

Mettre à l'épreuve le genre

« Si les normes sociales pouvaient être aperçues aussi clairement que les normes organiques, les hommes seraient fous de ne pas s'y conformer. Comme les hommes ne sont pas fous, et qu'il n'existe pas de Sages, c'est que les normes sociales sont à inventer, non à observer. »¹

Georges Canguilhem, 1994.

« En tout être humain survient une vacillation d'un sexe à l'autre et, souvent, seuls les vêtements maintiennent l'apparence masculine ou féminine, tandis qu'en profondeur le sexe contredit totalement ce qui se laisse voir en surface. »²

Virginia Woolf, 1928.

I ntroduction



Nan Goldin, Ivy with Marilyn, tirage argentique noir et blanc, 1973.

Une petite fille fait preuve de délicatesse. On s'attendrit ; forcément c'est une fille. Or elle ne fait qu'imiter le comportement de sa mère. Cette fille sent confusément qu'il est dans son intérêt si elle ne veut pas être en butte avec la société de montrer, de jouer les signes appropriés du genre qu'on lui répète inlassablement être le sien. Son comportement est un jeu, une comédie, une « performance ». Elle imite une imitation.

A travers ce rapide exemple, nous pouvons voir que le sexe, ou plutôt ce que l'on projette dessus, se construit peut-être par un apprentissage. Il semblerait qu'il existe une organisation sociale des sexes construite autour de ce qu'on appelle le masculin et le féminin. Ces deux notions désignent l'ensemble des codes, signes, emblèmes, et attributs culturels qui vont construire et identifier ce que l'on appelle le *genre*. Ce véritable « sexe social » remet profondément en

¹ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, Quadrige, 1994, p. 194.

² Virginia Woolf, *Orlando : A Biography*, Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1956, p. 189.

cause notre relation au corps, puisqu'il présuppose la primauté de la culture sur l'individu. Comme le dit Foucault « ce n'est pas le Minotaure qui crée le labyrinthe, c'est l'inverse »³. On devine ici le caractère forcément subversif (ou du moins politique) d'une œuvre qui porte un discours sur le genre. Lorsque la photographie s'empare de cette notion pour la distordre et la remodeler à loisir, elle s'attaque indubitablement à l'ordre établi. Celui de la prééminence hiérarchique de l'homme sur la femme mais aussi de l'hétérosexualité sur l'homosexualité.

Ainsi nous chausserons les « lunettes roses »⁴ du genre pour analyser ce que la photographie peut apporter à l'ensemble de ces questionnements.

D'où viennent ces pratiques photographiques ? A quels mouvements se rattachent-ils ? Comment, à partir de la simple « visibilité » photographique peut-on engager un discours sur l'identité sexuelle ? Ce discours photographique ne porte-t-il pas en lui-même ses propres limites ?

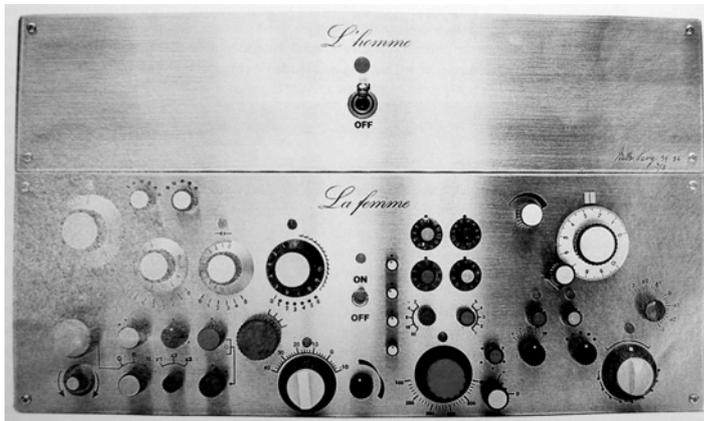
Après un bref rappel théorique, nous analyserons comment, à travers la pratique du travestissement, certains photographes brouillent cette notion de genre pour en dégager le caractère normatif.

Nous examinerons ensuite les travaux récents de photographes qui stigmatisent la perpétuation de cette norme par les médias, en nous basant sur les réflexions de John Berger qui a théorisé la notion de glamour, ainsi que sur Jean Baudrillard qui a mis en évidence les deux modèles différentiels sexués véhiculés par la publicité.

³ Michel Foucault, *Dits et écrits, I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 424.

⁴ Selon l'expression de Lizbeth Goodman in *Literature and Gender (Approaching Literature)*, New York, Routledge, 1996.

Brefs rappels théoriques



Miller Levy, *La haute fidélité*, 1994-96, techniques mixtes.

Au préalable des questions qui nous préoccupent, nous ne pouvons pas faire l'économie d'un rappel théorique de la notion de genre telle que nous l'entendons ici.

Le genre est une notion typiquement anglo-saxonne, très peu étudiée en France (bien que basée en partie sur les travaux de

Foucault et Derrida) qui met en perspective la notion de sexe comme une construction sociale non déterminée par l'anatomie. On peut considérer Ann Oakley⁵, le docteur Robert Stoller⁶, les sexologues John Money et Anke Ehrhardt⁷, ainsi que Judith Butler⁸, comme les pionniers dans ce domaine de recherche.

Cette notion prend place au sein d'un débat qui englobe toutes les composantes des sciences humaines. Les essentialistes, représentés notamment par Françoise Héritier, articulent leur pensée autour d'une vision anthropologique et ethnologique de la différence des sexes.

Pour ces chercheurs, la binarité des sexes tire ses origines de la binarité de l'espèce humaine, et la différence des sexes sert de modèle à toute différenciation ultérieure, elle est « au fondement de toute pensée, aussi bien traditionnelle que scientifique »⁹. La réflexion des hommes ne peut donc être fondée que sur ce qui leur est donné à observer de plus proche : le corps. Celui-ci devient ainsi source de toutes les oppositions « car penser, c'est d'abord classer, classer, c'est d'abord discriminer, et la discrimination fondamentale est basée sur la différence des sexes. C'est un fait irréductible : on ne peut pas décréter que ces différences-là n'existent pas, ce sont des butoirs indépassables de la pensée, comme

⁵ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, Oxford, Martin Robertson, 1972.

⁶ Robert Stoller, *Sex and Gender*, Londres, Hogarth, 1968.

⁷ John Money et Anke Ehrhardt, *Man and woman, boy and girl*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1973.

⁸ Butler Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of identity*, New York, Routledge, 1990.

⁹ Héritier Françoise, *Masculin / Féminin. La pensée de la différence*, Paris, éditions Odile Jacob, 1996, p. 19-21.

l'opposition du jour et de la nuit. Nos modes de pensée et nos organisations sociales sont donc fondés sur l'observation principale de la différence des sexes »¹⁰.

Les différences entre homme et femme sont donc le produit de leur essence même. Il ne peut donc y avoir de distinction entre sexe et genre.

Au contraire, les constructionnistes affirment qu'il y a en réalité très peu de différences (sinon l'appareil reproducteur, l'influence – incertaine – de la testostérone et certaines modifications comportementales liées au syndrome prémenstruel, à la femme enceinte et à la ménopause). Le reste n'est que construction sociale, produit d'une éducation et d'un environnement culturel : « nous naissons nus, tout le reste n'est que travestissement »¹¹.

Ainsi les attributs du masculin et du féminin, mais aussi les corps eux-mêmes, seraient socialement construits. Pour Pierre Bourdieu, par exemple, le corps est culturellement construit comme une réalité sexuée et, en même temps, comme le porteur des principes de vision et de division sexués. Et c'est ce système de perception qui crée la différence entre les sexes biologiques. La définition sociale du corps masculin et féminin n'est plus un simple enregistrement des propriétés anatomiques et naturelles mais une construction fondée sur l'accentuation de certaines différences et le voilement de certaines similitudes¹². La différence biologique et anatomique entre les sexes apparaît ensuite comme une raison naturelle de la différenciation sociale entre les genres.

Ainsi, la pensée s'enfermerait dans une tautologie, où la différence physique des sexes serait à la fois cause et conséquence du système sexué de perception du monde.

Pour résumer, le genre serait un des trois éléments constitutifs de l'identité sexuelle avec le sexe génétique et l'orientation sexuelle ; et la confusion entre ces trois éléments serait à l'origine d'une grande partie de l'oppression, des inégalités et des discriminations sexuelle.

¹⁰ Françoise Héritier, « entretien », in *La Croix*, novembre 1998.

¹¹ Citation de RuPaul, célèbre drag queen.

¹² Cf.: Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Le dandy Dada



Man-Ray, Marcel Duchamp en Rose Sélavy par (en 1920 ou 21)

« *Rose Sélavy née en 1920 à N.Y. Nom Juif ? changement de sexe - Rose étant le plus laid pour mon goût personnel et Sélavy est un jeu de mot facile / " c'est la vie " .* »¹³

En ouverture du catalogue de l'exposition *Fémininmasculin – Le sexe de l'art*, organisée en 1995 au centre Georges Pompidou, Bernard Marcadé et Marie-Laure Bernadac¹⁴ diagnostiquent la coexistence de deux « généalogies artistiques » opposées, concernant le sexe : l'une représentée par Picasso qui place l'homme et la femme dans deux sphères

opposées et incommensurables, dans une tradition classique (essentialiste) de la différence des sexes ; l'autre emblématisée par Marcel Duchamp qui inaugure une logique asymétrique (constructionniste), « faisant circuler les intensités masculines et féminines sur un mode proliférant qui opère une déterritorialisation des entités anatomiques, identificatoires et formelles¹⁵ ». Bernard Marcadé, évoque même à propos de Duchamp le « devenir-femme de l'art ».

Marcel Duchamp décide en 1920 de se constituer un alter ego féminin : Rose Sélavy. Au-delà d'un simple jeu ludique et ironique, cette décision s'inscrit dans une volonté plus radicale de changer d'identité.

Rose Sélavy apparaît alors comme l'auteur de plusieurs oeuvres Dada. Mais rapidement Man Ray photographie Duchamp travesti en Rose Sélavy et dévoile la supercherie. On retrouve dans cette image Duchamp mimant le féminin dans une mise en scène qui reproduit les codes du glamour de l'époque. La gestuelle est précieuse. Duchamp tient le col de sa veste de façon typiquement féminine, mais en regardant attentivement, les mains apparaissent trop petites en regard du visage et les bras ont une position incohérente avec le reste du corps. Les mains et le chapeau appartiennent en fait à Germaine Everling,

¹³ Marcel Duchamp, note écrite, non datée, reproduite dans Paul Matisse, *Marcel Duchamp : Notes*, Boston, G. K. Hall, 1985, n°285.

¹⁴ Bernard Marcadé et Marie-Laure Bernadac sont les deux commissaires d'exposition.

une connaissance féminine. Tout cela participe à l'indécision du spectateur quant à la détermination du sexe du personnage. La subversion de l'œuvre ne fonctionnerait pas si nous étions totalement certain du sexe de Rose Sélavy.

Cette image sera réutilisée plus tard sur une bouteille de parfum de la ligne *Eau de Voilette* appelé *Belle Haleine* (en référence à la Belle Hélène de Troie). Ce détournement ironique typique du dadaïsme est récupéré par le mouvement artistique, notamment par Tristan Tzara dans le journal *New York Dada*, où l'image est placée en couverture avec pour slogan : « Ainsi, Madame, soyez sur vos gardes et réalisez qu'un vrai produit Dada est bien différent d'une marque réputée »¹⁶

En même temps qu'il déconstruit le genre au moyen d'un travestissement subversif, Duchamp montre les mécanismes par lesquels se construisent les artifices de la féminité. Car ce changement d'identité doit être replacé dans son contexte d'explosion du consumérisme, de la publicité et des médias, qui se développent en ce début de siècle parallèlement à la montée du capitalisme et de l'industrialisation. Les magazines de mode et la publicité perpétuent alors certains idéaux archétypaux du féminin et du masculin dont la portée sur la construction de l'identité est pressentie par Duchamp. Dans le contexte de la « Grande renonciation masculine » identifiée par J.C. Flügel dans son essai *The psychology of clothes*¹⁷, Duchamp est le premier à introduire le travestissement dans le champ de l'art. Il préfigure ainsi un lignage d'artistes *Camp*, de Jürgen Klauke à Michel Journiac en passant par Valie Export, qui reconduira d'ailleurs en 1967 cette étonnante association entre l'image de l'artiste et un produit de consommation (*Valie Export – Smart Export*).



Man Ray, *American*, 1921, épreuve aux sels d'argent.

¹⁵ Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, « Ouverture », in *Fémininmasculin. Le sexes de l'art*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. II.

¹⁶ *New York Dada* (1921), cité par Dawn Ades, « Duchamp's Mascarades », in *The portrait in photography*, Londres, Reaktion Books, 1992, p. 108.

¹⁷ J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes* (1930), New York, Hogarth Press and Institut of Psycho-Analysis, 1950. L'auteur établit une corrélation entre le bouleversement des rapports entre les sexes et le changement d'habitudes vestimentaires.

Les artistes Camp



Adeline Besse, *Delphine*, extrait de la série *femme travestie en femme*, 2004.

Le *Camp* est un terme anglo-saxon, difficilement traduisible en français, qui désigne les notions et les pratiques de travestissement - l'autre terme utilisé est celui de *Drag*. Il serait pourtant erroné de réduire le *Camp* au simple travestissement d'un homme en femme ou d'une femme en homme. A moins de considérer que le travestissement ne devienne *Camp* lorsqu'il acquiert une dimension subversive dans sa capacité à exacerber et à détourner les signes vestimentaires, gestuels, cosmétiques et érotiques qui déterminent le féminin et le masculin. Le *Camp* joue sur l'exacerbation de

ces données, les poussant délibérément jusqu'à l'absurde, voire au vulgaire. Aux idéaux de la féminité ou de la masculinité, le *Camp* répond bien souvent par le grotesque, le bas corporel, le mauvais goût. En clair, le *Camp* dénature tout ce qui s'affirme comme naturel dans la personnalité, la corporéité et la sexualité d'un sujet. En opérant à la surface du corps par le déplacement des codes apparents de socialisation, le *Camp* retourne contre elles-mêmes les procédures normatives de la sexualité, déterritorialisant le sexuel de la sexualité, le genre de l'orientation hétéro ou homosexuelle.

Le *Camp* n'est pas à considérer comme un genre artistique en tant que tel. Cependant, on peut parler d'une pratique visuelle du *Camp* qui a notamment émergé au sein de l'*Underground* New Yorkais des années 1960 et qui embrasse tous les champs de la création artistique.

Dans un article controversé *The new Mutants*¹⁸, le critique d'art Leslie Fiedler s'alarme au sujet de la crise de la masculinité, mise en évidence par les vêtements « ambisexuels » et les cheveux longs des *Rocks Stars* et des Hyppies. Les modèles populaires de masculinité et de

féminité promus par le cinéma hollywoodien des années 1950, les icônes/*sex symbol* tels que Marilyn Monroe ou les *playboys* prédateur, supermacho aux costumes parfaitement taillés, font place dans les années 1960 et 1970 à des idéaux plus androgynes. La femme se coupe les cheveux comme un garçon (à l'instar de Twiggy ou Edie Sedwick), les hommes portent des cheveux longs et des bijoux, et les apparitions de vêtements et de coupes de cheveux unisexes ne permettent plus de reconnaître distinctement l'homme et la femme. L'auteur déplore ainsi l'avènement d'une « ère post-humaniste » où la « métamorphose radicale de l'homme occidental » allie « révolte contre la masculinité » et « rejet du pouvoir masculin conventionnel »¹⁹. Il diagnostique dans cette crise une source d'anxiété pour la société.

C'est dans ce contexte que le commissaire d'exposition Suisse Jean-Christophe Ammann organise en 1974 l'exposition « *Transformer* » : *Aspekte der Travestie*²⁰ qui tente de faire le lien entre les manifestations de travestissement dans la musique populaire et dans l'art contemporain. Ammann propose la notion de travestissement comme acte créatif et critique vis-à-vis des visions bourgeoises et réductrices de la masculinité.

Les « outrages » de la masculinité traditionnelle de Little Richard ou des stars du *Glam Rock* comme Bowie sont mis en parallèle avec des artistes comme Jürgen Klauke, Urs Lüthi et Katharina Sieverding.

Le mot anglais *transformer*, emprunté à un album de Lou Reed, est utilisé par ces jeunes artistes suisses et allemands pour décrire l'acte de transcender les définitions binaires du genre.

Dans leurs premiers travaux, Lüthi et Klauke explorent alors devant leur appareil photographique la pluralité de l'identité sexuelle. La série *Physionomies* (1972-73) questionne les comportements normatifs du genre à travers une mise en scène théâtrale.



Christian Marclay, *David Bowie*, d'après la série *Body Mix*, 1991, couvertures de disque et ficelle, 74.9 x 33.7 cm.

¹⁸ Leslie Fiedler, « The new Mutants », in *Partisan Review* (1965), réimprimé dans *Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2, New York, Stein and Day, 1971, p. 379-400.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Cf. : Catalogue de l'exposition « *Transformer* » : *Aspekte der Travestie*, Lucerne, Kunstmuseum, 1974.

« La recherche sans fin de mon/nos identité(s) est ici un thème récurrent »²¹, explique-t-il dans une interview. Son intention était de « clamer en vain l'identité de femme [...], et ainsi de questionner "l'éternel masculinité" et "l'éternelle féminité" »²² ; c'est-à-dire de briser ce réglage de l'expérience en forme de paires contrastées, réglage qui définit la « normalité ».



Katharina Sieverding, *Transformer*, 1973-74, série de 5 photographies de chacune 151x61 cm.

De manière similaire, Lüthi se travestit dans des performances photographiques qui explorent les possibilités subversives d'une construction autonome de l'identité. Dans un autoportrait intitulé *I'll be your mirror* (1972) (qui est aussi le nom d'un morceau des *Velvet Underground* datant de 1966), l'artiste implique directement le spectateur en supposant que l'indécision affichée de son identité sexuelle peut s'appliquer à toutes les subjectivités.

Les éléments féminins fétichisés par ces deux artistes sont des outils de séduction utilisés



Jürgen Klauke, *Physionomies* (extrait), 1972-73, série de 8 tirages argentiques, 60x50 cm.

pour que le spectateur s'identifie aux personnages. « Le plaisir visuel offert se situe dans l'écart vertigineux entre ce qui est représenté, ce qui est vu et ce qui est su. »²³ Le titre de la photographie de Lüthi nous indique également que la visée politique s'accompagne d'une

²¹ Interview de Jürgen Klauke par Peter Weibel, « Self-Identity and otherness », in *Jürgen Klauke / Cindy Sherman*, catalogue de l'exposition, Munich et Stuttgart, Sammlung Goetz et Cantz Verlag, 1994, p. 35.

²² *Ibidem*.

²³ Nancy Spector, "Performing the body in the 1970s", in *Rose is a Rose is a Rose, Gender Performance in Photography*, catalogue de l'exposition, New York, Guggenheim Museum, 1997, p. 166.

expérience qui est de l'ordre de l'intime. La photographie est un miroir qui permet d'engager un jeu du double et de l'altérité que l'on expérimente à distance via le médium photographique. La démarche est aussi réflexive : on peut se demander si ce n'est pas la photographie et la lumière qui travestissent ces artistes.



Urs Lüthi, *I'll be your mirror*, 1972, photographie sur toile, 100 x 95 cm.

Dans la même exposition, Katharina Sieverding expose sa série *Transformer* (1973-74) où les frontières du genre sont complètement effacées. Elle manipule les photographies d'elle-même et de son conjoint de telle sorte qu'on ne puisse plus les distinguer l'une de l'autre. Les portraits résultants stigmatisent la division arbitraire entre soi et l'autre et suggèrent la présence des deux genres en chaque individu²⁴. « La conquête d'un autre genre, dit-elle, prend place en chacun de nous »²⁵.

L'exposition *Transformer* : *Aspekte der Travestie* concerne principalement des hommes qui utilisent le travestissement afin d'explorer les ambiguïtés du genre, mais surtout la figure de « sujet-mâle ». Plus qu'une révolte contre la représentation traditionnelle de la masculinité, elle est surtout la manifestation du mouvement naissant de libération *gay*.

Le travestissement acquiert ici une dimension politique. Le questionnement de la différence des sexes à travers la notion de genre remet ainsi en cause la normalité hétérosexuelle. Car l'amour peut être le lieu de l'interrogation philosophique de la différence des sexes.

Aujourd'hui encore l'homosexualité est considérée comme un déni de cette différence dite « fondamentale ». Elle ne pourrait donner lieu à une sexualité accomplie : il s'agirait d'un « amour du même », qui « refuse l'autre », et ne serait donc pas du tout de l'amour, voire conduirait insidieusement au « début du racisme »²⁶. Ces propos ne datent pas du XIX^{ème} siècle. Ils ont été relayés par un quotidien très sérieux lors du débat sur le PACS.

²⁴ Cette explication provient d'une conversation entre l'artiste et Nancy Spector, cité par Nancy Spector, *op. cit.*, p. 170.

²⁵ Katharina Sieverding, cité par Lucy Lippard, « The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art », *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, Dutton, 1976, p. 128.

²⁶ Tony Anatrella, dans de nombreux textes parus dans la presse, dans *Le Monde* notamment, au cours des débats occasionnés par le Pacs.

La notion de genre permet, au sein de cette problématique, d'affirmer que l'hétérosexualité régnante n'a rien de naturelle. Elle est pour Butler un pur produit discursif : le genre normatif cherche à soutenir le système hétérosexuel.

Les comportements homosexuels ont bien sûr toujours existé. Mais il semblerait que depuis l'aube de l'humanité jusqu'au XIX^{ème} siècle, tout le monde était considéré comme plus ou moins bisexuel²⁷. Dans différents contextes, les actes homosexuels ont été proscrits et réprimés mais sans que jamais l'on range dans une quelconque catégorie restreinte les auteurs de ces actes. « Les grecs n'opposaient pas, comme deux choix exclusifs, comme deux types de comportements radicalement différents, l'amour de son propre sexe et celui de l'autre »²⁸. Monique Wittig en arrive à décrire l'hétérosexualité non pas comme une pratique sexuelle mais comme un régime politique²⁹, comme faisant partie de l'administration des corps et relevant de la « biopolitique »³⁰.

En France, Michel Journiac décline une autre approche subversive des procédures de

travestissement : « Il y a dans cette tentative de piéger le corps par l'objet et l'objet par le corps (...) une contestation de l'image telle que la "culture" l'impose ; l'image ne doit jouer un rôle qu'en tant que substitut, faux se reconnaissant comme faux, qu'elle ne se donne pas, qu'elle n'apparaisse pas comme une vérité, mais qu'elle s'accepte comme une fausse vérité. »³¹

La série narrative *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* conte les pérégrinations d'un travesti maladroit



Michel Journiac, *Piège pour un travesti*. Rita Hayworth, 1972, installation photographique

²⁷ Cf. : Jonathan Ned Katz, *L'invention de l'hétérosexualité*, Paris, Epel, 2001.

²⁸ *Ibidem*, p. 243.

²⁹ Monique Wittig, *La pensée straight*, trad. Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2001.

³⁰ Une lecture croisée de Wittig et de Foucault aurait permis dès le début des années 80 de donner une définition de l'hétérosexualité comme technologie bio-politique destinée à produire des corps *straight*. Cf. : Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Tome I, Paris, Gallimard, 1976, p. 177.

³¹ Michel Journiac, *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, Paris, Arthur Hubschmid, 1974, non paginé.

plongé dans le quotidien féminin le plus stéréotypé. Journiac interroge ainsi les rituels sociaux et en démonte les ressorts. Cette représentation du corps qui « se révèle à la fois comme contestation du social et donnée sociale »³² constitue pour Journiac le lieu idéal de l'antimoralisme.

On retrouve cette vision du corps comme « création de soi et de l'autre », dans l'installation photographique *Piège pour un travesti – Greta Garbo* (1972). Cette pièce est constituée de quatre éléments: trois photographies en noir et blanc et un miroir sur lequel est gravé le nom d'une égérie, Greta Garbo. Cette action photographique met en scène un travesti professionnel, Gérard Castex. Le premier cliché représente cet homme vêtu en civil, au visage inexpressif faisant face au spectateur. Il est assis sur un socle. La photographie suivante nous montre ce même modèle mais entièrement dévêtu, dissimulant son sexe, faisant ainsi référence à l'androgynie. Dans le dernier cliché, maquillé, coiffé, habillé en femme et doté d'accessoires féminins stéréotypés, il se présente travesti en star, ici en Greta Garbo. En dernière instance, le miroir sur lequel figure le nom de la star, placé en fin de série, est un piège qui contraint le visiteur à un face-à-face troublant avec lui-même et avec la figure du travesti. Le reflet lui renvoie l'image de son propre travestissement, exhibe ses simulacres et dénonce ainsi l'hypocrisie sur laquelle est construite la société. Ainsi, Journiac exprime l'ambivalence, le trouble identitaire en mettant en scène toutes les personnalités contradictoires qui habitent l'individu. « Le corps est premier, il apparaît avec le sang et les vêtements. Le vêtement est sa forme dans le sens où c'est le moyen et en même temps une certaine définition de lui-même, ce par quoi l'on rencontre quelqu'un indépendamment du visage ou des membres. »³³

³² *Ibidem.*

³³ Michel Journiac cité par Linda Clément dans le dossier de presse de l'exposition *Campy Vampy Tacky*, Coproduction La Criée centre d'art contemporain et Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne (CCNRB), Rennes, Commissariat d'exposition : Alain Buffard et Larys Frogier, mars 2002.

Ces travaux ont une réelle portée utopique dans cette volonté de libérer l'homme des impératifs de la culture et du terrorisme de l'ordre sexuel. Ils rejoignent de cette façon les théories idéalistes sur le travestissement avancées par Marjorie Garber dans son livre *Vested Interests : Cross Dressing & Cultural Anxiety*, qui voit dans le travestissement (contrairement à Leslie Fiedler) la possibilité d'abolir le binarisme de la représentation culturelle des sexes en provoquant une « crise des catégories » par l'introduction d'un « troisième terme ». Ce qui permet la création d'un nouvel « espace de possibilité »³⁴. Le corps travesti est le site d'une résistance face aux *diktats* du genre. Butler utilise d'ailleurs l'exemple des *Drag Queens* pour expliciter la déconstruction du genre. Elles peuvent être considérées comme la preuve du bien fondé de la théorie constructionniste car elles montrent que la féminité n'est autre qu'un ensemble de signifiants que l'on empile à loisir pour se construire une *persona* ³⁵. L'identité n'est qu'une imitation parodique, une mise en scène ostentatoire.

Ces artistes montrent le caractère performatif du genre qui est constitué par des termes qui sont, dès le départ, extérieurs au soi et qui se trouvent dans une socialité qui n'a pas d'auteur unique. En se détachant de ce déterminisme social, ils se réapproprient la création de leur propre identité.



Julie Wheeler, *Elvis Herselvis*, 1990
(photographiée par Phyllis Christopher)

Le travestissement de la femme en homme est plus rare. Il ne bénéficie pas de l'alibi « tendance » de la *Drag Queen* et est directement assimilé au féminisme et aux mouvements lesbiens.

Ces revendications politiques sont clairement affichées par Julie Wheeler qui tourne en dérision, dans ses performances *Drag King*, les figures emblématiques de la masculinité comme Elvis Presley.

Ses photographies sont les témoignages de performances dans lesquelles elle reconduit les comportements sexistes et misogynes des hommes.

Dans *Tony Las Vegas* par exemple, elle exhorte les clientes d'une boîte de nuit en leur

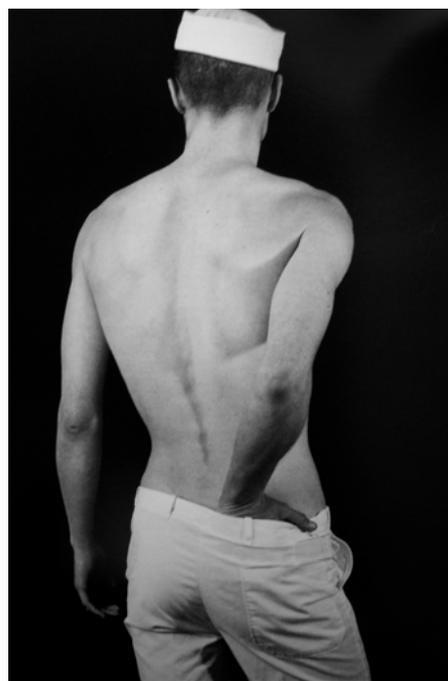
³⁴ Marjorie Garber, *Vested interests : cross-dressing & cultural anxiety*, New York, Routledge, 1992, p. 11.

demandant de montrer leur poitrine. En manipulant de manière théâtrale la masculinité, elle affirme le caractère performatif de cette notion et refuse une certaine vision de la misogynie comme ordre naturel des choses.

On retrouve la même rage dans les performances de Valie Export qui dans *Aktionshose Genitalpanik* (1968) se présente dans un cinéma d'art et d'essai à Munich lors de la projection d'un film pornographique, un fusil à la main, habillée de jeans coupés à hauteur du sexe. Avec cette action, elle tente de montrer aux spectateurs la réalité de ce qu'ils vont voir à l'écran : le corps de la femme.

La photographie apparaît ici comme une véritable arme idéologique contre les archaïsmes d'une société patriarcale qui projette ses fantasmes sur le corps de la femme.

À l'opposé de ces démarches vindicatives, l'artiste Della Grace propose des images de corps au genre équivoque stylisées dans une tradition photographique initiée par Robert Mapplethorpe. Dans beaucoup de ses photographies, l'ambiguïté est induite par une mise en scène typiquement masculine et influencée par l'iconographie homosexuelle « mâle ». *Jack's Back* montre par exemple un marin qui nous tourne le dos. Il porte un pantalon et un calo marin. La tête est soigneusement rasée. Les épaules sont larges et viriles. Cette photographie pourrait être une image érotique gay, mais ce dos appartient à Jacky, une femme *butch*³⁵ que Grace a l'habitude de photographier. Dans *Jack Unveiled* (1994), on retrouve Jacky de face qui porte des vêtements militaires et qui enlève son T-shirt. Seule sa poitrine indique qu'il s'agit d'une femme, mais elle reste assez peu volumineuse pour garder intact



Della Grace, *Jack's Back*, 1994, tirage argentique noir et blanc.

l'ambiguïté. Loin du travestissement parodique des hommes, Della Grace utilise la rigidité de notre regard pour que celui-ci vacille et nous induise en erreur. Elle parvient ainsi en utilisant judicieusement les procédés photographiques à faire d'un personnage féminin une icône fétichisée de la virilité.

³⁵ Cf. : Marie-Hélène Bourcier, *Queer zone : politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001.

Pour Sarah Maray, l'iconicité *butch* est moins une redéfinition de la masculinité qu'une réappropriation du pouvoir « mâle »³⁷.

Il semble en effet, qu'en plus de la revendication du désir lesbien et d'une certaine porosité des genres, il y a chez ces artistes un rejet profond de ce que représente la femme et le féminin. Elles rejoignent ainsi le discours de Mary Wollstonecraft dans son livre/pamphlet *A vindication of the rights of woman*³⁸ qui date de la fin du XVIII^{ème} siècle. Cette analyse pionnière du débat sur la différence des sexes se base sur la négativation du sexe féminin. Wollstonecraft ne met pas en cause l'infériorité sociologique de la très grande majorité des femmes : c'est parce qu'on ne leur donne pas les moyens de développer leur intelligence que les femmes sont à ses yeux « d'insignifiants objets de désir »³⁹.

Ces pratiques photographiques répondent finalement à la conception de la femme élaborée par Rousseau dans *Emile ou l'éducation* : « la femme est toujours une femelle [...], ce désir d'être toujours une femme est précisément le sentiment qui nuit au sexe féminin tout entier. »⁴⁰ Le seul moyen de se sortir de ce conditionnement social déguisé en argument de nature est de se déclarer homme. D'un point de vue philosophique, il est souhaitable que les femmes « deviennent chaque jour plus masculine »⁴¹. Car tout ce qui est féminin est considéré comme une construction des hommes, une projection d'un sexe sur l'autre. Pour atteindre l'égalité des sexes, il faut briser la différence des sexes.

Contre les stéréotypes féminins, ces artistes brandissent ceux du sexe opposé. Le procédé est volontairement caricatural pour stigmatiser le caractère arbitraire des schémas sexuels qui leur sont proposés.

On arrive ainsi à la limite du *Camp*. Ces artistes, de par leurs engagements politiques au quotidien, dépassent le travestissement parodique pour faire de leur pratique artistique le prolongement, voire l'achèvement, d'un mode de vie subversif, en marge de la société et des normes qu'elle impose.

³⁶ Les *butch* ne sont pas seulement des femmes qui se travestissent. Elles prennent généralement des hormones et sont fortement engagées politiquement.

³⁷ Sarah Murray, « Dragon Ladies, Draggin' men : some reflexion on gender, drag and homosexual communities », in *PublicCulture* 6, n°2, hiver 1994, p. 344.

³⁸ Wollstonecraft Mary, *A vindication of Rights of woman*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

³⁹ *Ibidem*, p. 74.

⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou l'éducation*, Paris, Flammarion, 1980, p. 475.

⁴¹ Wollstonecraft Mary, op. cit., p. 72.

Nous pouvons à présent étendre la définition du *camp* à toutes les formes de travestissement subversif et notamment lorsque le discours sur le genre abandonne le terrain de l'ambiguïté sexuelle pour s'attacher à la construction même du genre normatif tel qu'il est institué, et en particulier celui de la féminité ; confirmant ainsi la célèbre phrase de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient »⁴².

Cette pratique artistique se développe durant les années 1970 dans le contexte des mouvements contestataires féministes. Les femmes, jusqu'alors mises de côté par l'histoire de l'art, se réapproprient le médium photographique en utilisant leurs propres corps dans le processus créatif. En plus de questionner la construction d'une image normative de la féminité, ces femmes revendiquent donc également l'accès à la création dans le champ de l'art. Là où la femme est historiquement cantonnée à la représentation, où elle est traditionnellement considérée comme un « objet de vision », comme « l'irreprésentable en dehors de sa représentation »⁴³. Ces femmes se révoltent ainsi contre une interprétation de l'image comme affirmation du pouvoir mâle : pouvoir de connaître le corps de la femme et par conséquent de connaître et de dominer une nature féminine

Lucy Lippard est la première à avoir théoriser et révéler ce mouvement artistique initié par Claude Cahun. Elle publie en 1975, un article qui compile de nombreux exemples d'oeuvres conceptuelles basées sur la performance dans lesquelles des femmes examinent la détermination sociale des rôles par lesquels elles se sont construites en tant que sujet femme, et qu'elles déconstruisent en expérimentant des possibilités alternatives. Beaucoup de ces travaux stigmatisent l'élaboration artificielle de la féminité décrite et métaphorisée à travers le rituel du maquillage.



Lynn Hershman, *Roberta's Construction Chart*, 1975, C-print, 76.2x101,6 cm.

⁴² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949, p. 13.

⁴³ Phrase de Theresa de Lauretis, citée par Rebecca Schneider, « After us the savage Godeness : Feminist performance Art of the explicit body staged, Uneasily, Across modernist dreamscapes », in *Performance and cultural politic*, New York, Routledge, 1996, p. 157.



Adeline Besse, *Anike*, extrait de la série *Femmes travesties en femme*, 2004, tirage argentique noir et blanc.

Charte construite (1975) de Lynn Hershman nous montre les pressions sociales qui participent à cette « mascarade de féminité », rejoignant ainsi les sentiments d'Orlando après sa transformation d'homme en femme :

« Elle se rappela ces exigences de jeune homme : une femme devait être docile, chaste, parfumée et mise à ravir. “ Désormais je vais devoir payer de ma propre personne pour satisfaire ces exigences ”, songea-t-elle, “ car les femmes ne sont pas de manière innée (si j'en juge d'après ma courte expérience du beau sexe) dociles, chastes, parfumées et mises à

ravir. Elles n'atteignent à ces grâces, qui sont pour elles l'unique clé ouvrant les joies de l'existence, qu'en s'astreignant à la plus fastidieuse discipline. »⁴⁴

Le maquillage est également au cœur du travail de Adeline Besse dans sa série *Femmes travesties en femme* (2004). Les femmes qu'elle photographie sont outrancièrement grimées à la manière des *drags queens*. Le maquillage qui pour la femme doit permettre de « se dorner pour être adorée »⁴⁵, est détourné de sa finalité pour travestir une femme en homme. Besse altère la notion de féminin en nous amenant dans une situation paradoxale où les outils de la féminité permettent de mimer le masculin, où son exacerbation devient masculinité.

L'imitation et la parodie des clichés féminins sont aussi les points de départ de la série de photographies *Identitätstansfer* (1968-1972) de Valie Export. L'artiste se met en scène en s'appropriant les stéréotypes⁴⁶ féminins des clichés de la mode des années 1960 et 1970. Ce travail devance de manière étonnante les *Untitled Film Stills*



Valie Export, *Identity transfer*, 1968, tirage argentique noir et blanc.

⁴⁴ Virginia Woolf, *Orlando* (1928), trad. Catherine Pappo-Musard, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 154.

⁴⁵ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » in *Curiosités esthétiques - L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Bordas, 1990, p. 466.

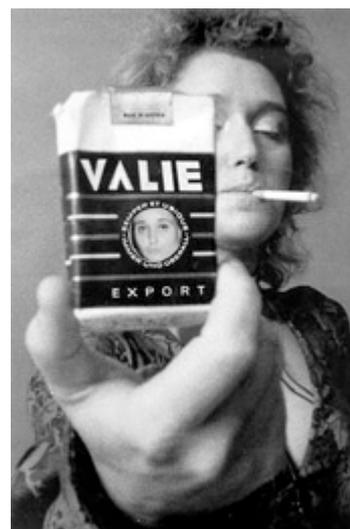
de Cindy Sherman. Pour Valie Export, la construction de la féminité par les médias signale un dispositif de la domination masculine sur les femmes, question qu'elle aborde de manière explicite dans *Body Sign Action* en 1970. Dans cette action photographique, elle se fait tatouer un porte-jarretelles sur la jambe et dénonce ainsi ce qu'elle appelle « le signe d'un esclavage passé ». En tant qu'ornement du corps, le tatouage, comme le maquillage, inscrit la femme dans le domaine du décoratif. Le motif qu'elle a choisi évoque l'idée du corps féminin fétichisé, et suggère ainsi son enfermement dans la sphère de l'érotisme.

Avant de poursuivre, voici ce que nous avons pu comprendre de ces travaux : l'artiste *Camp* apparaît dans un contexte de profonds bouleversements de la société influencés par la montée d'une certaine politisation du sexe. Parallèlement à la montée du féminisme et la remise en cause d'une définition phallogcentrée de la féminité, se dessine une contestation de la normalité hétérosexuelle. La photographie permet ici réaliser des propositions plastiques susceptibles d'opposer un contrepoint salutaire aux modèles dominants du corps.

Les questionnements développés par ces photographes ont permis d'établir que les notions de genre et de différence des sexes sont au cœur de ces problématiques. Les travestissements qui sont déployés ici nous montrent l'artificialité des assignations du masculin et du féminin. Ils mettent en exergue la normativité du genre.

Mais avancer que le genre est une « norme » nécessite de creuser notre argumentation. Une norme n'est pas une règle et ce n'est pas non plus une loi. La norme fonctionne au cœur des pratiques sociales en tant que « critère implicite de normalisation »⁴⁷.

Pour reprendre les termes de Foucault elle est ce qui homogénéise en individualisant, c'est-à-dire façonne au cordeau un particulier bien formaté.



Valie Export, *Autoportrait*, 1968-1970, tirage argentique noir et blanc.

⁴⁶ Un stéréotype est une idée, une opinion ou une image toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, les manières de penser et d'agir.

⁴⁷ Conférence de Judith Butler, *Faire et défaire le genre*, donnée le 25 mai à l'Université de Paris X-Nanterre, dans le cadre du CREART (Centre de Recherche sur l'Art) et de l'Ecole Doctorale

Que le genre soit une norme implique qu'il est toujours, quoique de manière ténue, incarné par tout acteur social dans sa singularité. La norme autorise certaines formes de pratiques et d'action à se manifester en tant que telles, en imposant une grille de lecture sur le social.

Comme nous l'avons vu avec le travestissement, la signification d'une position extérieure à la norme est un paradoxe pour la réflexion. En effet, si la norme rend le champ social intelligible et qu'elle nous le normalise, alors être en dehors de la norme c'est, dans un certain sens, être encore défini dans un rapport avec elle : ne pas être tout à fait masculin ou tout à fait féminin, c'est encore être compris exclusivement en terme de relation au « totalement masculin » ou au « totalement féminin ».

Ceci fait ainsi apparaître les limites de ces pratiques artistiques. Le travestissement ne semble pouvoir proposer aucune alternative à ce modèle puisqu'il se définit par rapport à lui. On peut même se demander s'il ne participe pas à son renforcement. Concernant l'homosexualité par exemple, le brouillage des genres qui s'opère par cette féminisation de l'homme, participe peut-être à la marginalisation des homosexuels. Il permet de les identifier et donc de s'en protéger.

Une fois posées ces réflexions sur la norme, reste à envisager ce qui participe à son élaboration et sa perpétuation au sein de notre culture. Comme nous l'avons vu avec Valie Export, les années quatre-vingt sont symptomatiques du passage d'un discours sur la femme à une problématique plus globale analysant les mécanismes d'assignation opérés par les médias et en particulier par les images qu'ils nous proposent. Son travail interroge en effet l'industrie du divertissement dans sa relation avec la construction des genres. Il pose la question de l'interaction entre le regard du spectateur, l'image de la femme et le système médiatique. Valie Export préfigure ainsi un type de démarche photographique dont la stratégie consiste à « ouvrir l'appareil médiatique »⁴⁸ pour montrer ses failles, ses ambivalences et ses contradictions. Elle a été l'une des premières à interroger la complexité des relations entre la subjectivité, la construction du genre et le système médiatique, en montrant que l'identité est inscrite dans l'ensemble de ces relations.

« Connaissance et Culture »), traduit de l'anglais par Marie Ploux, disponible en format world wide web à l'adresse : <http://libertaire.free.fr/Jbutler03.html>

⁴⁸ Selon l'expression utilisée par Silvia Eiblmayr, dans « Split Reality, Facing a Family, Body Sign Action. Drei frühe Arbeiten von VALIE EXPORT », in *Mediale Anagramme*, Berlin, Académie des Beaux-Arts de Berlin, 2003, p. 109.