plus authentique, ni même du passé - mais une restitution à soi-même, un enrichissement intérieur de toute la ménagerie du passé vivant qui remonte à la surface, une hospitalité pour toute la diversité présente qui toque à la porte du visage humain » (Morizot, 2020, 128).

Les œuvres féministes, post féministes, trans, queer, trans humanistes exhibent ce qui concerne l'animal, le minéral et le végétal, invisibles lorsque nous n'en parlons pas, dans la langue de ce pays légendaire appelé Occident dans lequel la nature est ce qui nous entoure sans nous définir, ce qui reste de ce dont nous nous sommes extraits, l'environnement, ce qui nous environne et dont bien sûr nous sommes le centre de gravité, le nombril, la Grande Altérité, que nous méprisons, exploitons, transformons en Grand Objet à notre disposition, dont nous nous serions extraits par la technique et la technologie, qui nous est utile en termes d'exploitation comme nous

exploitons tout ce qui nous est en quelque sorte extérieur par le pouvoir du langage, de l'écriture, de la technologie²⁰⁹.

Or, nous ne sommes pas coupés du monde, nous sommes pleinement le monde et engagés avec lui, nous sommes traversés de branches, de forêts, de trompes et de griffes, de fourrures, de mica, de quartz, de couleurs, de plumages et de bec, qui nous font tout autre et plus complexe que nous le voyons et croyons²¹⁰. Nous sommes invisibles sous le visible, parcourus et agis par d'autres continuités et singularités que le langage. Nos enveloppes corporelles individuelles sont poreuses et nos comportements nous parlent de ce que nous sommes fugacement au même moment. Nous puisons dans une source commune mais nous avons appris à nous couper de cette source à un point tel que la plupart d'entre nous n'imaginent même plus qu'elle puisse exister et ne la reconnaissent même pas quand elle leur adresse des signes.

La réalité n'est pas indépendante des explorations que nous en effectuons. Elle n'existe pas comme extériorité, mais par les relations que nous entretenons avec elle, par lesquelles le sujet, *Nous-humains*, est sensiblement attaché, par une multitude de liens physiques, sociaux, naturels, à l'objet qu'il appréhende. De cela il découle une extension du social, donc du politique, à tout ce que l'on considère. Le social est la *nature-culture* de notre expérience du monde dans un environnement techno scientifique où les frontières entre le vivant et l'artefact sont incertaines (prothèses, cyborg, implants, numérique, digital, pharmacopée), et entraînent une conception bio sociale de la présence au monde qui nous place en situation de *relationnalité* avec le monde, les mondes autres que l'humain. Le concept « *One Health* » (« *Une seule santé* »), par exemple, introduit au début des années 2000, synthétise en

²⁰⁹ Nous voyons par là combien le féminisme est dérisoire, combien le féminisme doit être anti féministe, tant essentialiste que différentialiste – altéritaie.

²¹⁰ Toyen :

<https://www.qwant.com/?client=brz-moz&t=images&q=toyen+images&o=0%3A6AD01D8643D47DA0F15B1039F066596E12B28FA6> ;

Dorothea Tanning

<https://www.qwant.com/?client=brz-moz&t=images&q=dorothea+tanning+self+portrait&o=0%3A4C09B612FE65598E3133389B631A21150AB7FD5D> ; Patricia Piccinnini :

<https://www.qwant.com/?client=brz-moz&t=images&q=piccinnini+artiste+australienne&o=0%3A15438DDB0A265E05E1C51BDDAD57347797312AB8>

quelques mots, une notion connue depuis plus d'un siècle, à savoir que la santé humaine et la santé animale sont interdépendantes et liées à la santé des écosystèmes dans lesquels elles coexistent. « *One Health* » martèle l'interdépendance entre les santés animale, humaine et environnementale, et invite à faire travailler de concert les chercheurs spécialistes de ces diverses thématiques pour mieux anticiper les futures pandémies.

L'altérité (animal, végétal, minéral, humain, spirituel ...) nous regarde, nous interpelle par son étrangeté, sa présence, son expérience. Stéphanie Chanvallon (2019) montre combien, depuis la souris dissimulée dans la maison au requin baleine, du rocher à l'arbre, de l'hirondelle, au Patou et à l'orque, le vivant participe du devenir, du mouvement de dissipation ou de mise en commun du non-appropriable qu'est (doit être) le vivant. Le vivant est un quelque chose qui s'accorde en dehors de nous, un insaisissable dont nous sommes tout autant spectatrices que participantes. Dans le côtoiement du vivant - *ce sauvage, ce barbare !* - siège une puissance de rencontre avec nous-mêmes et de ressourcement de nos forces vives. Le vivant nous invite à une *éthologie de l'invisible*. Mieux, *une cosmologie et une cosmogonie de l'invisible*. Qui demande que s'ouvrent nos yeux. Bonheur des oies des neiges, beauté des albatros, des loups, du jaguar, merveille des montagnes, des arbres, des nuages, de la moindre fissure, de l'ombre la plus timide, de la trace effacée : l'Autre peint donc je suis, l'Autre pense donc je suis, l'Autre vit, l'Autre Est donc je pense. L'Autre vit donc je vis. C'est en ce point que le présent ouvrage ouvre sur les thématiques de la *Nouvelle alliance* de l'ouvrage précédent « *L'Homme du Monde* » - *le Vivant, le Souffle, la révolution planétaire... et les mutations contre apocalyptiques* que l'on peut espérer au sein de l'anthropocène (Troisième partie : *Le ressaisissement du Monde*, pages 89 à 136)

3.20 Ouverture au vivant : *l'homme la femme les autres le monde*

L'hybridité de King Kong réécrite par Despentes réside dans l'entre-deux, entre animal et humain, le bestial avant la civilité de la civilisation humaine, la liberté du désir sexuel avant/en dehors de l'hétéronormativité obligatoire. La forme hybride est le résultat d'une pensée de déconstruction, de résistance à l'autorité, et à la dénomination genrée. L'hybridité, la pluralité des identités, l'intersectionnalité, sont indicatifs de la voie à suivre pour sortir de

l'exclusion interne et externe. « *Le retour de Tarzan* » d'Evelyne Axell (1972) pourrait constituer l'archétype poétique du futur mélange.

*« Mon image sort de la ville
Ote ses vêtements
Et part à la recherche du paradis perdu
Elle mange l'herbe
Elle boit la source
Elle lèche l'écorce
Elle suce le germe
Elle mâche la graine
Elle démêle le poil
Elle lisse la plume
Elle caresse le duvet
Elle écrase les fruits contre ses seins
Elle épand le sable sur son ventre
Elle glisse les poissons entre ses cuisses
Elle excite le singe
Elle apprivoise le lion
Elle passe ses nuits avec Tarzan
Peu à peu elle perd la parole
Puis la mémoire
Et enfin la raison
Qui l'aime se démasque et la suive »*

Avec les « *Corps* » (1994) de Wangeshi Mutu²¹¹, mi humain mi animal, jeux entre les attributs humains donnés aux animaux, les attributs animaux

²¹¹ Le vocabulaire de l'anatomie animale offre une extension à celui du corps humain ; j/e trace de nouveaux contours aux corps de tu qui devient allégorique de sa passion. Le corps apparaît « neutralise » dans le dépassement des catégories de sexe, selon la perspective critique de Wittig qui tend à l'universel du corps humain et du texte lui-même. La topographie dans *Le Corps lesbien* reflète également le corps : l'espace des amantes est celui de l'île ouverte aux quatre vents, quand « elles » (les femmes hétérosexuelles) demeurent recluses dans une ville-forteresse entourée d'un labyrinthe visant à perdre les indésirables². Les concepts d'intérieur et d'extérieur ne sont valables que pour marquer l'écart entre « elles » (les femmes hétérosexuelles) et les lesbiennes, dont l'île utopique échappe à ces catégories. Monique Wittig cherche à situer le « corps lesbien » en dehors de l'économie hétéronormée et des discours stéréotypes de l'amour et du désir. Pourtant, il semble qu'une telle entreprise s'affirme toujours en réaction à un discours dominant, dans une contestation qui n'est

que nous utilisons pour construire notre identité humaine (les *Nguvas*). De même les espaces de couleur de Yayoi Kusamura (*Infinitif Mirror*, dot obsessions (1998)) : « « Ma vie est un petit pois perdu parmi des milliers d'autres pois ». Renato Matrix : « *Je pense que je peux vraiment sentir que je suis connectée au monde que ma présence n'est pas coupée ou séparée de celui-ci* » (*Expérience de nature avec écoulement de gouttes d'eau*, Art it, 2009, n°23). « Les hallucinations comme point de départ depuis l'âge où l'on commence à prendre conscience de soi, le monde naturel, le cosmos, les êtres humains, le sang, les fleurs, et tant d'autres choses, ont été comme imprimé violemment au feu sur les parois de ma vision, de mon ouïe, de mon cœur, en tant qu'éléments chargés de mystères de terreur et de surnaturels me faisant tout entière captive et ne me lâchant plus » (Yayoi Kusamura, 1987).

Nous ne pourrions commencer à voir qu'en invitant l'ensemble du vivant à nous ouvrir les yeux. Telle est l'exigence éthique de L'Humain. Et sa cartographie ontologique n'a pas d'échelle : elle va de la structure géologique d'une montagne au détail de la fissure d'un mur, de l'idée du vitalisme végétal à la fractalité des nervures, du monde des rêves des aborigènes australiens à la promenade vagabonde en Pays niçois. Cartes sur la peau du monde : la surface des rochers, les nervures d'une feuille, les fissures d'un trottoir, les lignes de force d'un paysage, le mouvement d'un araucaria...

Il y a là une *puissance post anthropologique car non anthropocentrique, puissance ontologique* d'appréhension douce des relations entre mondes humains et mondes non humains, telle qu'elle est présente dans la *Pachamama*, entité féminine des Andes incarnant la Terre, ou *Jukkurpa*, ce *temps du rêve* reliant dans une topologie complexe les itinéraires terrestres de leurs ancêtres totémiques avec le cosmos interstellaire, la Voie lactée, les deux galaxies du Nuage de Magellan, chez les Aborigènes australiens, ou encore le *Tout-Monde* d'Édouard Glissant, le *Chaosmos* de Félix Guattari, les *Multivers et Plurivers* des Mondes imaginaires bousculant la conception occidentale de la partition *nature/culture* par *le sentir-penser avec la Terre*, une interrogation fondamentale sur les histoires qui racontent nos histoires, les concepts qui pensent nos concepts, les figures qui figurent nos figures, les

autre que la prise en compte d'un système pour en proposer un autre, comme le souligne Judith Butler a propos de la norme hétérosexuelle et de « l'abject » du désir lesbien. La de-catégorisation visée par Wittig prend incontestablement forme dans l'abolition même des contours du corps lesbien ; mais elle ne prendra effet que lorsque la subversion de cette entreprise ne sera plus lisible, c'est à dire lorsque l'abolition des catégories de sexe et du genre, utopie wittigienne, sera effective.

systèmes qui systématisent nos systèmes – narrativement, visuellement, picturalement.

Nos écrans se regardent par notre intermédiaire et non pas nous par le leur. Nos écrans se likent, s'aiment, s'en foutent. Ils iront bientôt cliquer sur nos tombes. La question n'est plus la bonne vieille antienne kantienne « qu'est-ce que l'humain ? », mais « Que puis-je faire ? », « Comment vivre ? », « Comment vivre avec l'ensemble du vivant » ? « Comment dépasser l'humain séparé, limité, aveugle, aveuglant » ? « Comment faire quelque chose de ce que l'on fait de nous. ? A partir de quelles fictions fabriquer encore de la liberté ?

Est-ce que ç'en est fait de nous ? Quelles narrations, quelles fictions permettent encore de fabriquer de la liberté ? Le problème n'est-ce pas notre esprit ? Avec le corps et les organes, c'est la nature que les post-féministes réinventent - Kiki Smith²¹², Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Dora Maar, Toyen, Leonora Carrington, Patricia Piccinini, invitent les mutations, les constellations primitives, les figures symboliques de femmes, mêlées aux cosmogonies, cosmologies, animaux sauvages: le monde est un conte de fées, primitif, violent, ambivalent, délicat, merveilleux, figures féminines symboliques élémentaires Lilith, Chaperon rouge, Vierge, Alice, chèvre de Monsieur Seguin, « l'art comme voyage dans le cosmos », selon l'expression de Ulrike Leeman (Cf. Leila Haddad, Guillaume Duprat, 2006, *Mythes et images de l'univers*, Seuil 2006).

Quelques exemples de ce nouveau mouvement des dépassements des altérités interne et externes : Sandy Skoglund montre un couple de personnes âgées dans une cuisine grise envahie par une foule de chats colorés en vert fluo (*Radioactive Cats* (1980), une invasion de portemanteaux dans une chambre jaune au sol rose (*Hangers*, 1980) des poissons oranges de terre cuite flottant dans une chambre à coucher d'enfants bleue (*Revenge of the Goldfish*, 1981), un salon vert est littéralement envahi de chewing-gums roses mâchés (*Germes Are Everywhere* (1984) ; Laure Prouvost, dresse une fontaine de seins géants, plantes, fruits, objets abandonnés (*Ring, sing and drink for*

²¹² « Je m'intéressais à la métamorphose symbolique des animaux et des humains. J'ai trouvé cette anthropomorphisation des animaux intéressantes : les attributs humains que nous donnons aux animaux et les attributs animaux que nous donnons aux humains pour construire notre identité. J'essaie de réfléchir à cette relation entre la nature et la nature humaine, à leurs différents objets » (Kiki Smith, Prints, books and things, expo NY, déc. 2003 - mars 2004, 99)

trespassing, 2018) ; Camille Henrot, dans sa « Grosse fatigue » (2013 vidéo 13 mm) propose une relecture de l'histoire de l'univers, du vide à la mort, en passant par la naissance des dieux, la création de la terre, l'invention des savoirs humains, des croyances, (<https://vimeo.com/87586331>), Patricia Piccinini,

<https://www.google.fr/search?q=Patricia+piccinini&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwic9q7Aye7vAhWRVBUIHfirA-EQAUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=632> invente des créatures hybrides aimantes et à aimer, Pipilotti Rist (« *Many will vanish horizon* », 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=yhmQd4pW-HE> juxtapose d'images de la surface et de l'intérieur du corps avec des éléments de la nature, suggérant la relation entre les êtres humains et le vivant. Niki et son « Jardin des Tarots » en Toscane ainsi que son arche de Noé représentant pour une fois la sortie des animaux sur la terre ferme prône une *nouvelle alliance*. Marika Mori, « *Dream temple* », 1997, <https://www.qwant.com/?client=brz-moz&t=videos&q=Marika+Mori%2C+dream+temple&o=0%3AQMjb3XiO9Zc>

nous transporte dans un autre monde (« *cyborg surrealism* » pour Donna Haraway), œuvre totale combinant architecture, images de synthèse, effets spéciaux, réalité virtuelle, explorant la nature de la conscience humaine, projection vidéo circulaire où des images abstraites de corps astraux se transforment en des images de germination et de croissance, Alisa Andrasek, *Biothing / (orbita series, 2009, swells, 2004, <https://www.biothing.org/flash.htm>*, explore « les notions traditionnelles de verticalité, hiérarchie linéaire et d'orientation haut/bas sont remplacées par des territoires omnidirectionnels différentiels continus sans haut ni bas ni centre. Potentiellement infinis de par leur origine génétique, les renflements (swells) sont en mesure d'apporter un soutien improvisé des événements programmatiques. Une peau surcodée engendre de multiples textures (...) un tissu d'espace polyphonique énonce des effets visuels, auditifs, tactiles, ou même synesthétiques. Ce qui est audible peut potentiellement devenir visuel ou tactile. Les modes d'organisation matérielle apparaissent lorsque les fonctions franchissent divers environnements et viennent influencer des nuages de points s'agents discrets » ; Jake et Dinos Chapman (1995) « *zygotic acceleration, biogenetic de sublimated libidinal model* » <https://www.qwant.com/?client=brz-moz&q=Jake+et+Dinos+Chapman+%281995%29+%C2%AB+zygotic+acceleration%2C+biogenetic+de+sublimated+libidinal+model+&t=images> : torsos soudés d'une quinzaine de petites filles formant un corps aux membres et têtes multiples avec bouches et nez parfois remplacées par des pénis vulve,

anus – défiant pédophilie, sexualisation et exploitation des enfants, clonage et recherche médicale effrénés... Le sujet, les sujets quels qu'ils soient, humains, non humains, existants, sont des entités mouvantes, interconnectées, dynamiques, qui entraînent avec eux et elles des territoires existentiels qui peuvent en regrouper d'autres, des univers corporels, incorporels, territorialisés, déterritorialisés, des multiplicités nomades, mais, une bonne fois pour toutes, non anthropocentrique. « *Nous autres Humains* » ne parlerons plus en termes d'humain/non humain, mais de vivant, d'existant, d'êtres et d'Être, car nous sommes tous altéritaires, l'animal, le rocher, la fissure, le nuage, la forêt, et nous sommes tous l'autre d'un autre. Le je cartésien n'existe que parce que d'autres, un autre, *l'Autre avec un grand A*, existe. « *Cogitamus ergo sum* ».

Il y a un devenir animal de l'humain, un devenir minéral végétal de l'humain comme il y a un *devenir humain chez l'animal* (Haraway, 2007, 2009, 2018, Braidotti, 2009, a, b, 2016, Preciado, 2018, Gosselin et Gé Bartoli, 2019, Chanvallon, 2019, 2022, Coccia, 2016, Huygues, Pierre, 2014...). *L'égalitarisme bio culturalo centré* est une façon d'égaliser (mais aussi de libérer) ce qui est en jeu pour les participants humains et non humains - vivants - dans le projet de durabilité sociale d'un *NOUS* où nous sommes ensemble, au-delà, cette fois, de l'unification de la marchandise et du consommable que réalise le capitalisme apocalyptique. La transversalité *trans spécifique trans élémentales de l'égalitarisme bio culturalo centré - l'éthique* - se réalise, s'incarne, se vit, en tant qu'éthique post humaniste dans et par des relations de tous ordres - des micros politiques de relations -, des connexions transversales entraînant, esquissant, traçant des lignes de forces matérielles, symboliques, concrètes, discursives, narratives - comme dans l'imaginaire aborigène.

Il s'agit bien d'une relation proche de la *résonance* telle que Rosa (2018) la considère comme la qualité d'un rapport au monde. Celle-ci accroît notre puissance d'agir et, en retour, notre aptitude à nous laisser prendre, toucher et transformer par le monde. Soit l'exact inverse d'une relation instrumentale, de la logique de croissance, d'accélération et de zapping obsolète de la post modernité consumériste et individualiste, réifiante et muette. De l'expérience corporelle la plus basique (respiration, alimentation, sensations...) aux rapports affectifs et aux conceptions cognitives les plus élaborées, la relation au monde prend les formes aussi diverses que la relation avec autrui dans les sphères de l'amitié, de l'amour ou de la politique ; la relation avec une idée ou un absolu dans les sphères de la nature, de la religion, de l'art et de l'histoire ;

la relation avec la matière, les artefacts, dans les sphères du travail, de l'éducation ou du sport.

Ce mouvement est forcément *politique*, universaliste, géopolitique, du fait qu'il entend mettre ensemble, animer, écouter, agir les animaux, les plantes (Thoby, <https://www.ladepeche.fr/2019/09/17/jean-thoby-le-botaniste-qui-ecoute-le-chant-des-plantes-presente-ses-travaux-a-toulouse,8419557.php>), le vivant, les forêts (Wolleben, 2017, Dordel et Tolke, 2017), les humains exploités comme objets commerciaux d'échange, d'expérience, de consommation, et donc que nous partageons tous le même combat avec les effets de tous les mouvements sociaux et éthiques qui appellent à la fin de l'exploitation sans scrupules et l'assassinat du vivant. *L'éthique de l'égalité bio culturalo centrée est politique* parce que Le Vivant est le moteur même de *l'en commun*.

3.21 *Le dépassement du regard*

L'interrogation de cet essai porte sur le genre en tant que disposition ventriloque de compréhension, qui façonne, construit la compréhension, en tant que disposition strabique qui forme/déforme le regard. Si l'explication du « *il y a quelque chose plutôt que rien* » c'est le genre, alors c'est cela même qu'il faut interroger.

Alors, que signifie voir ? Que signifie comprendre ? Comment dépasser les regards séparés, ennemis, le visible et les pertes de vue, les canons des regards pour *les mille yeux du paon* ? *Un art humain* est peut-être moins de l'art qu'une éthique, une politique éthique - le respect de l'altérité de chacun chacune, la rencontre de toutes les altérités, l'intelligence avec l'extra humain, le vivant. Le bonjour contre le je pense. L'intersubjectivité ontologique. Le dialogique originel - Le peuple des Omo. La vulnérabilité irremplaçabilité la créativité. Ni homme ni femme mais artiste, ni masculin ni féminin mais dépassement du visible/regard/perte de vue, du visible invisible du montré caché, du vu pas vu, regards ni séparés ni distincts ni opposés ni complémentaires, peut être intraduisibles : l'altérité comme condition de l'humanité.

« Mes images ne montrent rien qui n'ait toujours un rapport immédiat avec ce qui aurait pu être perçu. Ces voyages renvoient à l'hallucination de l'espace et du temps, à moins que, par un subtil tour de passe-passe ils se

représentent comme la preuve tangible que ce que nous nommons réel pourrait bien ne rien être du tout » (Evelyne Coutas, photogénèse, catalogue expo Pontault Combault, 1990, oct novembre, centre photo IDF).

« *L'humain le plus important est celui que je ne vois pas* » ; « *L'Autre me regarde même lorsqu'il ne me regarde pas* » ; « *Si je me mets à la place de l'autre, l'autre où est-ce qu'il se mettra ?* »

Au-delà du nu et de l'habillé, du peintre et de la modèle, de l'homme et de la femme, NOUS regardons donc nous voyons. NOUS regardons donc JE vois. L'échange de regard précède le regard. L'intersubjectivité précède le subjectif. Le dialogue précède le monologue. Le dialogue précède le regard. Cette ouverture, ce partage, le social, le symbolique, le culturel si vous voulez, est cela même qui donne à voir. Je ne dis pas je pense donc je suis, je regarde donc je suis, mais *nous pensons donc nous sommes* - et donc seulement après, je suis, vous êtes²¹³. Ouverture à l'humain indépendamment du binarisme, voire de tout spécisme, et qui peut donc ainsi être également en prise avec l'animalité. Je pense aux exemples de Laïka, envoyée mourir dans l'espace avec ses frères et sœurs chien-ne-s sacrifié-e-s à la « science », ou à Dolly initiatrice des êtres cloné-e-s). En prise avec l'ensemble de *l'Etre* (la *nature naturante* de Spinoza), faisant du féminisme un humanisme mal nommé puisque binariste et réducteur, une contradiction dans les termes (la femme n'est pas « l'avenir de l'homme », si *l'humain intégrant le vivant* n'est pas l'avenir même), alors qu'il s'agit de promouvoir par la *singularité altéritaire* une éthique de la communication et d'un reste impartageable car non communicable ou secret....

²¹³ Dans *Stone Butch Blues* publié en 1993, Leslie Feinberg décrit à travers les fantasmes de son/sa héro/héroïne le rêve d'une cabane remplie de chaleur humaine et de regards bienveillants : « À l'intérieur se trouvaient des gens avec la même différence que moi. Le visage de chacune de ces personnes assises en cercle nous renvoyait notre propre image. Je regardai autour de moi. Il était difficile de dire qui était une femme et qui étais un homme. Leurs visages dégageaient une beauté différente de celle que j'avais vu en grandissant, célébrée à la télévision ou dans les magazines. Pas une beauté acquise à la naissance mais une beauté pour laquelle il faut se battre et faire de grands sacrifices. J'étais fier/fière d'être assis/assise parmi eux. J'étais fier/fière d'en faire partie. [...] J'ai eu l'impression de revenir au point de départ. Grandir en étant si différent/e, me dire *Butch*, passer pour un homme, et puis revenir à cette même question qui avait influencé toute ma vie : homme ou femme ? (Feinberg, p. 300-301).

Au risque de se répéter, pourquoi faudrait-il accorder plus d'importance aux différences construites qu'aux similitudes ? Pourquoi faudrait-il accorder plus d'importance à notre assignation de sexe qu'à notre intelligence, qu'à notre désir, qu'à notre volonté d'être libres, singulières, uniques, créatives. Qu'à notre souci d'être *Autre*. Je suis l'Autre de chacune de vous en étant une égo singulière, comme vous êtes chacune l'Autre de moi-même, sans référence au hasard, l'accident, ou la fiction de mon sexe et du votre, chacune de vous étant *une alter* et *un égo* singulier. Vous êtes des *autres singulières* qui sont en même temps des *égos*. *Chaque égo est alter. Chaque alter est égo*. Et c'est cette relation qui nous fait Humains. Et non pas une impossible congruité incongruité de sexe et de genre. C'est notre vulnérabilité, notre irremplaçabilité, notre créativité. *L'Humanité sera* la rencontre de toutes les altérités.

Il était une fois. *Elle* sera une fois. *Nous-Autres* seront l'intelligence et l'émotion avec l'étranger. L'assignation de sexe est politique, c'est l'objet, le jeu, le désir du pouvoir. L'altérité en chacun et chacune de nous ici et maintenant, voilà la liberté. Cela qui échappe au pouvoir. Est-il préférable d'œuvrer à l'égalité des sexes en réclamant leur similitude ? Ou leur différence ? Ou de supprimer la différence pour devenir des êtres humains universels - Des *êtres humaines universelles*. Mais cela même, ce dépassement du sexe et du genre – de la différence – par l'altérité de chacune de nous en tant qu'êtres singulières ne constitue-t-il pas un nouvel égoïsme, hyper individualisme élevé à l'échelle de l'Humanité, notre individualisme regroupant toutes les anciennes minorités, sans compassion pour ce qui ne relève pas de l'humain, l'hors humain, l'extra humain ? Il nous faut dépasser les différenciations minorations péjorations exclusions internes et externes par l'altérité, l'altération vulnérabilité irremplaçabilité créativité, interne et externe, l'altérité du vivant même, le vivant même comme étant constitué de vivants autres et d'autres vivants.

Nous ne sommes humains qu'en contact et convivialité avec ce qui n'est pas humain. Etre Humain est d'abord être *terrestre*, ou plutôt être terrestre est être plus ou autre qu'Humain. *Planétariens. Planétariennes*. Par l'initiation à la nouvelle épistémologie de la pensée vivante en lieu et place de la pensée du vivant, apprendre à réentendre les voix non humaines pour reprendre le dialogue avec les êtres de la nature, les êtres verts, les êtres ocre, les êtres bruns, les êtres jaunes, les êtres bleus. Peindre ce que cela peut signifier d'être *terrestre* plutôt qu'*Humain séparé*, vivant parmi les vivants plutôt que mort à la vie et donneur de mort. Apprendre à devenir *Etre du Monde*. Interroger par

la *poiesis* les chemins par lesquels l'esprit humain en est venu à se couper des autres vivants, de la terre animée. Nous restituer un/des sens vivants, écologiques, sensibles, charnels, pour échanger avec la Terre vivante qui nous nourrit et nous permet de respirer, donc de *sentir-vivre*. *La Nouvelle Alliance* est une *nouvelle façon de penser, le penser-sentir-vivre, une nouvelle façon de penser la pensée*. Elle ouvre et compose *un nouvel imaginaire* dans lequel la pensée est une simple composante du Monde.

Stéphanie Chanvallon (2022) évoque en ce sens « la transversalité des sois », le questionnement sur « notre propre commencement le long de l'étendue fluente du Monde », la « relativité de la représentation et des signes de l'humain » parmi les formes assignées et mouvantes du Vivant. Il n'y a pas un soi humain qui dominerait en solitaire au-dessus du vivant mais une transversalité de sois plus étendu-e-s que la conscience ne peut en accueillir. Elle insiste sur cette idée que la conscience n'est pas tout, que « du Monde » existe en dehors d'elle, de toute idée, représentation, conceptualisation, science. Il y a quelque chose de plus grand que la représentation et que les signes : la mise en relation entre les vivants du monde, dont moi. Il y a de l'instabilité constitutive, du devenir inappréhensible.. De l'incertain, du possible, de l'émergeant, du devenir ne se laissant pas prendre par la logique et l'ordre, De l'extériorité et de l'intériorité nous échappe. *L'inéclaircissabilité habite Le Monde*. Et cela n'est pas loin de disqualifier la science lorsqu'elle se revendique de l'algorithmique et du statistique, lorsqu'elle dénie le lien entre observateur et observé et entre observateur et observateur. L'être comme être avec le monde au-delà en deçà en travers de l'humain, instable, en devenir, qui porte la pensée comme une habitude alambiquée - « le gorille qui a mal tourné » de Cioran - intraquille, dans la perception que la science veut donner d'un déroulé stabilisé du monde. Où est ce que, exactement, le long de l'étendue solide mais fluente du monde je commence ? je finis ? je suis ? seulement ? Où est ce que je commence par rapport au ciel, au rocher, aux bêtes ? Je ne parle même pas ici de l'altérité, la primauté et l'incompréhensible ontologique de l'altérité, mais de l'objectivité même du Monde, du Vivant²¹⁴.

²¹⁴ « Puisque le monde perçu est intrinsèquement instable et que « les humains, au quotidien, concilient avec une pluralité d'êtres et de formes de rapport au monde », émergent des questions éthiques et politiques, sur ce qui est vrai, sur nos discours et pratiques, nos paradoxes, sur l'altérité et le risque de l'altération, soit s'engager. Plutôt que de réduire pour comptabiliser puis projeter, il importe de se désapproprier, accepter ce qui toujours échappe, et se nourrir autrement par tout ce par quoi nous

L'émerveillement à percevoir, partager une présence, une rencontre autre qu'humaine, un brin d'herbe, un arbre, un rocher, une fourmi tirant son chemin derrière elle, contre cette étrange capacité d'opacité acquise, incapacité à percevoir, voir, entendre, à s'émouvoir d'autre chose que d'un objet appartenant à la réalité *techno-onto-nécrologique* humaine, l'incapacité à entendre les significations portées par les voix non humaines, par autre chose qu'un être de la perte, autre chose qu'une création techno-nécro du *parlant pauvre de l'évolution*, du pouvoir des mots, des mots du pouvoir. En lieu et place du soliloque humain *le poète dit la polyphonie des êtres vivants*. Profitant du confinement historique entraîné par le Covid 19, Sandrine Montin (2020) nous invite à renouer avec la *poiesis* des Grecs et à soigner notre regard sur *l'Autre*. « Le mépris de la différence me fragilise, les rapports de domination, quelle que soit leur orientation, me sont néfastes. J'ai un intérêt majeur à être, de près comme de très loin, entourée au maximum d'êtres libres, créateurs, de sujets pleins. Mon propre bonheur bénéficie à contribuer à la liberté des autres, à nous hisser ensemble à une existence pleine et libre, même et peut-être surtout lorsque l'un des aspects les plus visibles de cette liberté est restreint. J'ai un intérêt vital à considérer autrui comme une fin en soi, jamais comme un moyen. J'ai un intérêt majeur à ce que nos échanges se fassent en tant que co-créateurs sur le plan de la liberté. »²¹⁵

Puisque j'ai commencé cette réflexion par *l'Olympia* » de Manet²¹⁶, je propose de la terminer provisoirement (de l'ouvrir ?) par « *l'Olympia 2* » de

serions alors joyeusement affectés - épanouir comme nourrir et épandre ce que les vies partout murmurent » (Chanvallon, 2002)

²¹⁵ « La vie ne se limite pas à un simple *être en vie*, mais comporte également des appels que la vie nous lance à chaque instant, appels qui nous demandent non pas seulement d'y faire face en nous y adaptant, mais nous engagent toujours à nouveau à bâtir cette vie humainement, dans la mesure du possible du moins, en bref, de la *VIVRE* » (Minkowski, 1999, 57)

²¹⁶ Noter que « *l'Olympia* » de Manet (tout comme la prostituée nue du « Déjeuner sur l'herbe » !), si elle est particulièrement célèbre pour avoir été le modèle ayant posé le plus fréquemment pour Manet était une artiste peintre pleinement reconnue de son vivant, Victorine Louise Meurent (1844-1927) qui a participé à plusieurs reprises au Salon de peinture et de sculpture (en 1876, dans lequel ses tableaux furent acceptés alors que ceux de Manet avaient été refusés. Lesbienne, s'étonnera-t-on que son œuvre ait presque entièrement disparue, à l'exception de deux tableaux, mais que son parcours la fasse apparaître, bien que son travail de peintre n'ait pas marqué l'histoire de l'art. Elle apparaît ainsi dans de nombreuses fictions des années surtout 2000 (*Alias Olympia : A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her*

Thurnauer (2012) qui le pastiche en le recouvrant de quelques-uns des noms – peints en lettres d’or ! - attribués à « La Femme » (évoquant en cela une autre exposition, de 2018, celle-là, à volonté éducative, prenant la forme d’un parcours pour comprendre les mécanismes psychiques et sociaux qui président à l’insulte, « *Salope et autres noms d’oiselle* » <https://www.out.be/fr/evenements/533616/salope-et-autres-noms-d-oiselles/>) : « *mon amour ma douce ma chérie ma mignonne ma putain ma loute ma poule ma pépée ma louloute mon trésor ma dulcinée ma bien aimée ma promise ma fiancée ma floume ma meuf ma pouf ma cocotte ma demoiselle ma salope ma princesse ma grenouille mon boudin ma biche ma femelle ma douceur ma nana ma pute ma trainée ma promise ma Vénus ma république mon abricot ma fleur ma moule ma figue mon bout de chou ma bobonne ma chienne ma belle ma reine ma déesse ma danseuse mon Amérique mon chaton ma lady ma destinée ma régulière ma concubine mon égérie ma lionne ma moitié mon chou ma frangine ma gonzesse ma légitime ma courtisane ma gourgandine ma guimbarde ma crevette ma poupée ma souris ma sirène ma muse mon brancard ma bringue ma came mon cageot ma catin ma fouine ma laitue ma luronne ma mie ma chatte ma faunesse ma tricoteuse mon échassière ma bécasse ma langouste mon cœur mon allumeuse ma rombière ma bergère ma compagne ma baronne ma roulure ma gonzesse ma jument mon jupon ma dondon ma puce ma pitchounette ma panthère ma blonde ma brune ma brunette ma colombine ma jouvencelle ma rouquine ma miss mon hirondelle mon odalisque ma bien aimée ma grande ma pitchoune mon adorée mon hyménée ma favorite ma pouliche ma poulette ma nympnette mon flirt mon idylle ma mignonne ma fleur mon cœur mon île mon bonheur ma passion ma mie ma vie mon océan ma jonque mon horizon mon âme sœur ma maitresse mon amante mon épouse ma femme mon amour » (les répétitions sont de l’artiste, même)...*

Own Desire, de Eunice Lipton (1992), *Intimate Lives: The Women of Manet* ou *Manet in Love* (1998), *Mademoiselle Victorine: a Novel* (2007) de Debra Finerman, *A Woman With No Clothes On* (2008) de V. R. Main, *Sacré Bleu* de Christopher Moore (2012). Elle est l’une des protagonistes de l’opéra en quatre actes *Victorine*, écrit par le mouvement d’artistes conceptuels Art & Language et composé en partie par Mayo Thompson. La couverture du livret est justement illustrée d’un nu de femme par Victorine Meurent qui, dans le cadre de cet essai, à la valeur d’une exemplification *a contrario* de la domination masculine et du contre mouvement lesbien [https://fr.wikipedia.org/wiki/Victorine_\(op%C3%A9ra\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Victorine_(op%C3%A9ra)). Une thèse lui est consacrée dès 1986. En 2003, Emmanuel Laurent publie son journal imaginaire, accompagné d’une biographie, *Mademoiselle V. Journal d’une insouciant*e.

Alors, justement, logiquement, je voudrais terminer cet essai interminable sur une *ouverture* - puisque c'est ainsi que j'ai défini *l'Humain*. *L'ouverture à l'extra humain, la Grande Altérité de la Nature, du non humain, la grande ouverture post anthropocène à un éventuel avenir, peut-être une utopie*. Élever l'humanité à son intégration dans l'Être, élever l'humanité dans ce dont nous avons fait le non humain, l'infra humain, alors qu'il s'agit d'ultra humain nous empêchant de promouvoir un nouvel égoïsme élevé à l'échelle de l'humanité qui serait dépourvu d'attention ou de compassion pour ceux qui ne relèvent pas de l'humain. Il nous faut penser plus loin et autrement que les configurations dominantes assassines de l'humain et de l'Être, ouvrir l'humain aux valeurs éthiques (incluant la politique, la science, l'art, la sensibilité, la morale, le relationnel, l'intime même, les comportements), recentrées sur la vie, en tant que processus interactif ouvert. Il faut l'ouvrir à un égalitarisme trans spécifique et trans naturel, post extra et supra humain, *cis-naturel*, à l'universel planétaire, au vivant. Au Terrien. Il nous faut penser l'exode anthropologique des configurations dominantes de l'humain, par hybridation, solidarités entre espèces appuyées sur l'environnement (*Dolly, Laïka, l'onco souris*) – tout à l'opposé du trans génétique, de la cyber tératologie.

Il ne s'agit pas de prêcher le *surhomme*, pas davantage la *surfemme*, voire même le *sur-trans*, mais l'Humain dans ce qu'il a toujours exclu comme inférieur, comme reste. Nous ne pourrions devenir humains qu'en renonçant à notre *sur humanité* (domination et destruction) qui n'est que *sous humanité* nous empêchant de devenir ce que nous pourrions être en nous intégrant à l'Être. L'homme hors de l'Être n'est que *sous-homme*. L'homme dans l'Être n'est pas un *sur-homme*, mais tout juste, enfin, *l'Humain*. Et l'Humain ainsi entendu est dynamique, construction. Tel me semble être le sens qu'ont pris, que prennent - et que prendront – les œuvres des artistes comme Toyen, Valérie Favre, Wangeshi Mutu, Leonora Carrington, Dorothéa Tanning, Jake et Idos Chapman, Yoyoi Kusamura, Pipilloti Rist²¹⁷ ...

²¹⁷ C'est ainsi qu'une toute autre « *origine du Monde* » nous est proposée par l'apnéiste Guillaume Nery, singulièrement proche d'une « *Vénus* » effaçant Botticelli dans l'immersion ou le jaillissement dans et par le Monde même faisant de *NOUS* une partie agissante mais respectueuse du *NOUS -ENSEMBLE* Planétaire qu'évoque séparément mais de conserve Rosi Braidotti (2022) et Stéphanie Chanvallon (2022) : <https://france3-regions.francetvinfo.fr/provence-alpes-cote-d-azur/alpes-maritimes/nice/decouvrez-les-photos-sous-marines-de-l-apneiste-guillaume-nery-a-villefranche-sur-mer-2517636.html>

Mais nous voyons bien que notre question est désormais la mise en question de l'humain même. Comment dépasser l'humain séparé, aveugle et aveuglant le monde ? Comment vivre avec l'ensemble du vivant ? *Le problème n'est-ce pas notre esprit ?* Nous ne pouvons plus prétendre regarder seuls et seules, comme une humanité de cyclopes, de trompe l'œil, *de m'as-tu vu*. D'aveugles aveuglant le monde. Nous devons ouvrir nos yeux aux autres yeux qui regardent dans la nuit, les bêtes, les arbres, les pierres, les étoiles, la mer, la montagne, le ciel. Nous le devons à Laïka, envoyée mourir dans l'espace avec ses frères et sœurs chien-ne-s et singes sacrifié-e-s à la « conquête de l'espace » (Laïka²¹⁸ Will Wagner, 2013) ;

<p><i>And so I float on, space's only dog.</i></p> <p><i>Friend to the stars, pet of the sun.</i></p> <p><i>From my little ship I dream of my bone,</i></p> <p><i>A walk in the park, something comfy to sleep on.</i></p>	<p><i>Et donc je flotte, seul chien de l'espace.</i></p> <p><i>Ami des étoiles, animal préféré du soleil.</i></p> <p><i>De mon petit navire je rêve de mes os,</i></p> <p><i>Une promenade dans le parc, quelque chose de</i></p>
--	---

²¹⁸ Et tout cela se fait sous le regard condescendant et écrasant des nouveaux croyants des sciences dures. Pour seul exemple, nous prendrons la fin de « la fabuleuse odyssée » de Rosetta, pour laquelle, le 30 septembre 2016, les scientifiques-mystiques du *big bang* - frères d'armes de leurs collègues spécialisés dans le clonage et le bidouillage génétique ou les geeks cauchemardant la *gamisation vidéo* du monde - se sont retrouvés, « pour partager en live avec le public » la fin de la sonde. « ... RIP Rosetta. Vendredi, après douze ans de voyage et sept milliards de kilomètres parcourus, la sonde Rosetta rejoindra sa comète pour l'éternité. L'impact doit avoir lieu à 13h20, plus ou moins 20 minutes, après une lente descente « à la vitesse de la marche humaine », au cours de laquelle les instruments de la sonde vont tourner à plein régime pour recueillir les derniers enseignements de la mission ». Sauf dans cette ultime exploitation de ses derniers instants qui nous rendrait la sonde presque sympathique, nous n'avons pas de souvenir d'un tel attendrissement pour l'assassinat (meurtre avec préméditation) de notre sœur Leika, premier être vivant sacrifié par *le programme spatial humain*, dans son expression soviétique, morte le 3 novembre 1957 de stress et de surchauffe, du fait d'une défaillance du système de régulation de température et qu'il n'était de toutes les façons pas prévu de ramener sur terre. Ce n'est qu'en 1998, après l'effondrement du régime soviétique, qu'Oleg Gazenko, l'un des scientifiques responsables de la mission, exprima ses regrets d'avoir condamné la chienne à mourir : « Plus le temps passe, plus je suis désolé à son sujet. Nous n'aurions pas dû le faire... Nous n'avons pas appris suffisamment de cette mission pour justifier la mort de la chienne. »

<p><i>And they call me Laika but I'd just like to say</i></p> <p><i>That I was born Little Curly and I'll die with that name.</i></p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=PBZnMF20zhg</p>	<p><i>confortable pour dormir.</i></p> <p><i>Et ils m'appellent Laika mais je voudrais simplement dire Que je suis né Petit Curly et je voudrais mourir avec ce nom.</i></p>
--	--

à Dolly, mère du monde cloné à venir, à l'onco souris, sacrifiée au profit de Big Pharma. Nous le devons au genre animal en train de disparaître, à la plus petite abeille, à la plus grande baleine. Nous le devons à l'ensemble de *l'Etre*²¹⁹.

Car la recherche du bonheur et le bonheur de sa recherche sont infinis donc interminables donc insatisfaisantes. Les cendres du *bonheur-malheur* qu'il y a dans notre représentation du monde, glissent entre nos doigts, et nous creusons la terre, nous allumons la lampe, nous cherchons à savoir ce que nous sommes avant de mourir, alors nous nous relevons du plancher où nous nous étions recroquevillé dans le froid mais le froid persiste, la flamme nous brûle mais ne nous réchauffe pas, nous n'avons pas de griffes pour nous accrocher, pas d'ailes pour nous envoler, nous nous battons débattons dans la boue de la représentation. Seul demeure le stoïcisme sous les étoiles indifférentes mais belles.

Il y a forcément quelque chose de supérieur - extérieur - à la misère que l'on chante comme notre gloire et notre supériorité animale sur les autres animaux – le langage, l'art, les rituels, les dieux...), en deçà et au-delà, qui nous impliquerait et nous emporterait dans notre entièreté vers notre humanité-post-humanité - *planetarité*. Combien est beau un cheval, un iris, un rocher, la mer, l'œil de chat à côté de toutes les créations humaines. À chaque fois faire œuvre unique, singulière, absolue - un œuf - reproductible,

²¹⁹ Il ne s'agit plus guère, voire plus du tout, d'une *anthropologie*, fut-elle des marges, des limites ou des frontières, quand il importe désormais de toucher, rencontrer, partager (vivre n'est pas vivre avec) le-les « monde-s commun-s » (Monde commun, 2022, 07) d'une altérité externe et interne dépassée et laissée derrière soi, d'épassement à la fois du dépassement interne, y compris du genre ou du trans, et du dépassement externe de l'altérité animale dans la rencontre et la nouvelle alliance. Un art de l'effacement de l'anthropos et du logos qui conduit à la fin de la séparation d'avec le monde, donc aussi à la vie après et au-delà des marges et des frontières, de plain pied dans le vivant...

qui conserve son aura dans le temps et l'espace. Que pourrait bien être le post-hyper individualisme ?

Il n'est pas de solution sociale - *le commun, l'en-commun* - sans recherche du *distingué individuel*, une phénoménologie à chaque fois singulière du vécu qui passe autant par le silence que par la parole - trop souvent vide ou superficielle, voire simplement phatique - la vérité du téléphone mobile est le phatique - ou simplement autocentrée et hyper individualiste - par le respect de l'incommunicabilité qui constitue la communication. De l'inéclairecissabilité qui constitue le sens de notre relation au monde. Le type d'échange que chacun-e de vous a avec la mer, la montagne, un paysage, une bête, un être cher.

La pluie est la réponse. Le vent et le soleil sont la réponse.
Le vivant, la bête, l'arbre, le rocher - le souffle.
La réponse est « oui, oui, oui » au monde.
Tend les mains, paumes ouvertes, ouvre les yeux.
Accueille et embrasse le visage du monde.
Le temps dit : tu n'existes pas, tu n'as pas existé, tu n'existeras pas.

Faire voler - *paysager, ennager, merer, montagnier, animaliser* - l'Humain.

RHIZOMES

RHIZOME 31 maternité infanticide, p. 254

Camille Froidevaux Metterie, 2018, *Le corps des femmes*, Philo Magazine éditeur, Paris.

« Ce que j'aime le plus chez les enfants, c'est qu'ils ne sont jamais les miens ! », « Avoir un enfant ? Je préfère avoir une vie... » « Quand je me sens triste de ne pas avoir d'enfant, je dors jusqu'à midi, je ne cuisine pas pendant une semaine, j'arrête de faire des lessives et je m'offre un cadeau ! » C'est d'abord par l'humour que les tenants du mouvement *childfree* (« sans enfant » par choix, terme préféré à *childless*, « sans enfant » tout court ...) s'expriment sur Internet. L'humour comme arme fatale à opposer aux assauts du bon sens commun et du maternalisme moralisateur. Pourquoi pas... mais surtout pourquoi ? Pourquoi est-il si compliqué de répondre au premier degré aux questions et injonctions relatives à la non-maternité ²²⁰?

Parce que toute femme devrait être mère, parce que c'est le destin que la physiologie lui réserve, parce que c'est la condition de son plein accomplissement féminin ? Si bien peu osent exprimer la chose aussi

« Le mouvement *childfree* est né aux Etats-Unis. Le terme a été introduit par le magazine *Time* en 1972 lors de la création de la National Organization for Non-Parents (NON) en lutte contre le pro natalisme et militant pour la reconnaissance du droit à ne pas enfanter ouvertement, une multitude de signaux, de discours et de pratiques concourent à faire de la maternité un idéal tout à la fois social et personnel. Il ne s'agit pas de valoriser la condition

²²⁰ Dans *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir entreprend de repérer et de dénoncer tous ces vecteurs par lesquels les femmes sont vouées aux hommes – sexualité, mariage et maternité – et qui les enferment dans la passivité et la dépendance. En saisissant ainsi la condition féminine au prisme du corps vécu, la philosophe met au jour les ressorts de la « souveraineté mâle » et les modalités de l'aliénation féminine. De ce que celles-ci ont toutes à voir, et plutôt de près que de loin, avec le corps des femmes, on a pu déduire que ce corps était en quelque sorte le condensé de leur statut de subordination. Mais, dans la perspective phénoménologique qui est celle de Beauvoir, le corps des femmes est et demeure ce par quoi l'existence subjective s'exprime et ce par quoi l'indépendance peut se réaliser. En terminer avec la servitude domestique et l'objectivation sexuelle, ce n'est donc pas nier la dimension sexuée, c'est la redéfinir au prisme de la liberté. « [La femme affranchie] refuse de se cantonner dans son rôle de femelle parce qu'elle ne veut pas se mutiler.

domestique ni d'inciter les femmes à cesser de travailler pour élever leurs enfants, non, plus insidieusement, ce sont les valeurs et les qualités associées à l'enfantement qui rayonnent au quotidien et ce, de façon tentaculaire.

L'avortement, le refus de maternité

L'infanticide comme réappropriation de la violence ?

Le fils vogue déjà vers les eaux létales ou il sera dans son élément (maman !) et se servira du tuba et du masque à travers lesquels ses camarades apprennent, eux, dès l'origine à voir le monde comme à travers des vitres maculées : tant il leur fut supérieur, un petit dieu de la guerre, agile dans le travail, le sport et les jeux. Ses camarades voient tout, certes, mais ils voient peu. La mère quitte la maison. Elle porte le fils dans ses bras comme un buisson en fleur qu'il faut planter. Du haut des sommets sur lesquels l'enfant a glissé aujourd'hui, et comptait glisser demain (un demain à vrai dire entame avant l'heure par l'impatience), la terre lui dit adieu. Impressions révoltantes sur le tapis de neige. Allons, tournez en rond dans la nuit, laissez-vous dévorer par le feu, quelle aventure, vous parlez d'un drame !

[...] j'y reviens, et je souligne encore une fois que l'agressivité me préoccupe fortement. Beaucoup de mon côté polémique est issu de ma conviction que les femmes n'ont pas de pouvoir. Si j'étais un homme, je n'aurais pas écrit un seul de ces livres, parce que la rage au sujet de la femme diminuée n'aurait pas été présente, du fait que le mot génie ne se conjugue qu'au masculin. Le génie, c'est le principe apollinien ; la femme, c'est l'écorchée. Ma rage lors de l'écriture de *Lust* m'a poussée vraiment aux limites de ce que je suis capable de faire et de dire. Elfriede Jelinek : sur la brèche, sans fard, avec artifices »

(Interview de Jelinek par Hans-Jurgen Greif, art.cit., p. 119).

RHIZOME 32 – « 50 nuances de genre », p. 260

Curieusement – *queeriquement* - dès qu'il s'agit des rapports femmes/hommes, tout se passe comme si l'humanité oubliait sa propre transcendance culturelle. Nous ne savons pas ce qu'est la différence de sexe, Sinon une construction sociale, culturelle, idéologique. Parce que, de toute façon, la différence de sexe devient de plus en plus floue, une construction sociale, culturelle, une narration, un conte vraisemblable - une fiction -, et parce qu'il nous faut penser plus loin et autrement que les configurations

contemporaines dominantes de l'humain : l'altérité de chacun chacune - à l'exemple de Claude Cahun ou Michel Journiac. Ryan Trecartin, Zoé Leonard, Del La Grace Volcano jouent et exacerbent les assignations homme-femme, femme-homme, individu trans, ni homme ni femme, à la fois homme et femme, neutre, trans genre, intersexe, appartenant à une autre catégorie séparée à la fois d'homme et de femme, au doute jeté sur ce qu'est le sexe, sa bi ou tri partition, sa dilution, sa transformation en son contraire, sa négation. Il n'est d'identité qu'en construction L'ouverture de l'humain ne peut se satisfaire de la fermeture sexuée. L'ouverture de l'humain est une question civilisationnelle, politique, éthique : humaine (Galibert, 2018)

Or, la question de la politique, de l'humain, de l'éthique n'est pas de se mettre d'accord sur des différences organiques entre les sexes, d'ailleurs de moins en moins fixées, de plus en plus troubles, ni sur les conséquences psychiques, comportementales, relationnelles, existentielles, de ces différences. Comme si nous étions là à écrire et lire ce texte au titre de nos sexes, de nos vagins et pénis. Comme si ce ne serait pas plutôt le doute là-dessus, sur leur statut, qui nous réunit. Comme si je n'étais pas là pour vous dire que ce sont des fictions, comme Marcel et Marcelle,

Nous ne voyons pas pourquoi il faudrait accorder plus d'importance à ces différences construites qu'aux similitudes et ressemblances ; pourquoi il faudrait accorder plus d'importance à notre assignation de sexe qu'à notre intelligence, notre désir, notre volonté d'être libres, singuliers, uniques, créatifs. Qu'à notre souci d'être autre, irremplaçable, vulnérable, créatrice. Nous développerons ces *qualités de la personne-en-tant-qu'altéraitre*

Est-il préférable d'œuvrer à l'égalité des sexes en réclamant leur similitude ou leur différence ? Ou de supprimer la différence pour devenir des *êtres humains humaines universels* ? Tant que femmes et hommes ne sont pas à égalité, il n'y aura pas moyen de savoir s'ils sont différents. Que subsisterait il des différences sexuelles si toute la différenciation sociale des sexes était abolie (éducation, rapport asymétrique mère/père/enfant/élevage) ? Dans une société libre d'assignation de sexe ? Le véritable problème n'est pas la différence, mais l'inégalité, la domination, le pouvoir. Le véritable problème est la binarité en tant que disjonctive, différentielle, hiérarchisée, inégalitaire, valuée – violente.

Car le binarisme ne tient pas : ni génétiquement, ni nominalement, ni du côté du cerveau. Les différences dont on nous rebat le cerveau sont des différences de moyenne et encore il y a davantage de différences à l'intérieur

du groupe des femmes et à l'intérieur du groupe des hommes qu'entre les deux. Et que fait-on des xxy, des 3, 4, 5 x, que fait-on des intersexués, des personnes trans, de celles qui ne se reconnaissant pas dans le sexe d'assignation ? Que fait-on avec la multiplicité la diversité des sexualités humaines, loin de leur réduction à la catégorie (physiologique, biologique, corporelle) de sexe ou sexualité ?

En avril 2011, l'Australie marque l'histoire en étant le premier pays à adopter une loi fédérale en vue de protéger ses citoyens contre la discrimination à l'égard de toute orientation sexuelle et reconnaître l'état civil d'une personne de genre 'non spécifique'. Unanimement, les juges de la Haute Cour ont admis « qu'une personne peut être ni de sexe masculin ni de sexe féminin » et autorisent ainsi « l'enregistrement d'une personne comme état d'un genre 'non spécifique' ». Cinq ans plus tard, en décembre 2016, est délivré aux États-Unis, un certificat de naissance avec la seule distinction de personne « intersexe » à Sara Kelly Keenan qui avait été d'abord reconnu comme essentiellement « mâle » à sa naissance, avant d'être catégoris-e « femelle » trois semaines plus tard. C'est une victoire qui n'appartient non pas seulement à Keenan comme *iel*²²¹ nous le rappelle dans son entretien avec la chaîne américaine NBC News, mais encore, cette option, « doit exister » même si toutes les personnes inter sexes, ou leurs parents, ne désireront pas s'identifier ou les identifier comme telles. Cet éclatement identitaire de la bicatégorisation offre désormais un choix qui permet à l'individu de se mouvoir au-delà d'un binarisme que rappellent toutes les procédures médicales et légales qui ont freiné ou accéléré la reconnaissance de la personne intersexe.

(La loi du genre : le procès de l'hermaphrodite en France de l'antiquité au XVIIIe siècle Valérie M. Dionne Yannik Büchi)

Constatons, que des pays tels l'Allemagne, l'Australie, le Canada, le Népal, l'Afrique du Sud ou l'Inde ont récemment reconnu une troisième

²²¹ On peut voir que cette nouvelle catégorisation pose problème à la langue française fortement limitée par les genres féminin et masculin. Elle n'a point recours au genre neutre pour identifier les êtres humains, puisque le neutre latin a disparu de toutes les langues latines. On trouve les variantes 'iel', 'ille', ou 'el', pour ce pronom personnel à la troisième personne qui fait référence à toute personne intersexe, plus spécifiquement à toute personne qui ne s'inscrit pas dans un genre défini - 'iel' est une personne qui ne s'identifie ni comme homme ni comme femme, iel vient d'avoir son certificat en tant que personne du genre non binaire

catégorie de personnes « intersexuées » sur les formulaires, les actes de naissance ou les passeports, alors que la Cour de cassation en France, la plus haute instance juridique française, a rejeté le 4 mai 2017 la mention de « sexe neutre » sur l'état civil

Le genre est codé comme une différence parce que le pouvoir y trouve son compte. Le genre est le codage du monde (sexué) par le pouvoir. Le genre est le pouvoir de coder le monde en sexe/sexes. *Le genre est le moyen discursif/culturel à travers lequel le sexe est établi comme pré discursif, c.a.d. comme s'il s'agissait d'un élément naturel qui précède la culture au lieu d'être créé par elle...*

Le scénario politique correspondant est celui de la prolifération et de la resignification des genres et des sexes, d'une « transition vers une utopie multigenrée » en partie réalisée avec les 3èmes sexes, nièmes genres, les Two spirit, les Hijras, les Mahu, les Rae Rae, les « 52 genres personnalisés » allant d'*agender* et androgyne à *Two Spirit*, en passant par neutre et sans genre, *other*, *pangender*, les 25 catégories trans, fluide, *queer*, *questionning*... Une politique de contestation pleine et entière du genre. Transidentitaire. Bisexualité, troisième sexe ? Pangenre, bigenre, androgyne, inter genre, genre fluide, agenre ou Neutrois, *genderqueer*, *radical faeri*, non-binaire ? Sur 190 *Katoheys* interrogés lors d'une enquête récente (Winter, 2011), 11 % se perçoivent comme non-mâles, 45 % comme femmes, 36 % comme appartenant à la catégorie d'un autre genre de femmes, d'autres encore comme incarnant un troisième sexe. Catégorie complètement séparée à la fois d'homme et de femme. À des porosités entre hétérosexualité, homosexualité, bisexualité, travestissement. Au doute jeté sur ce qu'est le sexe, sa bi- ou tripartition, sa dilution, sa négation, sa transformation en son contraire, sa négation²²². En témoigne la liste des 52 options en matière d'identité de

²²² « Comment pouvez-vous, comment pouvons-nous organiser tout un système de visibilité, de représentation, de concessions de souveraineté et de recommence reconnaissance politique selon des catégories du masculin ou du féminin ? » demande Preciado. « Croyez-vous vraiment que ,vous êtes des hommes ou femmes, que nous sommes homosexuels ou hétérosexuels, intersexuels, transsexuels. Ces distinctions vous inquiète-t-elle. Avez-vous confiance en elles. Le sens même de votre identité humaine repose-t-il sur elles. Si vous sentez un tremblement la nuit dans votre gorge en entendant l'un de ses mots ne le faites pas taire. C'est la multiplicité du cosmos qui tente de traverser votre poitrine, comme s'il s'agissait du tube télescopique de Herschel. Laissez-moi vous dire que l'homosexualité et l'hétérosexualité n'existe pas en dehors d'une taxonomie binaire est hiérarchique qui

genres que vient de proposer Facebook pour remplir son statut et où figurent au moins 20 dénominations pour qui s'identifie comme trans'. Cette liste a été établie à partir des expériences et des débats qui ont agité les LGBTQ et avec leur collaboration. Elle se laisse réorganiser en fonction de grands blocs qui se recourent : celui des identités pathologisées et réprimées par la médecine que sont les trans' et les intersexes, celui des nouvelles identités de genres y compris trans' qui ont fait irruption dans les années 90. Elle porte notamment l'empreinte des guerres culturelles internes et récentes comme celle qui a opposé transsexuels-les et transgenres. A l'arrivée une pléthore d'auto-définitions qui permettent de mettre ou non l'accent sur son identité trans' ou d'insister sur son genre choisi mais aussi de revendiquer son statut de genderfucker (celui/celle qui nique les genres établis) : *FTM, MTF, Trans, Trans*, Trans* Female, Trans* Male, Trans* Man, Trans* Person, Trans* Woman, Transgender, Trans Female, Trans Male, Trans Man, Trans Person, Trans Woman, Transgender Female, Transgender Male, Transgender Man, Transgender Person, Transgender Woman, Transsexual, Transsexual Female, Transsexual Woman, Transsexual Male, Transsexual Man, Transsexual Person, Neutrois, Androgyne, Androgynous, Gender Fluid, Gender Nonconforming, Gender Questioning, Gender Variant, Genderqueer, Neither, Non-binary, Other, Pangender.*

RHIZOME 33 - Le point sensible de l'homosexualité masculine, p. 264

Mais à insister sur l'égalité et l'inégalité femmes-hommes, sur le système binaire de la domination, le risque est d'entériner *la guerre des sexes*, une bipolarisation excitant le corps social de façon évidente et simpliste, à la fois répréhensible et désirable. Il convient alors de replacer légitimement les violences homophobes masculines dans le cadre des rapports plus généraux de sexes et des contraintes du genre.

a pour objet de préserver la domination du pater familias sur la reproduction de la vie. L'homosexualité et l'hétérosexualité, l'inter sexualité et la transsexualité n'existent pas en dehors d'une épistémologie coloniale et capitaliste qui privilégie les pratiques sexuelles de reproduction comme stratégie de gestion de la population, de reproduction de la main-d'œuvre, mais aussi de reproduction de la population qu'il consomme. C'est le capital et non la vie qui se reproduit. Ces catégories sont la carte imposée par le pouvoir, pas le territoire de la vie. Mais si homosexualité et hétérosexualité, si inter sexualité et transsexualité n'existent pas, alors qui sommes-nous ? comment aime-t-on ? Imaginons le au moins ».

Commençons par expliciter les violences homophobes masculines envers les lesbiennes. Ces violences sont masculines car les rapports lesbiens se jouent entre dominées, soi-disant privées de sexe car *DU Sexe* (le *pénis-phallus* de Freud). Ils ne peuvent donc être, pour les hommes, qu'un jeu provisoire en attente de celui qui les ramènera à la normalité de la domination/soumission et, comme dans le porno traditionnel, une simple mise en bouche affriolante avant l'arrivée de l'étalon mâle en majesté. Notons que cette vision masculine oublie l'importance du lien entre le lesbianisme et la sortie du système de domination et d'échange des femmes entre les hommes, qui d'emblée a été pensée comme un féminisme politique, allant de Lysistrata aux Femen, comme nous l'avons vu dans la seconde partie. De même qu'elle ignore totalement le plaisir féminin, sa recherche et sa pratique optimisées en l'absence, non : la suppression de l'homme – la consultation de n'importe quel site porno permet de constater les différences incommensurables de plaisir cherché et trouvé dans la sexualité hétérosexuelle *vs* la sexualité lesbienne.

D'autre part, pour ce qui concerne les violences sexistes homophobes masculines envers les gays, elles s'exercent à l'égard des hommes qui transgressent la norme viriliste. Ces derniers, en jetant le doute sur la vérité de la virilité masculine, en jouant entre eux la domination, en la subissant, voire en la désirant, tombent du côté des dominées ; comme tels, ils sont même indignes d'être considérés comme des femmes.

L'homosexualité masculine fait en effet déchoir des *dominants* du côté des *dominées*, des hommes du côté des femmes, ajoutant à la trahison du groupe celui d'une importation d'impureté dans celui-ci et donc une possible féminisation du groupe lui-même. Elle entache et entame le système, la structure, la dynamique reproductive même du système de la domination masculine.

La combinatoire du masculin/féminin est en même temps inégalitaire et hiérarchisée, mais également disjonctive et exclusive : le masculin est ce qui n'est pas féminin, et réciproquement. La libre circulation entre les catégories « féminin » et « masculin » est socialement construite comme interdite, et tout emprunt de ce chemin asocial, anormal et amoral ne peut que créer du trouble dans le genre. Dans ce système, les homosexuelles sont vues comme des femmes qui ne sont pas encore ou plus de vraies femmes ; et les homosexuels comme des hommes qui ne sont plus de vrais hommes et moins que des femmes. Cette cascade du mépris place l'hétérosexualité en haut de l'échelle

des valeurs, l'homosexualité féminine comme une simple défaillance passagère, l'homosexualité masculine comme la déchéance maximale. Dès 1971, le journal *Tout* dans son n° 12, sous le titre « Lettre à ceux qui se croient normaux », montrait que le renversement du stigmate d'homosexualité mettait en cause le système de la domination masculine : « Toute la culture sociale du patriarcat est fondée sur le culte de la virilité. L'homosexuel n'aura pas de patrie tant que ne sera pas abolie la cellule familiale ni la société patriarcale. » Comme l'écrira Judith Butler quelques années plus tard, « le désir homosexuel terrorise le genre ». À le dire autrement, la définition essentielle du sexisme est l'homophobie. L'homosexualité masculine et l'homophobie sont le cœur névralgique du système sexiste de la domination.

L'aspect navrant, pour ne pas dire plus, des sites consacrés à l'homosexualité dans l'art, qu'il s'agisse de blogs personnels ou même de cours universitaires en ligne, montre la résistance au sujet, quand il ne s'agit pas de réticence voire de condamnation. L'ouvrage de Dominique Fernandez, « L'amour qui ose dire son nom » (2001), constitue ainsi une sorte d'exception. Son sous-titre, « Art et homosexualité » est toutefois largement surdimensionné pour son contenu. On y trouve en effet quasi exclusivement des témoignages d'homosexualité masculine, et dans ceux-ci, la part belle faite aux éphèbes. En parallèle, dans l'ouvrage « Les deux amies » (2000), consacré, lui, explicitement au « saphisme », Marie Jo Bonnet, fait cohabiter textes, iconographie, statuaire, à travers une étude historique dont le but avoué est de s'approprier l'image et les images lesbiennes pour « nous rendre actrices de nos propres représentations afin de rompre résolument avec le système d'oppression qui enferme les femmes ».

RHIZOME 34 - Amour et masque (p. 271, note 171)

L'« *apprivoisement* » du lecteur-lectrice à la nouveauté, au dérangement (dégénération), à la violence « *fondamentale* » du Monde (l'anthropocène/capitalisme en tant que « *regard* ») passe par la monstration (dévoiler, donner à voir) du non-vu, l'invisible et le caché, le non-dit, le tu et le menti, la violence absolue d'une domination qui aime à se parer du déguisement de rapports « humains » jamais interrogés, et ce jusque dans les meilleures intentions et/ou l'amour. Que penser ainsi du mensonge civilisationnel de « l'amour » au milieu de la misère, de la pensée fourvoyée, des dictatures, des violences faites aux femmes et aux hommes, aux enfants et aux bêtes, du travail aliéné, de la destruction de la « nature » et du vivant ?

Cette esthétique de la domination est (fut-ce dans le confetti minuscule du « nu dans la peinture ») l'archétype du fonctionnement même de la domination (masculine, patriarcale, capitaliste ?) et de l'esthétique de l'anthropocène. Il y a là une véritable logique en acte du *labyrinthe de la pensée* même : c'est lorsqu'on est le plus loin d'un point (une pensée, une idée, une démonstration, un fait, une interprétation, une analyse...) que l'on en est le plus près, lorsqu'on en est le plus près qu'on en est le plus loin.

Voilà au centre de l'ouvrage un *nième avant-propos* à mon « *Esthétique* » Kantienne de la domination de *l'Epouvantable (l'Ogre, Barbe Bleue...Le Prince Charmant)* que l'on fait passer (qui se fait passer) pour le normal, le quotidien et surtout l'optimum de *l'Aimable*.

Je réalise d'ailleurs au moment même où j'écris ces lignes combien *le masque* dont nous affuble le pouvoir medico-politique qui se met en place est l'archétype même de la domination de l'anthropocène. Sa *nouvelle esthétique*, justement, peut-être. *Masquer/voiler/caché/montré/donner à voir/vu-pas vu/aveuglement/dissimulation ...* Pour protéger soi et les autres ? Allons donc !!! Pour se méfier/replier/garder l'autre à distance (sociale et intime) se garder de l'Autre comme exclu de soi. S'aimer comme soi exclusif et monadique contre l'Autre.... « *Prenez soin de vous* » est l'hypocrite travestissement de prendre d'abord soin de soi, « se protéger » de L'Autre comme le rabâche le discours clinique. Toutes les *thématiques dissimulatrices de l'anthropocène* peuvent devenir des *stratégies révélatrices de l'anthropocène*. « *Dis-moi ce que tu caches (ou montre) et je te dirai qui tu es...* ». « *Dis-moi ce que tu masques ...* »

Le masque, ce string de visage. L'esthétique médicale de l'anthropocène comme anthropoScène. *L'esthétique de la domination*, ie les dispositifs cognitifs affectifs sensibles comportementaux affectuels, physiques, corporels qui fabriquent du *Beau* comme perceptible compréhensible intégrable (académisme, Ecole, provocation, avant-gardes normes & contre normes) et surtout *bancable* (cad lié au pouvoir ; religieux, politique, institutionnel, financier,...) n'ont finalement que peu avoir avec l'activité séparée que l'on appelle *l'art*. L'art n'est que la partie émergée visible montrée exposée comme telle de *l'esthétique de la domination* – ce serait même l'exemplification de *l'esthétique de la domination* travestie en *domination par l'esthétique*. L'art n'existe pas. Du moins pas en tant que domaine séparé de l'humain non encore Humain. C'est un des masques que l'anthropocène utilise comme mise en scène d'elle-même. Mais l'art a ceci de particulier et d'heuristique qu'il incarne, par la manipulation du *regard-au*

monde (rapport-au monde), la méthodologie même de l'anthroposcène comme domination et esthétique de la domination.

Il s'agit de la domestication fabrication de l'œil, de la vue, du regard, de la représentation (comme l'écrit Nancy Huston, les humains sont « *des animaux qui se la racontent, des animaux qui ne peuvent survivre sans histoires* »). Ce n'est pas tant la réalité qui est représentée, c'est la représentation qui fait advenir la réalité. Le monde est représentation-s. L'Homme est *l'être de la représentation*) du parler, du dire. Ce modèle va des « *Ménines* » de Velasquez à « *Etant donnés* » de Duchamp et aujourd'hui « *Veridis Quo* », par exemple. *La Joconde/U Jocondo* comme art du regarder/être regardé)

L'anthropocene est *anthroposcène*, mise en scène anthropomorphique de l'anthropos, puisque le regard, la monstration, est démonstration, le regard mâle est une forme de domination possession de monde (et de ce que l'on y a objectivé – nature, femmes, races, déviants, non normés) qui transforme le monde en vision du monde, l'être en représentation (donc en avoir), le vu en regard, le monde en vu / pas vu, à voir/ne pas voir, masquer/monttrer. *Dissimuler/monstrer* est une des formes essentielles de l'être au monde de l'anthropocène en tant qu'*anthroposcène*. On repensera ici à Francis Affergan déconstruisant la thématique scopique du voir/regarder, dont Foucault a fait de son côté une fonction essentielle définitoire du surveiller et du punir – comme image/fonction du pouvoir.

En ce sens, le masque s'universalise parce que l'univers *anthroposcénique* est masqué. Le masque est le string du politico sanitaire, le dispositif à jouir du démocratique à tenace autoritaire. La vision EST pornographique. L'*anthroposcène* est pornographique : scopique pan scopique, appropriation domination exploitation destruction prise de vue perte de vue aveuglement évidence banalité éblouissement.

Du coup, on peut tout à fait appréhender le nu, l'art du nu, l'académisme et contre académisme, les variantes, comme cette esthétique archétypale de l'anthropocène qui est la mise à nu même de l'anthropocène. Et l'on peut espérer travailler cette histoire de l'*anthroposcène* - mise à nu des femmes et du Monde, de la pensée, des affects, sentiments, etc. - comme *modèle archéologique* de la pensée/pratique anthropocène.

L'anthropocène est la mise à nu du Monde jusqu'à l'os - au squelette.

Déconstruire c'est passer du *sujet-de* quelqu'un ou quelque chose, sujet passif du roi, par exemple, à *l'agentivité du sujet*, au sujet actif. Ce qu'il faut donner à comprendre c'est :

- d'une part comment l'anthropocène a imposé des choix qui ont abandonné tout un tas de possibles désormais considérés comme hors norme, monstrueux (le choix de la violence vs le choix de la douceur, le choix du conflit, de la concurrence appelée émulation ou liberté de faire vs la solidarité et l'harmonie, et cela jusque dans des formes infinitésimales de l'intimité et du paraître, de l'être et du paraître

- et d'autre part il nous faut apprendre à déconstruire intimement réflexivement passionnément esthétiquement l'ingestion psychique affective comportementale gestuelle sociétale et individuelle de ces schémas, jusqu'à ce qu'ils n'apparaissent plus comme extérieurs mais internes intimes, spontanés, naturels et revendiqués comme la liberté même du « sujet »...

Comme James Agee n'arrivant pas tout du long et jusqu'au bout du magnifique « *Louons maintenant les Grands Hommes* » à épuiser, ou seulement esquisser, seulement commencer à se montrer suffisamment humain pour donner à entendre et voir l'humain qu'il veut décrire, je ne serai sans doute pas davantage parvenu, à l'issue de la présente « *démonstration* » amicale, à vous « *convaincre* » de l'intérêt sinon de l'importance de « *L'esthétique de la domination* »

RHIZOME 35 - Queer, p. 272

Enrichi de la pensée queer et augmenté de ses troupes, le combat s'intensifie jusqu'à faire exploser le cadre traditionnel de la binarité féminin-masculin. Ce ne sont pas seulement les genres qui sont construits, mais les sexes et la sexualité elle-même. En montrant par des pratiques parodiques comme le travestissement, ou par la visibilisation de formes transgenres, que les corps performatifs permettent tous les genres et renvoient à des sexualités multiples, on entend révéler l'illusion de l'identité et extirper le sujet du cadre binaire obligatoire. Le féminisme s'élargit ainsi aux luttes LGBTQI+ (Lesbiennes, Gays, Bi, Trans, Queer, Intersexués, et autres) pour intégrer la défense des droits des minorités sexuées, genrées et sexuelles. Discriminations dans le monde du travail, déni des aspirations à la parentalité, homophobie, il s'agit encore et toujours de déconstruire les représentations stéréotypées et de démonter les ressorts qui entretiennent la minoration et la stigmatisation des personnes prétendument « non-conformes. La bataille du

genre ouvre parallèlement une nouvelle ligne de front en intégrant l'apport de la notion d'intersectionnalité. Forcée au début des années 1990 pour rendre compte des violences subies par les femmes afro-américaines aux États-Unis, et fondée sur le constat selon lequel les individus subissent simultanément plusieurs formes de discrimination, l'approche intersectionnelle appréhende ensemble les facteurs d'oppression que sont la race, la classe et le genre. Inscrites dans des relations de subordination qui se déploient autant dans l'espace public que dans le monde professionnel et la sphère privée, les femmes se situent toujours au cœur d'un enchevêtrement de rapports inégalitaires.

Le combat manque donc son but s'il persiste à définir de façon englobante et homogène son sujet politique ; il lui faut intégrer tous les rapports de pouvoir – le féminisme intersectionnel s'inscrivant dans l'horizon élargi des mouvements sociaux anticapitalistes et antiracistes.

C'est de façon éparse et presque insidieuse que le corps féminin dans ses dimensions les plus intimes a investi le débat public. Revendication d'une baisse de la TVA appliquée aux produits de protection hygiénique, campagne sur l'endométriose, modélisation du clitoris en 3D et représentation dans les manuels scolaires, polémique sur les modes de contraception, dénonciation des violences gynécologiques et obstétricales, explosion des révélations liées au harcèlement et aux violences sexuelles, demande d'ouverture de la PMA à toutes les femmes, développement de projets dédiés à la sexualité et au plaisir féminin, publication d'ouvrages consacrés aux organes génitaux et à leur fonctionnement ; toutes ces initiatives se sont déployées indépendamment les unes des autres, le plus souvent en lien avec une association ou un petit groupe de militantes. Peu à peu cependant, elles en sont venues à former une constellation dont on peut désormais saisir la dynamique : nous sommes en train de vivre le tournant génital de la lutte et de la pensée féministes.

Cette nouvelle étape n'est pas fortuite, elle survient après des décennies de combats et de progrès pour projeter soudain la lumière sur ce qui était resté dans l'ombre des droits conquis. Il demeurerait en effet un domaine au sein duquel les femmes continuaient de subir les mécanismes ancestraux de la domination masculine, un domaine de non-prise féministe en somme : le domaine intime de la vie sexuelle.

Ce n'est pas le moindre des paradoxes de la révolution de l'émancipation que d'être née d'un combat contre l'oppression privée des femmes sans

jamais avoir réussi à en déboulonner les ressorts. La volonté des militantes de la Deuxième Vague d'affranchir les femmes du joug procréateur leur a permis de devenir des individus (presque) comme les autres dans la sphère sociale et publique, mais elle ne les a pas débarrassées de l'assignation à la disponibilité privée. Les femmes ont non seulement continué d'être requises dans l'espace domestique et contraintes d'en assumer les charges, elles ont également été sommées de rester toujours des êtres « à disposition ». La potentialité de la prise masculine sur les corps féminins ne s'est pas dissoute dans le chaudron de l'égalité entre les sexes, faisant même preuve d'une résistance remarquable à ses effets dislocateurs. C'est ainsi que, par-delà l'irrésistible des avancées sociales et de l'égalisation des conditions, l'intimité sexuelle est demeurée hors du champ des droits fondamentaux. Vécues le plus généralement dans l'entre-soi, c'est-à-dire hors de la présence d'un tiers témoin, les relations sexuelles échappent par leur nature même aux normes communes. Cela implique, et la chose ne se déplore pas, que chacun-e puisse choisir et ses partenaires et ses pratiques sans avoir à subir un quelconque opprobre. Cela signifie aussi que, tant qu'il y a consentement et absence de préjudices, rien n'est proscrit en la matière. Voilà pourquoi, en dépit d'un processus indéniable de libération vis-à-vis de l'assignation séculaire à la conjugalité et à la sexualité obligatoire, les femmes ont pu continuer de garder ça pour elles. Si l'on tait ses plaisirs, on ne dévoile pas non plus ses préoccupations ou ses insatisfactions ; quant aux souffrances et autres traumatismes, c'est dans la honte et la dissimulation qu'ils sont vécus

Pour des raisons qu'il va falloir essayer de comprendre, les femmes ont décidé de rompre ce silence et d'engager la bataille de l'intime. En acceptant de rendre publique la violence qu'elles subissent, elles mettent un terme à leur immémoriale docilité. Il s'agit d'en terminer avec des siècles de représentations d'un corps féminin disponible et offert, des siècles d'interprétations de la sexualité féminine dans les termes de la passivité et de la soumission, des siècles de déconsidération de la génitalité féminine et de minoration des atteintes subies dans ce domaine.

Il s'agit en d'autres termes de redéfinir les règles d'un jeu (hétéro-)sexuel qui a enfermé les femmes dans le carcan d'une sexualité au service de la reproduction et des impétueux (prétendus tels) besoins masculins. Toutefois, et la chose doit être rappelée avec insistance, le moment féministe contemporain ne relance aucune guerre des sexes ; tout au contraire, il offre cette particularité remarquable d'impliquer les hommes dans des proportions telles que leur participation au débat ne peut plus être esquivée. C'est donc à

la fois un nouvel objet de la lutte féministe qui se découvre et de nouveaux acteurs qui sont appelés à la rejoindre

Camille Froidevaux Metterie, 2018, *Le corps des femmes*, Philo Magazine éditeur, Paris.

RHIZOME 36 - Petite digression : prémonition du destin masturbatoire x.0 des jeunes, p. 299

Concernant les plus jeunes : si la représentation de la sexualité chez les ados se situe au croisement de divers différents messages sociaux : familiaux, médiatiques, horizontaux entre les pairs qui définissent la normalité dans les relations et la normalité sexuelle, l'enquête de Marzano Rozier (2005) montre que 58 % des garçons et 45 % des filles ont vu leurs premières images pornos avant 13 ans. Un enfant a en moyenne 11 ans lorsqu'il est exposé pour la première fois à du contenu pornographique en ligne (rapport @nnocence, 2015).

A travers la pornographie les jeunes découvrent leur corps, apprennent des techniques et des positions, tout en étant imprégnés d'une vision de la sexualité exclusivement focalisée sur le plaisir masculin, suggérant aux ados que le sexe peut être le moyen d'obtenir autre chose. Sexualités masculine et féminine sont présentées comme étant de différence de *nature* (avec conseils pour comprendre le fonctionnement de l'autre, décrypter les signes, forcément de Mars ou de Vénus...), catalogue des différences de comportement avec arguments « scientifiques », destinées biologiques, mode d'emploi, normes, amplification de la conscience du corps comme voué à la sexualité, condition féminine inéluctable, règne de l'apparence inscrit dans la chair, incarnation de la séduction dans et par des stigmates, effet de cristallisation des fantasmes, hyper sexualisation du corps, modèle féminin infantile... Dans le porno, la femme et la *teenager* ne sont-elles pas invitées avant tout à jouir de la jouissance de l'homme ?

L'intrusion du code porno dans l'imaginaire va-t-elle se traduire par une économie différente des pratiques amoureuses ? Les aspirations intimes des jeunes sont-elles en train de changer ? La relation à l'Autre en sort elle transformée ? La confusion entre fiction et réalité, fantasmes et relations effectives, induit-elle autre chose qu'une vision sexiste des relations sexuelles avant même la maturité sexuelle, et indépendante de tout sentiment et

tendresse, une vision mécanique, une chosification, une instrumentalisation de l'Autre.

Il y a du Baudrillard (1981, 1983) dans cette saturation des connexions, sexe à la puissance sexe, épuisant dans ses scénarios infinis toute imagination ; du simulacre, de la simulation, de l'hyper réalité. Quelque chose qui a le goût du sexe, qui donne l'impression du sexe, qui a le même résultat que le sexe, mais qui n'en est pas - autarcie sexuelle assistée par ordinateur - avec service *hot line*, évidemment - tout juste une inversion de l'altérité par virtualisation de l'Autre, pixellisation du social. Juste la fabrication virtuelle de l'orgasme en tant que mécanique. Toujours plus d'égoïsme et de virtualité, de *selfie* et de *do it yourself*. « Monades interconnectés dans le cyberspace, Branleurs branchés 24h/24h, phalangistes de la technologie auto orgasmique incapables de la moindre intersubjectivité », suggère Montaigne (2015, 208). L'Autre comme prothèse pixélisée, prolongement câblé de soi produisant de la jouissance en série.

Cet individualisme universellement généralisé de la possibilité pour chaque individu d'assouvir son besoin, fait de la sexualité la nouvelle essence de l'autogouvernance individuelle, dénominateur commun universel dans la définition de l'humain, loin devant d'autres attributs tels que la faim, la spiritualité ou l'altruisme.

Dans sa contribution au colloque « penser l'émancipation » (2014), l'historienne Joan W. Scott note que la sexualité (et son corollaire l'épanouissement sexuel) permet l'abstraction des déterminants sociaux produits par la vie matérielle et la conscience, mais également des influences (culturelles, familiales, sociales, politiques, juridiques, religieuses, inconscientes) incorporées fantasmatiquement dans les aspects inconscients du désir lui-même. « La différence entre l'action motivée par la raison et celle motivée par le désir est cruciale : c'est la différence entre la politique et le marché. L'État n'est plus ce qui règle, mais ce qui facilite les interactions entre les individus désirants (...). L'égalité se réfère uniquement à la possibilité, pour chaque individu (sans aucune considération de limites psychologiques ou sociales) d'agir dans le but d'assouvir son désir » Scott, id.).

L'amour exhibe la « *déperdition* » de l'individu dans un sujet collectif. Prenant au pied de la lettre l'expression de Rimbaud, il exprime que « *Je est un Autre* » ou plutôt comment « *c'est à partir de l'Autre que se détermine le Je* ». Dans l'amour, le « *Je* » rejoint le « *Nous* » et joue quelque chose de la

différence entre l'individu et le social, l'intime et le sociétal, le politique et le sensuel, le privé et le public. Redisons-le : la sexualité n'est certes pas la liberté, mais elle n'en est pas moins la condition de notre seule liberté - celle que nous offre l'Autre. En tant que « *corps* » ou « *chair* » (Merleau-Ponty, 1960), en tant que « *visage* » (Levinas, 1982), en tant que *désir*, la sexualité est ce qui fait réciprocité dans l'altérité. Ce que nous dit la variabilité des pratiques humaines en matière de sexualité - d'amour - c'est qu'il s'agit là avant tout, d'une manière de poser le problème de la socialité - de l'altérité. Alors même que, pour ce qui regarde notre propre histoire le processus civilisationnel (la domestication des mœurs) s'est avant tout fondé sur ce qu'il est convenu d'appeler le principe d'individuation, l'amour fait signe vers l'altérité comme constitutive du « *je* » .

RHIZOME 37 - Qu'est-ce qu'« un corps vivant», selon vous ? Paul B. Preciado, interview), p. 302

On imagine les corps comme des objets anatomiques, c'est la vision que nous a léguée la médecine depuis le XVI^e siècle. Mais ça n'est qu'une des représentations normatives du corps. Le corps est une puissance de vie. Il est une archive politique vivante fabriquée non seulement par le patriarcat ou par la médecine, mais aussi par les représentations artistiques, audiovisuelles, par les institutions, par le marché... Sexe, genre, sexualité, race, santé, handicap, votre condition de corps vivant est définie politiquement par ces catégories. Il y a aujourd'hui une contestation de ces catégories qui sont autant de technologies de pouvoir. Il faut établir une alliance transversale et universelle des corps vivants qui veulent s'extraire de ces normes. Et cette alliance peut être très large, inclure les animaux mais aussi les machines qui sont nos enfants, car c'est nous qui les fabriquons. Je parle de lutte somato-politique pour nommer cette nouvelle révolte des corps vivants : ils ne veulent plus que leur puissance de vie soit exploitée par le dispositif nécro politique capitalisto-patriarcal. A la place, le nouveau sujet politique n'est plus un home viril doté de raison, mais un corps vivant, vulnérable face à la maladie, au vieillissement, à la destruction écologique. C'est ce que tous les vendredis, avec les manifestations Fridays for Future, les jeunes de la planète signifient aux dirigeants du monde. Ils disent : « Nous sommes des corps vivants et nous défendons notre connexion avec la vie ». Ce qui est aujourd'hui empêché par le patriarcat, le capitalisme, la colonisation, la gestion non écologique de la planète.

« Il pensait que la dernière étape virale du capitalisme patriarcal-colonial était celle-ci : la prise de conscience comme délire numérique. Il s'approcha encore plus près du miroir et regarda le bas de l'os orbital, l'espace laissé par le globe oculaire, et vit qu'il y avait là, à l'intérieur de son crâne, une immense et minuscule civilisation. Il a vu des centaines de corps marcher, sauter, jouer. Ni hétérosexuel ni homosexuel, homme ou femme, Noir ou Blanc, animal ou humain. Il a compris qu'il s'agissait d'une société régie par des lois entièrement nouvelles. Il a pris son œil et l'a remis dans sa cavité. Mais quand il s'est recouché sur son lit, il n'était plus le même : il savait maintenant que derrière ce qu'il avait toujours vu, il y avait, invisible, une autre vie. » (Preciado, 2020 le malade numérique libération, 10 avril).

Foutoir hétéroclite, creuset, repères, inspirations, work in progress, Œuvres citées dans le texte (et encore pas toutes)

Tintoret, Suzanne et les vieillards, 1555 - 1556, « *les Odalisques* », *Benjamin constant*, *Matisse*, *Ingres*, *Renoir*, « *Olympia* », *Manet*, « *les Vestales* », *Rouillac*, Francisco Goya, *La Maja Desnuda* (1797-1800) *Gustave Courbet*, *Femme Nue Couchée* (1862), *La Femme aux bas blancs*, *Gustave Courbet* (1864, *l'origine du monde*, 1866, *Gustav Klimt*, *Danae* (1907) *Jules Lefebvre*, *La cigale* (1872), *Jules Lefebvre* (1836 -1911), *La Vénus d'Urbino* du Titien (1538), *Venus endormie* de Giorgione (vers 1510, *Nu couché* – *Modigliani* (1917), *Gauguin*, *L'esprit des morts veille*, 1892, *Contes Barbares* (1902), *Deux femmes au bain* *Joseph-Marie Vien*, 1763 , *le bain turc*, *Ingres*, 1862, *Emile Bernard*, *Au Harem* , *Le Déjeuner sur l'herbe* *Édouard Manet* 1863, *Théodore Chassériau* - *Orientalist Interior* - *Nude in a Harem*, *Dieu créant Adam* par *Michel-Ange* 1508-1512, *Veridis quo* *Lola Gonzalez* 2018, *Yayoi Kusama* *Infinity Mirror Room - Phalli's Field (or Floor Show)* 1965, *Nikki de Saint Phalle*, *Jardin des Tarot*, *Hon*, 1966, *kiki Smith*, *dora maar* (1907-1997), *Leonora Carrington*, *Dorothea Tanning*, *Toyen*, *La louve*, *La porte à la fois ouverte et fermée* de *Duchamp* *Marcel Duchamp*, *Porte simple au lieu de deux portes*, 11, rue Larrey, 1927, *Le dernier homme*, *Frank* peint par la dernière peintresse, *Dana Schutz*. 2016, *Ghosts*, *Kadder Attia*, 2007, *Untitled (Human Mask)* de *Pierre Huyghe*, 2014, *Marie-Madeleine masculinisée*, *Gentileschi*, *Tribus de l'Omo* reportage *H. Silvester*, *Del Labrace Volcano* « *Sublime mutation* » (2000), *Zoé Leonard*, (*Tête de femme à barbe conservée au musée Orfila*) 1991, *David La Chapelle*, *Would-be Martyr* and *72 Virgins*, 2008, *Cindy Sherman* « *Untitled Film Stills* » (« *Photographie de plateau sans titre* »), années 1977-1980 « *History Portraits/Old Masters* », 1988-1990 « *Sex Pictures* », 1992 « *Broken Dolls* », 1999, *Vibeke Tandberg* ; *Léa Lublin* : *l'objet perdu de Marcel Duchamp*, 1996, *Ryan Trecartin*, *center jenny* (vidéo, 2013), *Rose Selavy* créatrice de *Belle Haleine*, *Eau de voilette*, 1921, *Fresh widow*, 1920, *La Boîte en valise*. 1936 - 1941, *La mariée mise à nu par les célibataires mêmes*, (*Le Grand Verre*) 1915 et 1923, *Etant donné Étant donnés* : 1° *la chute d'eau* 2° *le gaz d'éclairage* (posthume, 1969) élaborée en secret entre 1946 et 1966 à New York, *Claude Cahun*, née *Lucy Schwob* le 25 octobre 1894 à Nantes, morte le 8 décembre 1954 à Saint-Héliier (Jersey), est une écrivaine et plasticienne-photographe française ; *Journiac Michel Journiac*, né le 7 octobre 1935 à Paris et mort le 15 octobre 1995 (à 60 ans) dans la même ville, est un artiste plasticien français particulièrement emblématique de l'art corporel ; *Nancy Goldin* dite « *Nan Goldin* » est une photographe américaine, née le 12

septembre 1953 à Washington, D.C. ; Lee Miller, née Elizabeth Miller le 23 avril 1907, Meret Elisabeth Oppenheim, née le 6 octobre 1913 à Berlin-Charlottenburg et morte le 15 novembre 1985 à Bâle, est une écrivaine, artiste peintre, photographe et plasticienne suisse. Elle est membre du mouvement surréaliste à partir des années 1920 aux côtés d'André Breton, Luis Buñuel ou encore Max Ernst ; Dora Maar, pseudonyme d'Henriette Dora Markovitch, née le 22 novembre 1907 à Paris et morte le 16 juillet 1997 dans la même ville, est une photographe et artiste peintre française. Elle fut l'une des amantes et muses du peintre Pablo Picasso, rôle qui a longtemps occulté l'ensemble de son œuvre ; Kiki Smith, née le 18 janvier 1954 à Nuremberg, est une graveuse, sculptrice et dessinatrice américaine. Elle est classée généralement comme artiste féministe ; Artemisia Lomi Gentileschi, née le 8 juillet 1593 à Rome et morte à Naples vers 1652, est une artiste peintre italienne de l'école caravagesque ; Jeanne Hébuterne, Marguerite, modèle de Modigliani, peintre, suicidée ; « Peggy » Guggenheim est une mécène américaine, collectionneuse d'art moderne et galeriste, née le 26 août 1898 à New York, Dorothea Tanning, née le 25 août 1910 à Galesburg (Illinois) et morte le 31 janvier 2012 à New York, est une artiste peintre, éditrice, sculptrice et écrivaine américaine. Georgia O'keeffe, née le 15 novembre 1887 à Sun Prairie, dans le Wisconsin, et morte le 6 mars 1986 à Santa Fe, Nouveau-Mexique, est une peintre américaine. Camille Claudel 8 décembre 1864, et morte à Montdevergues (Montfavet - Vaucluse) le 19 octobre 1943, est une sculptrice et artiste peintre française. Collaboratrice du sculpteur Auguste Rodin sœur du poète, écrivain, diplomate et académicien Paul Claudel, sa carrière est météorique, brisée par un internement psychiatrique forcé et une mort quasi anonyme. Judy Chicago *diner party* (1974-1979) Valie Export *génital panik* (1969) Nikki de Saint Phalle « *Hon* », (1966) Carole Schneemann « *interior skroll* (1975) Yves Klein *Anthropométries* de l'époque bleue, 1960, *L'Homme de Vitruve* (ou *le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio*, les proportions du corps humain selon Vitruve) est un célèbre dessin annoté, réalisé vers 1490 à la plume, encre et lavis sur papier, par le peintre florentin Léonard de Vinci (1452-1519), Shigeo Kubota, *Vagina Painting*, 4 juillet 1965 ; Orlan « *L'origine de la guerre. The Origin of War*, aluminium backed-cibachrome, 41 x 34 in., 2011 / ORLAN, « *Manteau d'Arlequin* », 2007, art charnel : bouche de l'Europe de Boucher, menton de la Vénus de Botticelli, front de Mona Lisa) *Le Great vagina wall* de Jamie Mc Cartney (2011) ; Marina Abramovic, dans « *Rhythm O* », (1974) ; Yoko Ono : *cut piece* (1964) ; Joan Jones *mirror check* 1970 ; Agnès Accorsi artiste contemporaine plasticienne, originaire d'Ajaccio, vit et travaille en Corse ; Lynda Benglis, née en 1941 est une peintre, une sculptrice et

plasticienne post minimaliste, depuis les années 1970. Lynda Benglis [Photographie d'Arthur Gordon] Artforum Advertisement: [Artforum Piece], 1974, revue, impression offset, [Artforum (New York) vol. 13, no. 3 (novembre 1974) ; Linder Sterling (exposition du 1^{er} février au 21 avril 2013 au Musée d'Art Moderne de Paris) expose un ensemble de collages à partir de photos pornographiques et d'images stéréotypées issues de magazines prônant l'image de la « bonne maîtresse de maison » Linder - Femme/Objet. Catalogue de l'exposition présentée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris / ARC du 1er février au 21 avril 2013 *La vie et la mort* ; Ana Mendieta née le 18 novembre 1948 à la Havane et morte le 8 septembre 1985 à New York, est une performeuse, sculptrice, peintre, photographe et artiste vidéo américano-cubaine dont l'œuvre se situe à la croisée du *land art* et du *body art*, « *earth-body* », *Untitled (Self Portrait with Blood - Autoportrait en sang)* La série « Siluetas », réalisée entre 1973 et 1980, met en scène des empreintes de son corps, visibles en creux dans la terre et le sable ou réalisées par assemblage de divers éléments naturels. Ces empreintes sont destinées à être éphémères, la nature pouvant reprendre son droit, et sont parfois asexuées. Cette série est imprégnée d'un double mouvement : celui du marquage du corps dans la nature, grâce aux empreintes laissées, mais aussi l'effacement de ce même corps, par leur caractère temporaire ; Lisbeth et Angélique Raeven sont deux soeurs jumelles néerlandaises, qui fonctionnent en duo depuis 1999. Leur art interroge les thèmes de la beauté, la place des individus dans la société, les troubles alimentaires et la notion de normalité. *Beyond the image photo performance*, projet *Annelies, Looking for Completion*, le duo d'artistes LA Raeven créent une sœur robot Android identique. *Robot love* 2018. *So a third sister, actually. Her name is Annelies, and you could meet her at the exhibition Robot Love during Dutch Design Week (DDW)*. Hannah Wilke Femme déesse, ange, crucifiée ; née Arlene Hannah Butter le 7 mars 1940 à New York et morte le 28 janvier 1993 à Houston, est une artiste américaine travaillant plusieurs média : peinture, sculpture, photographie, vidéo et performance¹. Elle accède à la notoriété dans les années 1960 avec ses sculptures de vulves en terre cuite. Sa dernière œuvre, *Intra-Venus* (1992–1993) est diffusée à titre posthume. Il s'agit d'un compte-rendu photographique de sa transformation physique sous l'effet de la maladie, de la chimiothérapie et d'un transfert de moelle osseuse. L'artiste plasticienne japonaise Megumi Igarashi a surtout porté ses efforts sur la peinture et le modelage des vulves et d'objets apparentés. Elle a recours à des moules pour créer des dioramas en 3D de sa vulve, souhaitant démystifier les organes génitaux féminins ; Magdalena Frida Carmen Kahlo Calderón ou Frida Kahlo, née le 6 juillet 1907 et morte le 13 juillet 1954 au même endroit, est

une artiste peintre mexicaine. Tout au long de sa vie, elle garde une santé fragile, souffrant de poliomyélite depuis l'âge de six ans puis victime d'un grave accident de bus. Elle devra subir de nombreuses interventions chirurgicales. *Corps mannequinés*, idéalisés Valérie Belin: *Made Up* ; « *Exhibits* » Jenny Saville propose son corps en contre plongée ou sans artifice, Jenny Saville, née à Cambridge le 7 mai 1970, est une peintre cheffe de file des Young British Artists ou YBA. Elle est surtout connue pour ses images monumentales de nu. Mi humain mi animal : Attributs humains donnés aux animaux, Attributs animaux que nous utilisons pour construire notre identité humaine ; Wagechi Mutu (*nguvás*) L'hybridation, la transformation, thèmes chers au travail de l'artiste et notamment effectifs par les collages placent les corps féminins devenus mutants dans un renouveau total. Relecture des codes de représentation des corps féminins et plus particulièrement ceux des femmes noires dans la société de consommation occidentale ; le *pur et l'impur/le désirable/le dégoûtant* Marlene Dumas, « *pisseuse en robe bleue* » *Peeing with a Blue Dress on (Faire pipi en robe bleue)* 1996, Corps dans l'espace et le temps, déformé, insaisissable ; *De Koning Woman I* (1950 - 1952) ; Corps identité, multiplicité, inidentifiable, indéfinissable, Vanessa Beecroft, née le 25 avril 1969 à Gênes, est une artiste et photographe américaine d'origine italienne. S'exprime à travers l'art et la scénographie lors d'une performance « VB 35 » en 1999. Un seul être vous manque ... Eleanor Antin, née le 27 février 1935 à New York, est une artiste conceptuelle et féministe américaine. Elle vit et travaille à San Diego aux États-Unis. *the last seven days* Installation photograph, featuring a detail of *CARVING: A Traditional Sculpture* (1972) Adrian Piper, *Food of the spirit* (1971) ; Adrian Margaret Smith Piper née le 20 septembre 1948 est une artiste et philosophe de tradition analytique américaine. Elle pratique la performance, la photographie, la vidéo, le dessin ou encore l'installation. Adrian Piper utilise ses connaissances philosophiques pour créer des ouvrages et des textes tel que *Ideology, Confrontation and Political Self-Awareness* (1981). Maria Lassnig est née à Vienne en 1919. Artiste engagée et féministe de la première heure, elle poursuit l'aventure de la figuration et du portrait malgré la révolution artistique de l'abstraction. Elle a notamment été la première femme à détenir, depuis 1980, une chaire de professeur à l'École d'art appliqué de Vienne. Zoe Leonard, *femme a barbe Preserved Head of a Bearded Woman* (Musée Orfila)(*Tête de femme à barbe conservée au musée Orfila*) 1991 *Beauty Calibrator*, Museum of Beauty, Hollywood signed, titled, numbered and dated 'K Z Leonard beauty calibrator 1993, *PIN UP #1 (jennifer miller does marylin monroe)*, 1995. *Cibachrome 571/4 x 413/8 in. Edition of 3. Kunstsammlung nordrhein-westfalen. Karte 3 von 10.* Rôles sociaux Martha

Rosler, *sémiotique de la cuisine* Martha Rosler est une artiste plasticienne et enseignante américaine née à Brooklyn en 1943. Elle vit et travaille à Brooklyn, New York. Associée aux mouvements d'art féministe et d'art conceptuel elle crée des tableaux, des vidéos, des photomontages, des installations, des performances et écrit sur l'art et la culture ; *Stereotypes* Rosemarie Trockel, née le 13 novembre 1952 à Schwerte en Rhénanie-du-Nord-Westphalie, artiste allemande. Double image de la femme : domestique + érotique *Pelote woolmark + lapin play boy* Ghada Amer, née le 22 mai 1963 au Caire, est une artiste plasticienne égyptienne, peintre-brodeuse, figure féministe de l'art contemporain. Elle vit et travaille à New York *Tapisserie avec incrustation d'images érotiques (femmes se masturbant)*. Linda Mulvey, dite Linder Sterling ou simplement Linder, est une artiste britannique née à Liverpool en 1954. expose un ensemble de collages à partir de photos pornographiques et d'images stéréotypées issues de magazines prônant l'image de la « bonne maîtresse de maison » : *Femmes objets* ; Ellen F. Steinberg, dite Annie Sprinkle, née le 23 juillet 1954 à Philadelphie, est une artiste, performeuse, réalisatrice, éditrice, animatrice télé sur le câble et écrivaine féministe américaine qui commença sa carrière en tant que stripteaseuse et actrice pornographique. Agnès Thurnauer (*Francine Picabia*, 2007-2008) Tir, Nikki, 1961, Louise Joséphine Bourgeois, née à Paris le 25 décembre 1911 et morte à New York le 31 mai 2010, est une sculptrice et plasticienne française, naturalisée américaine. *Saint Bernard et la Vierge* - Alonso Cano (non daté) *Loth et ses filles* est un tableau anonyme d'Anvers ou de Leyde, peint vers 1520, *Les Hasards heureux de l'escarpolette* est une scène galante peinte par Jean Honoré Fragonard entre 1767 et 1769. *Aubade « Leçons de Séduction »*, 1992 *la femme sans bras* de Meret Oppenheim *Le souffle de Geneviève* (1938) *Guérilla girls*, « Est-ce que les femmes doivent être nues pour entrer au Metropolitan Museum? » 2009 Annette Messager, née le 30 novembre 1943 à Berckest, artiste et plasticienne française. Elle a notamment réalisé des installations incorporant diverses techniques artistiques dont la photographie ou le dessin. *Sarkozy Berlusconi Obama* (G8 juillet 2009) « *Le grand mur de vagins* » "Great Wall of Vagina" de Jamie Mc Cartney, 2011 Rodin : « le penseur » 1903 vs « Iris » (1895) ; Cézanne *peinture « couillarde »* (2006) ; *Cyclope* d'Odilon Redon. 1914 *Jacob Epstein, "Rock Drill" la foreuse de roches*, 1913-14 *Pygmalion et Galatée* par Jean-Léon Gérôme. Pierre Molinier, né le 13 avril 1900 à Agen et mort le 3 mars 1976 à Bordeaux, est un photographe, un peintre et un poète français Nobuyoshi Araki (荒木経惟, *Araki Nobuyoshi*), né le 25 mai 1940 à Tokyo, est un photographe japonais. *la machine à dessiner* de Durer *Le perspectographe* fut inventé à la Renaissance par Dürer (1471-1528), on

l'appelle aussi la « *fenêtre de Dürer* » *femme nue* Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt*. Nuremberg, 1535. Cruche : Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt*. Nuremberg, 1535. Jeremy Bentham, *Le Panoptique*, 1780, U Ghjocondu...

Repères chronologiques hétéroclites multi dénormés

- 40 000 75 % d'empreintes de mains négatives sur les murs des grottes préhistoriques seraient celles de femmes
<https://www.hominides.com/html/actualites/mains-prehistoire-realisees-par-des-femmes-0762.php>

1610 - Artemisia Gentileschi, « Suzanne et les vieillards »

1885 - Camille Claudel « l'Age mur »

1893 - Rosa Bonheur

1909 - Marie Laurencin, « Apollinaire et ses amis »

1915 - Cunningham, nus

1921 - Man Ray Rose selavy

1929 - 1930 - Georgia O'Keeffe

1929 - Claude Cahun « auto portraits »

1929 - Virginia Woolf, « *une chambre à soi* » ; « *la promenade au phare* »

1929-1936 - Djuna Barnes, *Ryder* ; *L'Almanach des Dames* ; *Le bois de la nuit*

1932 - Frida Kahlo, « autoportrait à la frontière entre le Mexique et les états unis »

1934, Dora Maar, sans titre (main-coquillage)

1936 - Expo internationale du surréalisme (Troyen, Léonor Fini, Meret Oppenheim

1937 – Dorothea Carrington, « autoportrait »

1937 - les femmes artistes d'Europe exposent au jeu de paume

1938 - Commercialisation premier bas nylon USA

1940 - Claude Cahun et Marcel Moore arrêtées par la Gestapo, condamnées à mort, graciées en 1945

1940 - licenciement massif des femmes mariées à la suite de l'armistice pour lutter contre le chômage masculin

1940 Duchamp aux USA

1940 - Fer à repasser, vibromasseur

1941 - Lee Miller, seule femme accréditée auprès de l'armée américaine comme correspondante de guerre

1941 - Peggy Guggenheim ouvre sa première galerie NY et organise la première expo exhibition by 31 women

1941-1943 - Peggy Guggenheim ouvre sa première galerie à New York et organise l'exhibition by 31 women

1942 - Dorothea Tanning « birthday »

1943 – Maeia Helena Vieira da Silva, « la partie d'échec »

- 1943 - Meret Oppenheim, « Daphné et Apollon »
- 1943 - MF Guiraud guillotinée pour avoir pratiqué des avortements à son domicile
- 1945 - Elsa Triolet, première lauréate du Goncourt
- 1946 - Toyen « le devenir liberté »
- 1949 - Simone De Beauvoir « le deuxième sexe »
- 1953 - Hugh Hefner lance la revue « playboy » avec Marilyn Monroe en couverture
- 1954 - Pauline Réage, « histoire d'eau »
- 1955 - 1975 - Guerre du Vietnam (1 800 000 morts)
- 1955 - Rosa Parks refuse de céder sa place dans un bus
- 1956 - Abolition de la ségrégation raciale dans les bus (USA)
- 1956 - Iris Clert ouvre sa première galerie à paris
- 1956 - Popularisation du port du bikini par Brigitte Bardot (« et dieu créa la femme »)
- 1957 - Roland Barthes, « mythologies »
- 1956 - Invention de la couche culotte jetable
- 1957 - Joan Mitchell, « Lady Bug »
- 1957 - Laika envoyée mourir dans l'espace à bord de Spoutnik 2 le 3 novembre 1957
- 1957 - Spoutnik 1 premier satellite artificiel de la terre
- 1959 - Kitchen debate Nixon Kroutchef sur le rôle de la femme comme gardienne du foyer
- 1959 - Première poupée Barbie Mattel
- 1960 - Lancement canette aluminium coca cola
- 1960 - Yves Klein, « anthropométries »
- 1961 - 1ere expo Rauschenberg
- 1961 - 1ere expo Yoko Ono
- 1961 - Jacqueline De Jonk, The situationnist times revue
- 1961 - Pilule contraceptive USA UK et RFA
- 1961 - Premier tir Niki Saint Phalle impasse Ronsin
- 1962 - Accords d'Évian
- 1962 - Création minijupe par mary quant
- 1962 - Mort Marilyn Monroe
- 1962 - Moulinex libère la femme
- 1962 - Premier implant mammaire silicone
- 1963 - Betty Friedman, « The feminine mystique » (la femme mystifiée)
- 1963 - Ouverture silver factory Warhol
- 1963 - Rapport American women sur les discriminations
- 1963 - Valentina Terechkova, première femme dans l'espace.

1964 - 1^{er} calendrier Pirelli
 1964 - First international Girlie exhibit
 1964 - Monique Wittig l'Oppophonax
 1964 - Performances Schneemann, « Meet joy » ; Nicola L « Les pénétrables » ; Yoko Ono, « Cut piece »
 1964 - Susan Sontag, « Notes on camp »
 1965 - Courreges minijupe
 1965 - France Gall poupée de cire poupée de son
 1965 - Loi autorise travail des femmes sans autorisation mari et compte bancaire autonome
 1965 - Shigeko Kubota, performance vagina painting
 1965 - Velvet underground
 1966 - “The almost Complete wok” of Marcel Duchamp
 1966 - Creation de Women arists in Revolution (WAR)
 1966 - Expo women artist in america
 1966 - Masters and Johnson, “human sexual response”
 1966 - Niki « les nanas »
 1966 - Série Martha Rosler “House beautiful”
 1967 - Debord, « La société du spectacle »
 1967 - Nicola L. Sculpture pénétrable
 1968 - Valérie Solanas « Scum manifesto », tir sur Warhol
 1969 - Baudrillard le système des objets
 1969 - Carol Schneemann, “Fuses”
 1969 - Evelyne Axell « happening »
 1969 - Forrest « Barbarella »
 1969 - Mort Marcel Duchamp
 1969- Kiki Kogelnik, Performance Spoutnik
 1970 - Expo Allen Jones femme-mobilier
 1970 - Grève nationale des femmes américaines
 1970 - Kate Millett, sexual politics, la politique du mâle
 1970 - Martha Rosler, “House beautiful”
 1971 - Linda Nochlin “Why have there been no great women artists ?”
 1971 - Manifeste des 343
 1971 - Ruth Franken, « Man chair » (réponse féministe à Allen Jones
 1972 - « Gorge profonde »
 1972 - Evelyne Axell meurt à 37 ans
 1974 - Luce Irrigaray « Speculum de l'autre femme »
 1974 - Nancy Spero, « Torture of women »
 1974 - Première liposuccion

1975 - Création Los Angeles, League for the Advancement of Lesbianism
in Arts (LALALA)

1975 - Suppression notion chef de famille

1975 - Loi Roudy sur l'égalité professionnelle

1976 - rapport Hite

1977 - Orlan, « le baiser de l'artiste »

1978 - Expo lesbian show

1979 - Fondation MLF

1979 - Judy Chicago "the diner party"

1980 - Monique Wittig "La pensée straight"

1983 - Rétrospective Louis Bourgeois

1985 - Guerilla girls

1986 - Exposition Elles Belgique

1986 - Nan Goldin, "ballade de la dépendance sexuelle"

1986 - Premier bébé éprouvette, Louis Joy Brown

1987 - National Muséum of women in arts

1987 - Robert Mapplethorpe, « black book »

1991 - 5ème conférence des études gays et lesbiennes

1993 - Expo Bad girls, NY, Londres

1995 - 4ème conférence mondiale des femmes, Pékin

1996 - Judith Butler "gender trouble"

1998 - Yayoi Kusawa, "dot obsession"

1999 - Louise Bourgeois, "Maman"

1999 - The amazon of the avant guard, Berlin

2000 - Kiki Smith, "companion"

2000 - Piccinni, Attia, Huyghe (...)

2001 - "*Women artists*", Taschen

2001 - Beecroft "VB 46"

2003 - Sophie Calle « m'as-tu vu » centre Pompidou

2005 - Feminist art project (site)

2007 - « Weaving as métaphore » de Irma Boom reçoit le titre de plus beau

livre du monde

2007 - Pina Bausch lion d'or Venise

2008 - Louis Bourgeois Centre Pompidou

2009 - « @Elles » Centre Pompidou

2010 - Rei Naito Matrix

2011 - la population mondiale atteint 7 milliards d'individus

2013 - Ryan Trecartin, Center Jenny

2015 - L'ancienne médaillé d'or olympique Bruce Jenner annonce sa transition en Cathlyn

2016 - Lola Gonzalez veiridis quo

2020 - « les amazones du pop art »

2022 - La voir, c'est l'avoir. Esthétique de la domination.

Références / Bibliographie

Actes du colloque tenu en mai 2016, Congrès de l'ACFAS, UQAM (Sous la direction de Lori Saint-Martin, Thérèse St-Gelais et Caroline Désy, Québec) https://iref.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/56/2020/02/IREF_Agora_no8_2017.pdf).

Adler, L., 2020, *Le corps des femmes*, Albin Michel, Paris.

Adorno, T.W., 1951/2003, *Minima Moralia*, Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, Paris.

AFA (Association française des anthropologues), 2000), *Journal des anthropologues*, n° 82-83, « Anthropologie des sexualités », sous la direction de L. Bazin, R. Mendes-Leite et C. Quiminal.

AFA (Association française des anthropologues), 2011, *Journal des anthropologues*, n° 124-125, « Les rapports de sexe sont-ils solubles dans le genre ? », sous la direction de A. Benveniste et A. Miranda.

Agee J., Evans W., 1973, *Louons maintenant les Grands Hommes*, Plon, Paris.

Amazones du Pop. She-Bam-Pow-Pop-Wizz, 2020, Catalogue, Flammarion/Mamac, Pais/Nice.

Antelme, R., 1975, *L'espèce humaine*, Grasset, Paris.

Arcan, N., 2007, *À ciel ouvert*, Seuil, Paris.

Arcan, N., 2007, *La disparition des femmes*, *L'Actualité* 25 sept. Web. 25 août 2015 ;

Arcan, N., 2011, *Burqa de chair*, Seuil, Paris Paris.

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

Art (L') et le corps, 2019, Editions Phaidon, Paris.

Bajos N. et Bozon M. (2008), *Enquête sur la sexualité en France : pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte.

Bajos N., Bozon M. et Beltzer N. (2007), *Contexte de la sexualité en France*, Paris, ANRS, Inserm et INED.

Bard C., 2010a, *Ce que souleve la jupe*, Éditions Autrement, Paris.

Bard C., 2010b, *Une histoire politique du pantalon*, Seuil, Paris.

Bard C., 2017, *Dictionnaire des féministes*, avec la collaboration de Sylvie Chaperon, PUF, Paris.

Baril, A., 2013, *La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité*, Thèse de doctorat en philosophie et études de genre, sous la direction de Kathryn Treneven, Université d'Ottawa, Canada.

- Barthes, R., 1978, *Leçon, Seuil*, Paris.
- Bartoli D.-G., Gosselin, S., 2019, *Le toucher du monde, techniques du naturer*, Editions Dehors, Paris.
- Bataille G. (1957), *L'Érotisme, L'Âge d'Homme*, Genève.
- Baudrillard, J., 1975, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris.
- Baudrillard, J., 1981, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris.
- Baudrillard, J., Guillaume, M., 1994, *Figures de l'altérité*, Descartes et Cie, Paris.
- Beauthier, R, Meon, J.M., Truffin, B., 2010, *Obscénité, pornographie et censure, Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles)*, Editions de l'universite de Bruxelles, Bruxelles.
- Beauvoir de, S., 1949, *Le Deuxième Sexe*, tomes I et II, Gallimard, Paris.
- Bélangier, J., 2018. *Nelly Arcan : une autre histoire de robe*. Postures, no.28 (Automne) : Dossier Paroles et silences : réflexions sur le pouvoir de dire, <http://revuepostures.com/fr/articles/belanger-28>
- Belotti E. G., 1973, *Du côté des petites filles*, traduction collective, Éditions des femmes, Paris.
- Bereni, L., Chauvin, S., Revillard, A., Jaunais, A., 2012, *Introduction aux études sur le genre*, De boeck, Bruxelles.
- Bernier, M., 2005, « Orlan et le théâtre de la chair : 'Ouvrez-moi, découpez-moi, écoutez-moi' », dans Maria Nengeh Mensah (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Remue-ménage, Montréal.
- Bersianik, L., 2012 / 1976, *L'Euguélonne*, Typo, Montréal.
- Bertini M.-J. (2009), *Ni d'Eve ni d'Adam. Défaire la différence des sexes*, Max Milo, Paris.
- Boisclair I., Saint-Martin, L., 2006, *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, p. 5-27.
- Boisclair, I., 2017, *L'envie de Sophie Fontanel : se soustraire au «schéma des hommes »*, Les Cahiers de l'IREF, 2017, Collection Agora, 8, *Féminismes, sexualités, libertés*, 15-21.
- Boisclair, I., et Saint-Martin, L.2006, *Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires Gender Identity, Postmodernism and Fiction*, *Recherches féministes*, Volume 19, numéro 2, 2006, p. 5–27, *Dé/construire le féminin*, <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2006-v19-n2-rf1628/014841ar/>
- Boltanski L. et Chiapello È., 1999, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris.
- Bonnet, M.-J., 2006, *Les Femmes dans les avant-gardes*, Odile Jacob, Paris.

Bornstein K. (1994), *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of us*, Routledge, New York.

Bourcier, M.H., 2014, Cinquante nuances de genres (et de sexes) ou plus ? les genres en action : entre karaoké de la différence sexuelle et politiques multisexgénérées, dans Leduc, G., *Comment faire des études-genres avec de la littérature*, L'Harmattan, Paris.

Bourcier, S., 2002, *Queer Move/ments, Mouvements*, n° 20, p. 37-43.

Bourdieu, P., 1977, Sur le pouvoir symbolique, *Inter-sciences, Annales*, Vol. 32, n° 3, 405-411.

Bourdieu, P., 1992, *Les règles de l'art*, Le Seuil, Paris.

Bourdieu, P., 1998, *La domination masculine*, Le Seuil, Paris.

Bouvard, E., 2010, *Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusant de l'auto-affirmation*, Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain » organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010.

Braidotti, R., 2009, *La philosophie là où l'on ne l'attend pas*, Larousse, Paris.

Braidotti, R., 2009, *Théorie féministe posthumaines*, Catalogue de l'exposition «elles@centrepompidou», Paris, Éditions du Centre Pompidou, Sous la direction de Morineau, C. et Rimmaud, A., 330-335.

Braidotti, R., 2016, *Le post humain*, Post éditions, Paris.

Braidotti, R. 2019, *Posthuman knowledge*, Polity Press, Cambridge.

Braidotti, R. 2022, *Posthuman feminism*, Polity Press, Cambridge.

Braidotti, R., Hlavajova, M., 2018. *Posthuman glossary*. Bloomsbury Academic, London.

Braudeau, M., 2005, *Dossiers et Documents du Monde*, Le Monde, p.47.

Broqua C. (2000), Enjeux des méthodes ethnographiques dans l'étude des sexualités entre hommes, *Journal des Anthropologues*, n° 82-83, Anthropologie des sexualités, sous la direction de L. Bazin, R. Mendes-Leite et C. Quiminal.

Broqua, C., 2000, Enjeux des méthodes ethnographiques dans l'étude des sexualités entre hommes, *Journal des anthropologues*, 3-4, 82-83, pages 129 à 155.

Buffet-Picabia, G., 1957, *Aires abstraites*, Editions Pierre Cailler, Genève.

Butler J., 2013, « Judith Butler répond à ses détracteurs », *L'Obs* [en ligne], 15 décembre.

<https://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20131213.OBS9493/theorie-du-genre-judith-butler-repond-a-ses-detRACTEURS.html>

Butler, J., 2006, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte, Paris.

Cahun, M., 1930, *Aveux non avendus*, Ed du carrefour, Paris.

Califia, P., 2008, *Sexe et utopie*, La Musardine, Paris.

Califia, P., Ythier, P., 2003 (1997), *Le mouvement transgenre - Changer de sexe*, EPEL éditions, Paris.

Cardon, P., 2009, *Post-queer : pour une « approche transgenre »*. Ou *Le transgenre comme catégorie d'analyse*, *Diogène* 2009/1, n° 225) p. 172-188.

Carter, A., 1974, *The Love of Lady Purple*, Fireworks, Quartet book edition, London.

Castels, M., 2003, *L'ère de l'information*, 3 volumes, Fayard, Paris.

Castro, E.V. de, 2020, *Conférence, Gaia face à la théologie*, Collège des Bernardins, 7 février, <https://www.collegedesbernardins.fr/content/gaia-face-la-theologie>

Castro, E.V. de, 2020, *Idées pour retarder la fin du Monde*, Editions Dehors, Paris.

Cendrars, B., 1926, *Moravagine*, Grasset, Paris.

Chabaud-Rychter, D., Despentès, V., Devreux, A.M., Varikas, E., 2010, *Sous les sciences sociales, le genre*, La Découverte, Paris.

Chamayou-Kuhn, C., 2010, *Pour une défiguration du politique par la négation de l'intime féminin ? Lust et Avidité d'Elfriede Jelinek*, *Le Texte étranger*, 8, : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/chamayou-kuhn.html5rt> ;

Chanvallon, S., 2022, (à paraître), *Une éthique vivante depuis un « Nous » animal*, *Revue Cynos*, Université Nice-Côte d'Azur.

Chanvallon, S., 2019, *Pour une éthologie de l'invisible*, *Revue Terrestres*, <https://www.terrestres.org/2019/03/05/pour-une-ethologie-de-linvisible/>

Chaperon, S., Taraud, C., 2012, *Introduction, Homosexualités européennes (XIXe-XXe siècles), Entre soumission et subversion*, *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, <http://journals.openedition.org/chrhc/2686>.

Charlap, C., Pache, S., Piccand, L. (dir.), 2015, *La construction scientifique des sexes*, *Revue Émulations*, n° 15, automne.

Chatard A., 2004, *La construction sociale du genre*, *Diversité, ville, école, intégration*, septembre, n° 138, p. 23-30, disponible en ligne : <http://www2.cndp.fr/archivage/valid/66975/66975-10067-12590.pdf>.

Chiland, C., 1997, *Changer de sexe*, Odile Jacob, Paris.

Cixous, H., 1975 (rééd 2010, Galilée), *Le Rire de la Méduse*, Minit, Paris.

- Cixous, H., 1975, Sorties, dans Cixous, H., Clément, C., *La Jeune née*, UGE 10-18, Paris
- Cixous, H., 1991, *L'écriture femme*, PUF, Paris.
- Cixous, H., 1992, *Déluge*, Editions Des Femmes, Paris.
- Cixous, H., 1992, *Le sexe ou la tête*, Les Cahiers du GRIF, Langage des femmes, éd. Complexe.
- Clifford J., 1996, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, traduction de M.-A. Sichère, ENSB-A, Paris.
- Coccia, E., 2016, *La vie des plantes : Une métaphysique du mélange*, Rivages, Arles.
- Collin, F., 1976, *Polyglo(u)ssons*, Cahiers du GRIF, Le Langage des femmes, éd. Complexe.
- Corbin A., Courtine J.-J., Vigarello, G. (dir.), 2011-2015, *Histoire de la virilité*, 3 vol., Seuil, coll. « Point Histoire », Paris.
- Corbin A., 2007, *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir, du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Perrin, Paris.
- Cottingham, L., 2000, *Combien de "sales" féministes faut-il pour changer une ampoule ? - Antiféminisme et art contemporain*, Tahin Party, Lyon.
- Coutas, E., 1990, *Photogénèse*, catalogue expo Pontault Combault, oct novembre, centre photo IDF.
- Dancy, C., 2016, Blog, <https://www.chrisdancy.com/videos-test-blog>
- Darger, H.J., 2020, *L'Histoire de ma vie*, Points, Paris.
- Daumas, C., 2019, *Nos corps trans sont un acte de dissidence du système sexe-genre* », Interview de Paul B. Preciado, *Libération*, 19 mars 2019, Disponible sur : <https://www.liberation.fr>.
- De Lauretis, T., 2007, *Théorie queer et cultures populaires de Foucault à Cronenberg*, La Dispute, Paris.
- Defoe, D., 1719, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner*, William Taylor editor, London.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1972, *L'anti Œdipe*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux*, Minuit, Paris.
- Deleuze, G., Parnet C., 2004 (1988), *L'Abécédaire*. DVD. Sodaperaga.
- Delorme, Wendy. 2017. *La sexualité: un lieu politique d'où défaire les rapports d'oppression?. Féminismes, sexualités, libertés*, 5-15, Montréal: Institut de recherches et d'études féministes (IREF). coll. Agora, vol. Cahier de l'IREF, <https://oic.uqam.ca/en/articles/la-sexualite-un-lieu-politique-dou-defaire-les-rapports-doppression>>.
- Delphy C., 1998, *L'Ennemi principal*, Tome1, *Économie politique du patriarcat*, Éditions Syllepse, Paris.

- Delphy C., 2001, *L'Ennemi principal*, t. 2, *Penser le genre*, Éditions Syllepse, Paris.
- Delphy. C., 1991, *Penser le genre : quels problèmes ?*, dans Hurtig, M.C. et al. (dir.). *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, CNRS, Paris.
- Demoule, J.P., 2012, *Pouvoirs, sexes et genres*, *Les nouvelles de l'archéologie*, 127, mars, 21-25.
- Derrida, J., 1967, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris.
- Derrida, J., 1972, *La Dissémination*, Minuit, Paris.
- Derrida, J., 1972, *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris.
- Derrida, J., 1999, *Éperons: les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris.
- Derrida, J., 2003, *Genèses, Généalogies, Genres*, *Autour de l'oeuvre d'Hélène Cixous*, (Dir.) Calle-Gruber, M., Derrida, J., Germain, M.O., Gendreau-Massaloux, M., *Journée d'étude du 22 mai 2003 [Enregistrement sonore]*, Galilée & Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- Derrida, J., 2004, *La vérité blessante*, *Europe*, mai, 901, Dossier Jacques Derrida, p.102-108.
- Descola, P., 2005, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris.
- Descola, P., 2010, *Diversité des natures, diversité des cultures*, Bayard, Paris.
- Despentes, V., 1994, *Baise moi*, Florent Massot éditeur, Paris.
- Dewey, J., 2010, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris,
- Diderot, D., 1749, (2004), *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Gallimard, Folio, Paris.
- Didier, B., Fouque, A., Calle-Gruber, M., (Dir.), 2013, *Dictionnaire universel des créatrices*, 3volumes, Editions des femmes, Paris.
- Dorlin E. (dir.), 2008a, *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, PUF, Paris.
- Dorlin E., 2008, *Sexe, genre et sexualités*, PUF, Paris.
- Dorlin, E., 2005, *De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre*, *Cahiers du Genre*, n° 39, p. 83-105.
- Dorlin, E., 2007, *Performe ton genre, performe ta race ! : Re-penser l'articulation entre sexisme et racisme à l'ère de la post colonie*, janvier, <http://www.sophia.be>.
- Douguet, A.-S., 2022, *Un regard à soi. Les artistes pionnières dans le Paris des Années folles Aux arts et cætera*. Documentaire France 4 avril 2022. 55 min
- Doyon, R., Katuszewski, P., 2018, *Genre et arts vivants*, revue *Horizons/Théâtre*, n°10-11, Presses de l'Université de Bordeaux, p. 321-337.

- Droit, R.P., 2004, Le choc brutal de deux univers, Le Monde, Dossiers et Documents, 47, 1.
- Droit, R.P., 2006, L'autre avant tout, Le Monde, Dossier Levinas, 6 janvier.
- Du Camp, M., Les Convulsions de Paris, Paris, Hachette, 1881, tome II
- Duchamp M., 1977, Catalogue raisonné, sources et bibliographie, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Dumont, P., 2022, 2020, 2019, 2015, Entre femmes, L'Harmattan, Paris.
- Dupuis, C., La nudité comme dispositif de résistance dans VB55 de Vanessa Beecroft, Revue Ex Situ, 1^{er} décembre 2016, <https://revueexsitu.com/2016/12/01/4259/>
- Duras, M., 1993, Ecrire, Gallimard, Paris.
- Dworkin, A., 1981, Pornography : Men Possessing Women, Perigee Books, Berkley.
- Dworkin, A., 2015, Souvenez-vous, résistez, ne cédez pas, Syllepse, Paris.
- Eaubonne d', F., 1990, La scandaleuse, Verna/Philippe Lebeau, Paris.
- Elbe, L., 2004, Man into Woman: The First Sex Change, Niels Hoyer Editor, Amsterdam.
- Ensler E., 1999, Les Monologues du vagin, Balland, Paris.
- Epstein J. (dir.), Body Guards: The Cultural Politics of Sexual Ambiguity, Routledge, New York.
- Ernaux, A., 2016. Mémoire de fille, Gallimard, Paris.
- Espineira K., 2015, Transidentités. Ordre et panique de genre, L'Harmattan, Paris.
- Espineira K., Thomas M.-Y. et Alessandrin A., 2012, La Transyclopédie. Tout savoir sur les transidentités, Paris, Des ailes sur un tracteur éditions, Paris.
- Espineira K., Thomas M.-Y., 2014, Les trans comme parias. Le traitement médiatique de la sexualité des personnes trans en France », Genre, sexualité & société, n°11, Printemps, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/gss/3126>.
- Espineira, K., 2015, Pour une épistémologie trans et féministe : un exemple de production de savoirs situés, Comment d'en Sortir ?, n°2, p. 42-58
- Ethnologie française (2013), juillet-décembre, n° 3, « Sexualités négociées ».
- Export, V., 1972, Women's Art. A Manifesto, Neues Forum, Vienne, Piece written on the occasion of the exhibition Magna Gemini sur : art and creativity, organized by Export, Pdf :

https://monoskop.org/images/3/3d/Valie_Export_1973_2012_Womens_Art_A_Manifesto.pdf

Falconnet G. et Lefaucheur N. (1977), *La Fabrication des mâles*, Seuil, Paris.

Falquet, J., 2016, *La combinatoire straight Race, classe, sexe et économie politique : analyses matérialistes et décoloniales*, Les Cahiers du genre, Analyse critique et féminismes matérialistes (Hors-Série coordonné par Annie Bidet-Mordrel, Elsa Galerand et Danièle Kergoat), pp. 73-96.

Fassin E et Michel Feher, 2003, *Une éthique de la sexualité : entretien avec Judith Butler*, par Éric Fassin revue *Vacarme* 22, 2, janvier.

Fassin, É., 2008, *L'empire du genre. L'histoire politique ambiguë d'un outil conceptuel. L'homme*, 187-188, 375-392.

Fassin, É., 2010., *Les « forêts tropicales » du mariage hétérosexuel. Loi naturelle et lois de la nature dans la théologie actuelle du Vatican. Revue d'éthique et de théologie morale*, 261, 201-222.

Fassin, É., 2006, *La démocratie sexuelle et le conflit des civilisations. Multitudes*, 26, 123-131.

Fausto-Sterling A., 2013, *Les Cinq Sexes*, Payot, Paris.

Fausto-Sterling, A., 2012, *Corps en tous genres. La Dualité des sexes à l'épreuve de la science*, La Découverte/Institut Émilie du Châtelet, Paris.

Feinberg, L., 1993, *Stone Butch Blues*, Firebrand Books, Ithaca.

Fernandez, D., 2001, *L'amour qui ose dire son nom*, Stock, Paris.

Fleury C., 2015, *Les irremplaçables*, Gallimard, Paris.

Fogg Davis H., 2017, *Beyond Trans: Does Gender Matter?* New York University Press, NY..

Foucault M. (1969), *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.

Foucault M., 1976-2018, *Histoire de la sexualité*, 4 vol., Gallimard, Paris.

Foucault, M., 1962, *Naissance de la clinique*, PUF, Paris.

Foucault, M., 1966, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris

Foucault, M., 1975, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris.

Foucault, M., 1994, *Dits et écrits, Tome II (1970-1975)*, Gallimard, Paris.

Foucault, M., 1994, *Dits et Écrits, Tome IV, (1980-1988)*, Gallimard, Paris.

Foucault, M., 2001, *Dits & Ecrits, Tome 1, 1954-1975*, Gallimard, Paris,

Foucault, M., 2001, *La naissance d'un monde, dans Dits et Écrits I, 1954-1975*, Gallimard, Paris

Frigeri, F., 2019, *Artistes femmes*, Flammarion, Paris.

Froidevaux Metterie, C., 2018, *Le corps des femmes*, Philo Magazine éditeur, Paris.

Gagnon, J. 2008., L'utilisation explicite et implicite de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité, in *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène/Sam Bourcier avec Alain Giami, Payot, Paris, p.69-135.

Galibert, C., 2007, *L'anthropologie à l'épreuve de la mondialisation*, L'Harmattan, Paris.

Galibert, C., 2018, *Petit manuel du genre à l'usage de toutes les générations*, PUG, Grenoble.

Galibert, C., 2020, *L'Homme du Monde*, Il Sileno Edizioni, <http://www.ilsileno.it/geographiesoftheanthropocene/monographic-volumes/>

Gardey, D., Löwy, I., (dir.), 2000, *L'Invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Éditions des archives contemporaines, Paris.

Garnier, M.D., 2016, *Alpha genre*, L'Harmattan, Paris.

Gazalé O., 2017, *Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Robert Laffont, Paris.

Gheno, M., 2016, *Femmes scandaleuses : le pouvoir transformatif de la transgression chez Virginie Despentes, Nelly Arcan et Aurélia Aurita*, Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta.

https://www.academia.edu/30828804/Femmes_scandaleuses_le_pouvoir_transformatif_de_la_transgression_chez_Virginie_Despentes_Nelly_Arcan_et_aur%C3%A9lia_aurita

Giard, A., Grimaud, E., Taylor, A.C., 2017, *Jouir ailleurs et autrement. Du spasme végétal à l'oreiller psychopompe* », in: Vanessa Manceron & Emmanuel de Vienne (ed.), *Terrain n°67*, 2017, p 4-23,

<https://doi.org/10.4000/terrain.16171>

Giedion S., 1948, *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history*, Oxford university press, Oxford.

Girard, R., 1972, *La Violence et le sacré*, Gallimard, Paris.

Godelier M., 1982, *La Production des grands hommes : pouvoir et domination masculine chez les Baruyas de Nouvelle-Guinée*, Fayard, Paris.

Goffman E., 2002, *L'Arrangement des sexes*, La Dispute, Paris.

González, L., 2018, « Veridis quo »

<https://www.zerodeux.fr/reviews/lola-gonzalez-veridis-quo>.

Gossein, S., Bartoli, D.G., 2019, *Vivre parmi les existants : une épreuve de monde*, Terrestres, <https://www.terrestres.org/2019/09/11/vivre-au-bord-du-monde>

Gosselin, S., 2019, *Redonner corps à l'esprit des plantes*, Terrestres, <https://www.terrestres.org/2019/03/05/redonner-corps-a-lesprit-des-plantess>

Grosenick, U., 2008, *Women Artists. Femmes Artistes du XXe Et XXIe Siècle*, Taschen, Cologne.

Groult, B., 1975, *Ainsi soit-elle*, Grasset, Paris.

Guattari, F, 1992, *Chaosmose*, Galilée, Paris.

Guibal, F., 1979, *La métaphysique en question*, *Etudes*, 351, 2/3, août/septembre, pp.181-200.

Guillaumin, C., 2010, *Questions de genre aux sciences sociales « normales »*, in Danielle Chabaud-Rychter, D. Descoutures, V., Devreux, A.M., Varikas, E., *Sous les sciences sociales, le genre*, 75-87.

Guiraud, P., 1978, *Sémiologie de la sexualité*, Payot, Paris.

Hamidi-Kim, B., 2018, *Male gaze vs female gaze , théâtre public vs séries télévisées ? Portrait comparé du sexisme et du féminisme au sein de deux types de productions Culturelles*, *Horizons/Théâtre, Revue d'études théâtrales*, 10-11, Genre et arts vivants.

Haraway, D., 1991/2009, *Sociologie animale et économie naturelle du corps politique : une physiologie politique de la dominance*, in *Des singes, des femmes et des cyborgs. La réinvention de la nature*, Actes Sud/Editions Jacqueline Chambon, Arles.

Haraway, D., 2007, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes*, Editions Exils. Paris.

Haraway, D., 2009, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris.

Haraway, D., 2018, *Manifeste des espèces de compagnie. Chiens, humains et autres partenaires*, Flammarion, Paris.

Hartsock, N. C. M., 1998, *The Feminist Standpoint Revisited*, in *The Feminist Standpoint Revisited and Other Essays*, Westview Press, Boulder, pp. 227-248.

Havard G. et Laugrand E. (dir.), 2014, *Éros et tabou. Sexualité et genre chez les Amérindiens et les Inuits*, Septentrion, Québec.

Hebreard, C., 2019, *Lutte performative, Activisme artistique, théorique et trans féministe*, Mémoire présenté dans le cadre de l'obtention du Master Création artistique, parcours CARMA Création Artistique, Recherche et pratique du Monde de l'Art.

https://www.academia.edu/39789987/Version_int%C3%A9grale_Lutte_pe_rformative_Activisme_artistique_th%C3%A9orique_et_transf%C3%A9ministe

Heller, N.G., 1991 (1987), *Femmes Artistes*, Herscher, Paris.

Héritier F., 1996, *Masculin/Féminin*, t. 1, *La Pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris.

Héritier F., 2002, Masculin/Féminin, t. 2, Dissoudre la hiérarchie, Odile Jacob, Paris.

Héritier F., 2010, Hommes, femmes : la construction de la différence, Éditions Le Pommier / Universcience, Paris.

Héritier, F., 2007, Masculin-Féminin, 2 vol., Odile Jacob, Paris.

Hite S. (1977), Le Rapport Hite. Une nouvelle interprétation de la sexualité féminine, Robert Laffont, coll. « Réponses » [édition originale : 1976], Paris.

Hite S., 1983, Le Rapport Hite sur les hommes, Robert Laffont, coll. « Réponses » [édition originale : 1981], Paris.

Hoquet, T., 2013, *Le sexe biologique. Anthologie historique et critique. Volume I. Femelles et Mâles ? Histoire naturelle des (deux) sexes*, Hermann, Paris.

Houston, N., 2020, Les mythes, in Servigne, P., et Stevens, R., Aux origines de la catastrophe, Les Liens qui nous libèrent, Paris, 142-147.

<https://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20131213.OBS9493/theorie-du-genre-judith-butler-repond-a-ses-detracteurs.html>

Hurtig M.-C., 1982, L'élaboration socialisée de la différence des sexes », *Enfance*, vol. 35, n° 4.

Hypatie [blog] (2016), La ville, territoire masculin, mis en ligne le 11 décembre 2016 : <https://hypathie.blogspot.com/2016/12/la-ville-territoire-masculin.html>

Illouz E., 2018, Les femmes ont été les grandes perdantes de la révolution sexuelle, *Philosophie magazine*, février, n° 116, « Peut-on désirer sans dominer ? ».

Irigaray, L., 1974, *Speculum. De l'autre femme*, Minuit, Paris.

Irigaray, L., 1985, *Parler n'est jamais neutre*, Minuit, Paris.

Iris Marion Young, « Menstrual Meditation », in *On Female Body Experience*, op. cit., p. 121.

Itziar Z., 2020, *Devenir chienne*, Cambourakis, Paris.

Jacquemin, H., 2017, *Le Sang des femmes. En finir avec les tabous*, In Press Eds, Paris.

Jakson, S., 1999, Théoriser le genre : l'héritage de Beauvoir, *Nouvelles questions féministes*, Vol. 20, No. 4, Novembre, pp. 9-28.

Jelinek E., Lecerf, C, 2007, *L'Entretien*, Seuil, Paris.

Jelinek, E., 2006, *Lust*, Seuil Points, Paris.

Jelinek.E., 1982, *La Passion de l'Ève nouvelle*, Seuil, Paris.

Jorgensen, C., 1974, *A Personal Autobiography*, Corgi Childrens Ed., London.

Kafka, F., 1991, *la métamorphose*, Gallimard, Paris.

Kassou, N., 2016, S'exposer et souffrir. Blessures et nudité dans la performance féminine contemporaine. Avatars et dérivés d'une fonction politique. Mémoire de recherche master 1 mention arts et culture, université de lorraine, UFR Arts, lettres et langues (Metz), Département Arts 2015-2016, soutenu le 08/09/2016,

[https://www.academia.edu/32771516/S_EXPOSER_ET_SOUFFRIR Blessures et nudité dans la performance féminine contemporaine Avatars et dérivés d'une fonction politique](https://www.academia.edu/32771516/S_EXPOSER_ET_SOUFFRIR_Blessures_et_nudit%C3%A9_dans_la_performance_f%C3%A9minine_contemporaine_Avatars_et_d%C3%A9rivés_d_une_fonction_politique)

Kelly, M. 1982, No essential femininity, a conversation between me, in parachute, Revue d'art contemporain canadienne, 37, 26, été, 31-35.

Kinsey A. C., Pomeroy W. B. et Martin C. E. (1948), Le Comportement sexuel de l'homme, Paris, Éditions du Pavois [édition originale : 1948].

Kinsey A. C., Pomeroy W. B., Martin C. E. et Gebhard P. H. (1954), Le Comportement sexuel de la femme, Amiot- Dumont [édition originale : 1953], Paris.

Klein, D., Vennemann, A., 2014, Faites ce que vous voulez ! Faire, défaire et contrefaire l'autorité. Regards croisés sur Elfriede Jelinek, CELEC (Université Jean Monnet) et LCE (Université Lyon 2), Saint-Etienne et Lyon, 25-29 mars 2014

Krauss F. S. (dir.) (1904-1913, Anthropophyteia. Jahrbuch für folkloristische Erhebungen und Forschungen, zur Entwicklungs-geschichte der geschlechtlichen Moral [Annales de recherches sur le folklore et les origines de la morale sexuelle], 10 vol., Leipzig.

Krauss F. S. (dir.), 1883-1911), Kryptadia. Recueil d'énigmes, coutumes, amulettes, chansons, inscriptions latrinales, expressions proverbiales obscènes, pour servir à l'étude des traditions populaires, 12 vol., Heilbronn, Henninger frères, Paris, H. Welter.

Laborde, F, 2014 , Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter, de Monique Wittig et d'Elfriede Jelinek, Mémoire de M2 en lettres modernes, Université Lyon 2, soutenu en septembre 2014, <https://univ-lyon2.academia.edu/FannyLaborde>

Lacan, J., 1966, Ecrits, Seuil, Paris.

Lafon, L., 2010, Le chant des batailles désertées », in Où en est le féminisme, n° 593, avril, <http://lolalafon.toile-libre.org/blog/?p=639>.

Lafont, S., 1997/1998, Conférence école nationale de la photo, Arles, repris dans Paul Schutzman, Suzanne Lafont, Hazan, Paris.

Lambert K. et Astor P.-F., 2011, Pour en finir avec le conflit des sexes, Éditions du Palio, Paris.

Landais E., 2014, Porn studies et études de la pornographie en sciences humaines et sociales, Questions de communication, n° 26, « La pornographie et ses discours », p. 17-37.

Laqueur T. (1992), La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et sur le genre en Occident, Gallimard, Paris.

Laqueur, T., 1990/1992, *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*, Gallimard, Paris.

Latour, B., 2012, Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des modernes, La Découverte, Paris.

Latour, B., 2015, Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique, La Découverte, Paris.

Lauretis T. de, 2007, Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg, La dispute, Paris.

Le Guinn, U., 2018, La théorie de la fiction panier, Terrestres,

<https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/>

Lecourt, D., 2011, Humain, posthumain : la technique et la vie, PUF, Paris.

Lehman, M., 2017, La métamorphose de l'objet : La nouvelle représentation de la femme dans l'art de la performance "féministe" des années 1960/ 1970. Nouveaux Imaginaires du Féminin, Sept, Nice, https://www.academia.edu/35526343/La_m%C3%A9tamorphose_de_l_objet_et_La_nouvelle_repr%C3%A9sentation_de_la_femme_dans_l_art_de_la_performance_f%C3%A9ministe_des_ann%C3%A9es_1960_1970

Le More, M., 2022, Gabriële Buffet-Picabia, la femme au cerveau érotique », Documentaire, Arte, 1^{er} mai 2022.

Lévi Strauss, C., 1955, Tristes tropiques, Plon, Paris.

Levinas, E., 1972, Humanisme de l'autre homme, Fata Morgana, Paris.

Linder, S., 2013, Femme/Objet. Catalogue de l'exposition présentée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris / ARC du 1^{er} février au 21 avril 2013, Paris.

Lowy, I., Rouch, H., (dir.), 2003, La distinction entre sexe et genre – Une histoire entre biologie et culture », *Cahiers du Genre*, 34, L'Harmattan, Paris.

Luyckx, C., 2020, Le patriarcat, dans Servigne, P. et Stevens, R. (Dir.), Aux origines de la catastrophe, Les Liens qui nous libèrent, Paris, 90-94.

Lytotard, J.-F., 1979, La Condition postmoderne - Rapport sur le savoir, Éditions de Minuit, Critique, Paris.

Mac Luhan, M., 1968, Pour comprendre les médias, Seuil, Paris.

MacKinnon et Andrea Dworkin, 1997, In Harm's Way: The Pornography Civil Rights Hearings, Harvard University Press, Cambridge, MA.

- Mackinnon, C., 1984, *Difference and Dominance: On Sex Discrimination*, Routledge, London.
- Maines R. P. (2009), *Technologies de l'orgasme. Le vibromasseur, « l'hystérie » et la satisfaction sexuelle des femmes*, Payot, Paris.
- Malinowski B. (1985), *Journal d'ethnologue*, traduction de T. Jolas, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques ».
- Mallarmé, S., 1895, *Divagations*, Gallimard, Paris.
- Bertini, M.J., 2005, *Femmes, le pouvoir impossible*, Pauvert/Fayard, Paris.
- Martin, E., 1991, *The Egg and the Sperm : How Science Has Constructed a Romance Based on Stereotypical Male-Female Roles*, *Signs*, 16, pp. 485-501.
- Martino, M., 1977, *Emergence: A transsexual autobiography*, Crown Publishers, London.
- Marx, K., 1844/1972, *Les manuscrits économique-politiques de 1844*, UGE, Paris.
- Marx, K., 1963, *Écrits économiques, tome 2*, Gallimard, NRF, La Pléiade, Paris
- Marzano M. et Rozier C., 2005, *Alice au pays du porno. Ados : leurs nouveaux imaginaires sexuels*, Ramsay, Paris.
- Marzano, M., 2003, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Hachette Littératures, Paris.
- Mathieu N.-C. (dir.), 1985, *L'arraisonnement des femmes. Essais en anthropologie des sexes*, Cahiers de l'Homme, n° XXIV.
- Maupassant, G. de, 1883, *Une vie*, Ollendorf éditeur, Paris.
- McLuhan, M., 1968, *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris.
- Mead M. (1963), *Mœurs et sexualité en Océanie*, Plon, Paris.
- Gourarier, M., 2012, *Négocier le genre ? Journal des anthropologues*, 124-125 | 2011 : Les rapports de sexe sont-ils solubles dans le genre ? p. 159-178
- Merleau Ponty, M., 2010, *Œuvres*, Gallimard, Paris.
- Metterie Froidevaux, C., 2018, *le corps des femmes*, Philosophie magazine Éditeur, Paris.
- Ayalah, D., Weinstock, I., 1979, *Breasts. Women Speak About Their Breasts and Their Lives*, Summit Books, New York.
- Millet, K., 1969, *Sexual politics*, Garden City, Doubleday, New York.
- Minkowski, E., 1999, *Traité de psychopathologie, Les empêchements de penser en rond*, Paris.
- Montaigu, T 2015, *Voyage autour de mon sexe*, Grasset, Paris.

- Montin, S., 2020, Lorsque je doute de ma liberté, 25/03/2020
<https://newsroom.univ-cotedazur.fr/lorsque-je-doute-de-ma-liberte>
- Mooc du Centre Pompidou, 2021, „Elles font l’art“ (2020)
<http://www.club-innovation-culture.fr/nouveau-mooc-centre-pompidou-femmes-art/>
- Moreau, C., 2010, Artistes femmes de 1905 à nos jours, Centre Pompidou, Paris.
- Morel, J.P., 2006, La peinture « couillarde », Fayard, Paris.
- Morin E., 1973, Le Paradigme perdu : la nature humaine, Seuil, Paris.
- Morin, E., 1979, Le paradigme perdu : la nature humaine, Points Seuil, Paris.
- Morineau, C., 2009, Elles@centrepompidou, Artistes femmes dans les collections du Mnam-Cci | Catalogue de l’exposition, Paris.
- Morizot, B., 2020, Manières d’être vivant, Actes Sud, Arles.
- Morris, J., 1974, Conundrum, Faber & Faber, New York.
- Mozere, L., 2005, « Devenir-femme chez Deleuze et Guattari, Quelques éléments de présentation », Cahiers du Genre, 1, n° 38, pp 43 - 62
- Muchembled R. (2005), L’Orgasme et l’Occident. Une histoire du plaisir du xvie siècle à nos jours, Seuil, Paris.
- Mulvey, 2017, Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie, Mimésis, Paris.
- Mulvey, M., Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, Pages 6–18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Murdock R., 1931, Description systématique des mœurs, comportements, coutumes, d’un certain nombre de peuples du monde.
- Murielle Gerin, 2020, Co-écriture fille-garçon en symétrie : une ingénierie didactique coopérative pour concrétiser l’égalité des sexes au CP (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03180995>)
- Musset, A., 2014, Le Queer est-il l’avenir de l’homme... Et de la femme ? - [Divergences2 ; revue libertaire internationale en ligne]
<http://divergences2.divergences.be/spip.php?article918>
- Nachtergael, M., 2016, Jusqu’où va la vision ? Points de vue, prises de pouvoir et contrôle de l’image dans la culture visuelle féministe, dans Gil Bartholeyns dir., Politiques visuelles, 2016, Presses du Réel (première version non révisée), p. 45-61.
- O’Reilly, S., 2010, Le corps dans l’art contemporain, Thames & Hudson, L’Univers de l’art, traduit de l’américain par Lydie Echasseraud, Paris.
- Oakley A. (1972), Sex, Gender and Society, Farnham, Ashgate. Preciado [P] B. (2000), Manifeste contra-sexuel, traduction de S. Bourcier, Paris, Balland, coll. « Modernes ».

Ovidie (2015), A quoi rêvent les jeunes filles ? Documentaire diffusé le 23 juin 2015 sur France 2.

Ovidie (2018), A un clic du pire. La protection des mineurs à l'épreuve d'Internet, Paris, Éditions Anne Carrière.

Pane G, 2006, Lettre à une(e) inconnu(e), École nationale supérieure des Beaux-Arts, Galilée, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Pechriggl, A., 2001, Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des /genres. Vol. I. Du corps à sexes l'imaginaire civique, Vol. II. Critique de la métaphysique des sexes, L'Harmattan, Paris.

Philippe, V., 2012, L'androgynie dans le rock, Dossier L3 Médiation Culturelle-Histoire de la Musique Paris III Sorbonne Nouvelle, Paris III Sorbonne Nouvelle,

https://www.academia.edu/3424478/Etude_de_landrogynie_dans_le_Rock

Piccand, L., Pache, S., Charlap, C., 2015, La construction sociale des sexes comme naturalisation, La construction scientifique des sexes, Emulations, Presses universitaires de Louvain,

https://www.academia.edu/14716928/La_construction_scientifique_des_sexes

Poirier J., 1991, Histoire des mœurs, 8 vol., Gallimard, Paris.

Poulin, R., 2009, Pornographie, rapports sociaux de sexe et pédophilisation”, Revue *Nouveaux cahiers du socialisme*, no 1, hiver 2009, pp. 227-245. Numéro “Les classes sociales aujourd’hui.”

http://classiques.uqac.ca/contemporains/poulin_richard/porno_rapports_sex_e_pedo/porno_rapports_sex_e_pedo_texte.html

Poulin, R., 2009, Pornographie, rapports sociaux de sexe et pédophilisation”, Revue *Nouveaux cahiers du socialisme*, no 1, hiver 2009, pp. 227-245. Numéro “Les classes sociales aujourd’hui.”

http://classiques.uqac.ca/contemporains/poulin_richard/porno_rapports_sex_e_pedo/porno_rapports_sex_e_pedo_texte.html

Poulin, R., 2011, La pornographie, les jeunes, l'adocentrisme, Les Cahiers Dynamiques 2011/1 (n° 50), pages 31 à 39

Poulin, R., 2004, La mondialisation des industries du sexe. Prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants, Ottawa, Éditions L'Interligne, 2004, p. 177-242.

Pratchett, T., 2001, Le vade mecum du Disque monde, L'Atalante, Nantes.

Preciado, P.B., 2018, Lettre d'un homme trans à l'ancien régime sexuel, Le Monde, 15 janvier 2018.

Preciado, P.B., 2019, Un appartement sur Uranus, Grasset, Paris.

- Prokhoris, S., 2000, *Le Sexe prescrit : la différence sexuelle en question*, Aubier, Paris.
- Rancière, J., 2000, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique, Paris,
- Lavoie, R., 2014, *Pratiques artistiques féministes et queers en art vidéo : propositions politiques post-identitaires*, revue *Recherches féministes*, <https://www.semanticscholar.org/paper/Pratiques-artistiques-f%C3%A9ministes-et-queers-en-art-%3A-Lavoie/99f33f4df3cea60dd64e25b7f59febb7ca844ea7>
- Reckitt H., Phelan P., 2005, *Art et féminisme*, éditions Phaidon, Paris.
- Beauthier, R., Meon, J.M., Truffin, B., 2010, *Obscénité, pornographie et censure, Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles)*, Editions de l'université de Bruxelles.
- Rennes J., 2014, *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, Paris.
- Reucher T., 2018, « La transidentité », dans Bornstein S. (dir.), *Traité de psychiatrie légale*, Bruylant, Bruxelles.
- Revue en ligne Terrestres <http://www.terrestres.org/a-propos-de/>
- Rich, A., 2010, *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, Mamamélis-Nouvelles Questions Féministes, Genève-Lausanne.
- Rilke, R.M., 1991, *Lettre à un jeune poète*, Livre de poche, Paris.
- Robinson B. W. (dir.), *Gender in the 1900s: Images, Realities, and Issues*, Toronto, Nelson Canada.
- Rochlin, M., 1977, *The heterosexual questionnaire*, <https://www.coursehero.com/file/128251897/HeterosexualQuestionnairepdf/>
- Rodriguez, E., Raz, M., Jaunait, A., 2014, « La biologisation de quoi ? » Appel à contribution pour la Revue *Genre, sexualité & société*.
- Roscoe, W., 2000, *Changing Ones : Third and Fourth Genders in Natives Northamerica*, New York, Palgrave Macmillan.
- Rouch, H., Dorlin, E., Fougeyrollas, D., 2005, (dir.), *Le Corps entre sexe et genre*, L'Harmattan, Paris.
- Rubin J. Z., Provenzano F. J. et Luria Z., 1974, « The Eye of the Beholder: Parents' Views on Sex of Newborns », *American Journal of Orthopsychiatry*, vol. 44, n° 4, p. 512-519.
- Rubin, Gayle. 2010. « Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité », in *Surveiller*
- Sacks, O., 1996, *Un anthropologue sur Mars*, Le Seuil, Paris.
- Sahlins M. (1972), *Âge de pierre, âge de l'abondance. L'économie des sociétés primitives*, Paris, Gallimard.

Saladin d'Anglure B. (2004), « Le troisième sexe social des Inuits », Diogène, n° 208, p. 157-168.

Salcedo, J.J., 2010, Déconstruction du genre et justification de la pornographie dans la théorie queer, in R. Beauthier, J.-M. Méon, B. Truffin (Eds.), Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles), Éditions ULB, Bruxelles, p. 189-195.

Salle, M., 2014, « Formation des enseignants : les résistances au genre », Travail, genre et sociétés, n° 31, « Enseigner le genre », p. 69-84.

Salomão Vilar, F 2012, ArteFilosofia (UFOP), v. 12, p. 177-195, <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/591>

Sardin, P., 2009, *Traduire Le Genre : Femmes en Traduction*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.

Sartre, J.P., 1943, *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris.

Savatier, T., *L'origine du monde*, Histoire d'un tableau de Gustave Courbet, Bartillat, Paris.

Schaeffer, J.-M., 2005, « La thèse de l'exception humaine et le prométhéisme de la connaissance », *Communications*, 78, L'idéal prométhéen, 189-209.

Schneemann, C., 1975, *Interior Skroll*, Festival Women Here and Now, East Hampton, New York, 29 août,

<http://www.schneemannfoundation.org/artworks/interior-scroll>

Schneemann, C., 1977, *Erotic Films by Women*, introduction, Telluride Film Festival, 4 septembre,

<http://www.schneemannfoundation.org/artworks/interior-scroll>

Schutz, D., 2002, « Le dernier homme » (Frank on a Rock, Huile sur toile, 168,3 x 121,3 cm, <http://blog.mahgeneve.ch/pourquoi-frank-on-a-rock>

Schwartz, D., 1992, *Agnès Martin*, Writings, Ost Filderen, Cantz Verlag, Wintelhum.

Schwerzmann, K., 2017, *Pourquoi nous (ne) sommes déjà (plus) posthumains*, Actes de la journée d'étude internationale *Le Temps du posthumain ?*, Université Paris Diderot-Paris /Bétonsalon-Centre d'art et de recherche (Paris), 2 juin 2017,

<https://www.fabula.org/colloques/document5472.php>

Scott, J., 1988, *Le genre : une catégorie utile d'analyse historique*, *Les Cahiers du Grif*, 37-38, *Le genre de l'histoire*, pp. 125-153,

https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num_37_1_1759

Searle, J., 1995, *La Construction de la réalité sociale*, Gallimard, Paris.

Seavey C. A., Katz P. A. Rosenberg S. Z., 1975, *Baby X. The Effect of*

Gender Labels on Adult Responses to Infants, Sex Roles, vol. 1, n° 2, p. 103-109.

Second Wave: A Reader in Feminist Theory, Linda Nicholson, Routledge, New York.

Silverberg H. 2006, Les Peuples de l'Omo, Éditions de La Martinière, Paris.

Solanas, V., 1968, SCUM Manifesto, La Nouvelle Société, Paris.

Starblanket R., 2012, entrée « Two-spirit », dans Espineira K., Thomas M.-Y. et Alessandrin A., 2012, La Transyclopédie. Tout savoir sur les transidentités, Paris, Des ailes sur un tracteur éditions, Paris.

Stone S., 1992/1996, The empire strikes back: A posttranssexual manifesto, Camera Obscura, 10 (2 (29)): 150–176,

https://doi.org/10.1215/02705346-10-2_29-150

Tabet P., 1998, La Construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps, L'Harmattan, Paris.

Tabet P., 2004, La Grande Arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel, L'Harmattan, Paris.

Tabet, P., 2001, La grande arnaque. L'expropriation de la sexualité des femmes, Actuel Marx, No. 30.

Tanenbaum, L., 2000, Growing up female with a bad reputation, Harper Collins, London.

Taylor Mill, H., 1851, *The Enfranchisement of Women*, the Westminster Review, July.

Rubin, G. 1975, The traffic in women: notes on the political economy of sex" from Reiter, Rayna R., Toward an anthropology of women pp.157-210, New York: Monthly Review Press

Thiébaud, E, 2017, Ceci est mon sang. Petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font, La Découverte, Paris.

Thomas, C., 2010, Les Bijoux indiscrets de Diderot : cris et chuchotis, *Le Monde*, 3 juin..

Tomc, S, Bailly, S., Ranchon, G., 2016, Métadiscours scientifiques sur le genre : comment éviter la noyade théorique et trouver des bouées conceptuelles pour surnager en analyse de discours ?, EME Éditions, Louvain-la-Neuve. 99-120.

Tomc, S. Bailly, S., Ranchon, G., (dir.), 2016, Pratiques et langages du genre et du sexe : déconstruire l'idéologie sexiste du binarisme, EME éditions, Louvain-la-Neuve.

Trumbach R., 1994, London's sapphists: From three sexes to four genders in the making of modern culture, Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History

Gilbert Herdt Ed., Zone books, London.

Vermeerbergen, L., 2019, Virginie Despentes : féministe paradoxale ? La controverse féministe à travers l'analyse de *Baise-moi*, *Les chiennes savantes* et *Les jolies choses*, Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique, Date de soutenance : 5-sep-2019

Verón, E., 1978, Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir, *Communications*, 28, Idéologies, discours, pouvoirs. pp. 7-20.

Vincent, C., 2020, *Cohabiter avec tous les vivants*, Le Monde, enquête en 6 parties, 20-26 juillet 2020: dépasser le dualisme entre nature et culture ; la construction du Grand Partage entre l'Homme et la nature ; naissance du sentiment de la nature ; aux origines du désastre écologique ; la fin de la nature : 7 penseurs du vivant esquissent de nouvelles alliances avec la nature ; cohabiter avec tous les vivants.

Violeau, A, 2007, Agnès Thurnauer, entretien, carte blanche, *Particules*, https://michelrein.com/cspdocs/press/files/agne_768_sthurnauer_2007_particules.pdf

VNS Matrix, « Cyberfeminist Manifesto » (1991/2003), Amelia Jones dir., *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London / New York.

Vörös, F., 2015, *Culture pornographiques. Anthologie des porn studies*, Amsterdam, Paris.

Waight, P., 1989, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Routledge, Oxford.

Wiels J., 2006, La différence des sexes : une chimère résistante, dans Vidal C. (dir.), *Féminin/Masculin. Mythes scientifiques et ideologies*, Belin, Paris.

Wilke H., 2000, in Montano, L.M., 2000, *performance artists talking in the eighteen: sex, food, money, ritual, death*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

Winter S. (2011), Les personnes du "troisième sexe" viennent de remporter une victoire dans leur bataille pour plus de reconnaissance sociale, *Le Monde*, 18 février.

Wittig M., 2001, *La Pensée « straight »*, Balland, Paris.

Wittig, M., 1969, *Les Guérillères*, Les éditions de Minuit, Paris.

Wittig, M., 1973, *Le corps lesbien*, Les éditions de Minuit, Paris .

Wittig, M., 2012, *Le chantier littéraire*, Editions iXe, Paris.

Wittig, M., 2013, *La Pensée Straight*, Amsterdam, Paris,

Wittig, M., Zeig, S., 1976 / 2010, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Grasset, Paris

- Woolf V., 2012, Orlando, dans Œuvres romanesques, t. 2, Paris, Gallimard, La Pléiade [édition originale : 1928].
- Woolf, V. 1929, La Promenade au phare, Stock, Paris.
- Young, I.M., 1994, Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective, Signs, Vol 19, N°3, Spring, 713-738
- Zabunyan E., Besse C., Fontan A., Gaillard F., Bertini M.-J., 2003, Cachez ce sexe que je ne saurais voir, Dis voir, Paris.
- Zaidman, C., 2002, présentation d'Erving Goffman, L'arrangement des sexes, La Dispute, Paris.
- Zemon Davies N., 1976, Women's History in Transition: The European Case, Feminist Studies, vol. 3, n° 3/4, p. 83-103.
<https://www.jstor.org/stable/3177729?origin=JSTOR-pdf>

Remerciements :

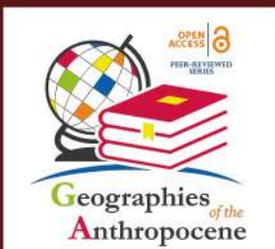
L'auteur-e tient à remercier tout particulièrement Francesco De Pascale pour l'acceptation d'une aventure éditoriale peu évidente, courageuse et peut-être irrévérencieuse, Ambra Benvenuto pour son fastidieux et patient labeur de relecture et de corrections, Agnès Accorsi pour l'illustration de couverture. Sans elles et lui, l'ouvrage n'aurait pu voir le jour, ni le voir si bellement. Vi ringrazio tutti.

The Anthropocene unfolds its generalized domination and exploitation of the world through internal exclusion (what is not man) and external exclusion (nature, the non-human). This episteme of the objectification of humans, non-humans and the World, passes through language, writing, the male gaze as a Vision of the world promoted to universality. Domination is expressed in art by a violence that does not say its name by draping itself in candid nudity, the image of beauty and naturalness, thus making art the very place of its most beautiful lie. The aesthetics of domination makes the Anthropocene an anthropoScene, in which gendered functioning gives the body a central role. The historical examination of this aesthetics of domination disguised as the domination of aesthetics (painting, sculpture, happening, writing) and its questioning by the opposition/feminine and feminist demarcation of the 60s-70s and beyond, leads, by following the evolution of contemporary art, to the proposal of a possible elsewhere of the gendered heart of the functioning of the Anthropocene, by the call for a new alliance between the Human (post gender) and the Living (animated and inanimate nature) by providing some keys for the construction of the Human-as-counter-project in the Anthropocene, shared with the Living and the Planet by respecting and meeting all otherness, internal and external.



Charlie Galibert (charlie.galibert@univ-cotedazur.fr) est philosophe, anthropologue, écrivain, membre du LIRCES EA 3159 Université Nice-Côte d'Azur. Ses recherches ont concerné l'insularité, à travers ses grands tropes et figures : Ulysse, Robinson, Gulliver. Son thème actuel de réflexion est l'altérité, entendue sous les deux axes de la Grande Altérité (l'extériorité à l'Homme : La Nature, l'Être) et la Petite

Altérité (l'intériorité de l'Homme, l'intra humain). Il a livré une centaine d'articles et de contributions dans des revues nationales et internationales ou des ouvrages collectifs. Il a publié à ce jour 6 essais d'anthropologie et 7 romans. Son dernier ouvrage L'Homme du Monde, est paru chez Il Sileno Edizioni. Le présent « Anthropocène et esthétique de la domination » en constitue la préquelle et l'introduction sous l'angle de l'art et au prisme du genre. Il a contribué à divers projets collectifs (le « Décameron » des éditions Albiana, 2020 ; Le « Borges Projet » de l'écrivain J.P. Toussaint. Il accompagne l'œuvre de l'artiste universel niçois Armand Scholtès



ISBN 979-12-80064-31-8

