



HAL
open science

Le queer de nos laisses : expérience du contrat masochiste chez l'artiste queerisé-e

Valentin Bugli

► **To cite this version:**

Valentin Bugli. Le queer de nos laisses : expérience du contrat masochiste chez l'artiste queerisé-e. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02372686

HAL Id: dumas-02372686

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02372686>

Submitted on 20 Nov 2019

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

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

PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE
MASTER 2 RECHERCHE EN CREATION ET PLASTICITES CONTEMPORAINES

LE QUEER DE NOS LAISSES
EXPERIENCE DU CONTRAT MASOCHISTE
CHEZ L'ARTISTE QUEERISE·E

KLAUS WIEKIND/VALENTIN BUGLI

SOUS LA DIRECTION DE M. MICHEL SICARD
2019



Année universitaire 2018 – 2019

LE QUEER DE NOS LAISSES
EXPERIENCE DU CONTRAT MASOCHISTE CHEZ L'ARTISTE QUEERISE·E

VALENTIN BUGLI
(*NOM D'EMPRUNT* KLAUS WIEKIND)
11528806

Sous la direction de M. Michel Sicard

Master 2 Recherche en Création et Plasticités Contemporaines

AVANT-PROPOS

Ce mémoire présente du contenu à caractère sexuel explicite, ainsi que certaines mentions de viol pouvant heurter la sensibilité de certain·e·s.

Il est également rédigé en écriture inclusive, par soucis de concordance avec le propos tenu, et comporte donc des mots hybrides à genre neutre :

- *iel, ellui, elleux* : contractions de il/elle – elle/lui – elles/eux
- *cellui, celleux* : contractions de celui/celle – celles/ceux
- ainsi que l'usage du point médian pour les accords grammaticaux.

Klaus

TABLE DES MATIERES

LE QUEER DE NOS LAISSES – UNE INTRODUCTION	7
---	----------

CYCLE I

SUBDROP : UN COUP DE REVERS

I – DES MYTHOLOGIES IMPERSONNELLES	19
1. Fragments autobiographiques	19
2. Autoportrait : le déjà-mort et l'immortel	24
a. Et Narcisse inventa l'autoportrait	24
b. Mapplethorpe, à fleur de fouet	28
II – PORNOTOPIE QUEER	36
1. De la pornographie utopique	36
a. Le Porno Partisan	36
b. L'Art des Traîtres et des Tyrans	43
i. Les tyrans du réel	43
ii. Les honnêtes traîtres	45
2. De l'utopie masochiste	52
a. Le contrat comme processus créatif	56
b. La suspension comme médium	57
c. L'autoportrait suspendu	62
3. Hétérotopie hétéronormée	68

CYCLE II
SUBSPACE : L'ESPACE EN DESSOUS

PREAMBULE : 3 ESSAIS DE QUEER CONTEMPORAIN	83
<i>ALL I WANT IS LOVE ALL I HAVE IS PORN</i>	93
○ Digitalisation et globalisation des espaces communautaires	95
○ Des histoires multiples	101
○ Illusions, Pornifications, Conditions d'utilisation	105
<i>LE PORC LE DRAG LE MASO</i>	114
○ Le drag en surface	119
○ Le drag en dessous : vulnérabilité et suspension	125
<i>QUEER IS DEAD ! LONG LIVE THE QUEER !</i>	133
○ Mais l'Art dans tout ça ?	133
○ Queer de Punk, Punk à Drag	136
○ Assimilation, RuPaulisation	142
LA METHODE CERBERE – UNE CONCLUSION	154
TABLE DES MATIERES	163
BIBLIOGRAPHIE	173

Je travaillerai, une prière – nuit sans fin. J'ai besoin d'un peu de ténèbres pour me lancer. J'en veux d'urgence, comme un couteau.

Je suis prête, mise à nue, l'ombre un peu plus profonde.

Je suis prête à lustrer l'armure avec mon propre sang. Pas de sacrifice, ce n'est pas un sacrifice. Le dialogue du Martyr me rend malade, et maintenant,

maintenant, j'ai attrapé un courant,

maintenant, j'essaierai de dire la

vérité : des fois, ça a le goût de métal, des fois c'est grotesque. Que c'est grotesque.

Mais l'éviscération est nécessaire. Faire volte-face, haletant comme un poisson, ça ouvre au combat intérieur,

Ouvre à tout, attiré et enchaîné comme un papillon de nuit à sa flamme,

Ouvre à être entièrement.

La dévotion, une distraction, une sirène, un faux Dieu, un catalyseur, une bonne veine. Ça demande le Pervers, le Saint, le Gourmand, le Voleur,

Pardonne-moi l'entaille, je dois-j'essaierai d'être douce alors qu'on danse encore. Recevoir les présents quand ils sont emballés de velours noir, se sentir lourde et dure.

Quelle souffrance, quelle délivrance, et le salut, nique le salut !

Une rédemption, un échange de lutttes contre des atouts, et des bons points de foi – j'ai foi, j'ai foi en la nuit.

Ce n'était qu'une fois sur le dos, démolie par moi-même que je pouvais alors voir le ciel rempli de points de lumière pour toi

lumière pour toi

pour toi.

Criant à l'ange « je ne cesserai pas sans ta bénédiction, et frappe-moi encore ». ce n'est qu'une fois l'inconscience révélée que j'ai pu toucher mes propres tourments suffisamment longtemps pour savoir, qu'aussi féroces soient-ils, j'aime, que l'amour est avec moi, je le sais.

Je dois créer, sinon une note, un tout – mais pas un ailleurs.

Profanation, je connais cet endroit, ce point de floraison, un vide si doux.

Avide avide

une faiblesse dévastatrice – nous avons besoin d'aimer la dévastation ; j'en dis que Rien de bon ne pourra en sortir. Et j'adore ça.

Mais je suis bien entraînée à la défonce inconsciente, mieux encore, le destructif est maintenant plus discrètement encodé dans des conneries de Sainte Nitouche, la créature qui veut l'affection sans s'inquiéter du prix, je suis désolée, je ne le referai plus, je délire tellement que parfois je me convaincs moi-même – et c'est la chose la plus dure à gerber, la porte la plus dure à claquer genre...

Plutôt, assise immobile à attendre que ça te grimpe au genoux comme un chat qui te hisse le pouvoir, je t'aime aussi, d'une certaine autoréflexion, et quels autres outils avais-tu alors, et tu les as tous usés, et celui-ci est le dernier possible mon amour, ça va aller...

Tu suffis, de toutes manières. C'est de la rouille, tu sais.

Que l'ouragan soulève suffisamment de courage et d'amour pour m'érafler la vérité du bout de mes lèvres. Je suis prête. Je suis prête j'ai dit.

Je suis prête. Je suis prête.

LE QUEER DE NOS LAISSES

UNE INTRODUCTION

« Que me reprochez-vous dans mon œuvre ? D'être moi-même ? Allez donc, vous crevez de conformisme ! Vous n'êtes pas des artistes, vous êtes des esclaves ! Vous êtes des bornes à distribuer de l'essence ! Vous êtes le signal vert et rouge au coin de la rue...

Et allez donc, enfoutrés !¹ »

Ces mots de Pierre Molinier, ainsi que son travail, je ne les découvrais étonnamment qu'une fois déjà bien avancé dans mes recherches artistiques. *Etonnamment*, puisqu'il semble être non seulement l'un des pionniers de cet art auquel je participe, celui du genre *Neutre*, ou du troisième genre, mais aussi un averse utilisateur du photomontage pour la formulation de son discours.

Ces mots, il les écrivait dans une lettre ouverte suite au scandale provoqué par l'exposition de son tableau *Le Grand Combat* au 30^{ème} Salon des Indépendants bordelais, 1951, peignant en mi-abstrait mi-figuratif, selon lui, *un couple qui baise*.

Et en ces mots résonnait l'entièreté des déboires que j'ai eu à éprouver au cours de mon parcours académique, puisque produisant moi-même des images (photographiques qui plus est) souvent frontalement sexuelles ; l'écho de toutes les justifications alarmées que j'ai eu à fournir, de toutes les stratégies de défenses que j'ai eu à élaborer. Puisqu'après tout, il est tout à fait convenable de nous faire réciter comment nous avons pu foutre des milliers de corps dans des bonbonnes de gaz, mais ouvrir un dialogue sur la sexualité pourrait heurter la sensibilité de certain·e·s. Puisqu'après tout, la violence est alliée, la sexualité est ennemie.

¹ MOLINIER Pierre, *Protestation*, 1951, p. 41

Je découvrais alors cette « *version queer du temps, dans laquelle la chronologie linéaire est dérangée par des ami-e-s du passé*² » comme le définit Renate Lorenz, c'est-à-dire une analyse critique anachronique de l'œuvre, et d'un certain laxisme quant à la prise en compte des temps respectifs à la production de telles ou telles œuvres dans le cadre de leur lecture conjointe. Mon pessimisme se retrouvait face à l'évidence que plus rien ne s'invente, mes optimismes s'attendrissaient de rencontrer un nouvel *ami*, qui vivait à quelques soixante-dix années de chez moi. Le temps se compresse, et je découvrais nos affinités et les similitudes de nos militantismes dans sa négation des tabous sexuels, ses participations aux fétichismes tels que le S/M et ses tentatives, aidées par son inclusion dans le mouvement surréaliste, de concrétiser l'image d'un corps à genre *neutre* (ni l'un ni l'autre).

Bref, toute une production visuelle de la pensée *queer*, avant même que celle-ci ait été formulée.

Théorisée pour la première fois en 1991 par Teresa de Lauretis dans *Queer Theories: Lesbian and Gay Studies*, la *théorie queer* est une théorie sociologique et philosophique visant à critiquer le déterminisme biologique associé par le discours dominant à l'identité de genre et sexuelle. Fortement influencée par les écrits de Michel Foucault, Simone de Beauvoir ou encore Judith Butler, elle apporte une contestation de cette soi-disant *naturalité de genre* au profit du concept de *construction sociale*. D'abord centrée sur l'homosexualité puis peu à peu élargie à toute pratiques transgressant les classifications traditionnelles et les normes sexuelles, la pensée *queer* a entrepris un travail méticuleux sur la déconstruction du sexe, des rôles sociaux, du corps, de la jouissance ou encore du genre, tels que conçus par la culture normée – avec pour ligne de force l'idée que l'identité sexuelle n'est pas naturalisable au sexe biologique, et que leur corrélation immédiate ne découle que d'un discours normatif dominant hétérosexuel.

En réalité, tout ceci ne serait que fiction, l'identité, l'identité du genre notamment est fictive, elle n'est qu'une construction déterminée par la matrice culturelle dans laquelle elle doit s'exprimer. Cette identité du genre, à son stade initial aussi diverse qu'il y a de corps pour l'habiter, est normalisée, réduite par les options proposées par les lois culturelles qui régissent l'environnement dans laquelle elle se développe – seulement deux possibles alors:

² LORENZ Renate, *Art Queer : une théorie freak*, avant-propos par ALFONSI Isabelle, 2018, p. 3

le genre masculin (exprimant la naturalité du corps mâle) et le genre féminin (exprimant la naturalité du corps femelle). Judith Butler, introduit la notion de *performativité du genre*, qui ne serait pas la conséquence du sexe biologique mais le résultat d'un "faire", soit "*la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides, des actes 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*"³. Ainsi, le genre est dans un premier temps inscrit dans un individu par toutes les façons de le lui dire. Chaque individu, en soutenant en permanence une multitude de gestes, de façon de réagir, de parler, joue une performance qui fait exister son genre.

Similairement, dans son travail «*ce que conteste ouvertement Molinier, c'est l'artificialité (et le peu de bien-fondé) de l'élaboration des pôles masculin et féminin : « L'androgynie est de rigueur [...], écrit-il dans Secte des Voluptueux. Ne peut être admis dans la secte celui qui a la prétention d'être essentiellement femme ou homme [...]. Les accoutrements érotiques, maquillages, parfums, sont de rigueur pour les deux sexes qui devront faire en sorte de se confondre*"⁴ ». Une contestation passant notamment par l'usage quasi systématique du travestissement dans ses autoportraits : serre-tailles, bas noirs, porte-jarretelles, escarpins, maquillage... tout autant de signes de genre spécifiquement « féminins », desquels il s'affuble sans pour autant vouloir invoquer une identité de *femme*. Peut-être alors le terme de *travestissement* n'est pas le plus adéquate, puisqu'il désigne l'action de se déguiser pour « *cacher son identité sous un costume et/ou montrer cette identité réelle grâce à lui*"⁵. Molinier ne se cache pas, ni ne révèle son appartenance au sexe opposé. En usant des signes socialement naturalisés comme ceux des femmes, sans pour autant tenter de duper le voyeur quant à son sexe biologique mâle, il révèle au contraire la *construction normative de genre*. Et ces signes de révéler, par contraste, ce qui fait de son corps celui d'un homme, et inversement ce qui fait de ces signes ceux des femmes – suspendu dans cet entre-deux, il ne signifie *ni l'un ni l'autre*, mais bien le sens d'un *corps neutre*.

Plus encore, Molinier tend à pulvériser le corps en tant qu'intégrité, qu'il soit ce corps « *directement plongé dans un champ politique ; [où] les rapports de pouvoir opèrent sur lui*

³ BUTLER Judith, *Troubles dans le genre*, p. 110, 1990

⁴ ANTZENBERGER Eéléonore. *Pierre Molinier, le corps réinventé*, 2013, p 127

⁵ ANTZENBERGER, *Op. cit.* p. 125

*une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes*⁶», ou bien « topie impitoyable », ce corps-prison, limité, dont la matérialité semble restreindre les possibilités d'expérimentations et semble inévitablement appeler l'utopie impossible d'un « *corps sans corps* »⁷. Ce *corps utopique* prend alors forme, chez Molinier, des visions surréalistes qu'il dresse à coup de collage, de photomontage, où les membres se décuplent s'imbriquent se soustraient se juxtaposent ; où, alors qu'ils s'agacent de signes lourds de sens sociaux et (contre)normatifs, se prélassent dans un *ailleurs* tout à fait irréel, *surréal*, contre-nature.

Fondamentalement, « *son œuvre est le fruit d'une confrontation au monde, engendrée même par l'épreuve du monde [...] Molinier est de ces combattants que les humiliations endurcissent*⁸ », par un certain masochisme productif où la réalisation du Soi est atteinte par la destruction du Soi. Par ailleurs, ce *retournement du stigmaté* semble apparaître comme geste masochisant allant de paire avec la constitution d'une pensée et d'un corps *queer*, ne serait-ce que dans son appellation. Le mot *queer* est « *au départ une insulte nord-américaine, qui vient nommer l'autre dans son étrangeté, sa bizarrerie. Étymologiquement ce signifiant renvoie à un « travers », qui s'oppose dans la langue anglaise moderne à straight (droit, « hétérosexuel » dans le champ de la sexualité). Il est en usage depuis le XXe siècle pour donc dire les sexualités de travers, correspondant grosso modo à notre français « pédé* »⁹ ». Jusqu'à devenir l'étendard de groupes de lesbiennes composés de noires, de chicanas, de chômeuses, bref de toutes celles qui n'étaient pas incluses au monde homosexuel nord-américain intégré marchant au pas de la norme hétérosexuelle, blanche, et middle-class (voire bourgeoise) – une norme que ces groupes autoproclamés *queers* réfutent et dont les productions de pensées mèneront à la concrétisation de la théorie par de Lauretis.

⁶ FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir*, 1975, p. 30

⁷ FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique*, 2009, p. 9-10 : « *Je peux bien aller au bout du monde, je peux bien me tapir le matin sous mes couvertures, me faire aussi petit que je pourrais, je peux bien me laisser fondre au soleil sur la plage, il sera toujours là où je suis. [...] Mais tous les matins même présence, même blessures. [...] Etc'est dans cette vilaine coquille de ma tête, dans cette cage que je n'aime pas, qu'il va falloir me montrer et me promener, à travers cette grille qu'il faudra parler, regarder, être regardé, sous cette peau croupir* »

⁸ ANTZENBERGER, *Op. cit.* p. 129

⁹ MACARY Pascal, *Le mouvent "queer": sexualité mutantes?*, revue *Psychanalyse* n°7, p. 43, 2006

Le 30 Mai 2019, est diffusée sur la chaîne américaine VH1 en prime-time la « *Grande Finale* » de la onzième saison de l'émission *RuPaul's Drag Race*, que la présentatrice, RuPaul, *dragqueen* mondialement célèbre, ouvrait en disant « *this is a show made by queer people, for queer people*¹⁰ ». L'émission rassemblait ce soir-là environ 700000 téléspectateur-riche-s, ce chiffre n'incluant que les données états-uniennes, laissant obscures le taux de visionnage de l'épisode ensuite disponible mondialement sur la plateforme de *streaming* Netflix ainsi que sur la plateforme *WOW+* créée par la compagnie de production du show en question (et bien évidemment, les visionnages piratés).

L'émission *RuPaul's Drag Race* apparaît en 2009, sur une petite chaîne américaine Logo TV, et consiste en une semi-télé-réalité semi-compétition à la fin de laquelle RuPaul élit la « *drag superstar de l'année* ». Une émission mélangeant savamment *storytelling* poignant, comédie, divers démonstration de talents (chant, danse, couture et stylisme, maquillage, performance) et mettant à l'honneur l'art du *drag* – soit une forme artistiquement poussée du travestissement. Le show connaît rapidement un succès fulgurant, devenu véritable phénomène mondiale, dont on ne compte plus les clips *viraux*¹¹ sur les réseaux sociaux numériques et passe en 2017 sur VH1, puis à disponibilité mondiale sur Netflix en 2018 ; produit également des *spin-offs* comme *RuPaul's Drag Race All Stars*, *Drag U*, ou encore *Untucked* ; et plus généralement participe à la création d'une réelle *industrie* du *drag* (créations de business, tournées mondiales, *webseries*, conventions, ou exportation de la marque dans d'autres nations). Elle rafle notamment trois Emmy Awards en 2018, et cumule onze nominations pour l'édition 2019 de la cérémonie.

Bref, alors que nous fêtons cette année les cinquante ans des révoltes de *Stonewall*, étincelles instigatrices du mouvement de luttes pour les droits LGBTQ+¹², il apparaît que les monstrueuses productions de Molinier ont réussi à retourner leur stigmates en productions de qualité acclamées et où les *dragqueens*/travestis se font mêmes modèles pour les jeunes *queerisées*.

Cependant, bien que le show ait annoncé son renouvellement pour une douzième saison, ainsi qu'une cinquième saison de *All Stars*, plus une première saison dans son format britannique et ce, en un an seulement, de plus en plus de critiques fusent de la part des

¹⁰ « Ceci est un show fait par des personnes *queerisées*, pour les personnes *queerisées* ».

¹¹ *Viral*, désignant dans la culture Internet un contenu massivement partagé, repartagé, reproduit, parodié, cité, entre internautes – à la manière d'une épidémie ou d'un virus.

¹² Acronyme pour *Lesbienne, Gay, Bisexuel·le, Transgenre, Queer*

communautés LGBTQ+, pointant ses tendances transphobes, mysogines et racistes, et plus généralement d'abandonner les réalités *queers* pour ne se concentrer que sur l'attention d'une audience hétérosexuelle. Quelque chose commence à sonner faux dans ce « *made by queer people for queer people* », pour un *show* qui de plus en plus abandonne le politique au profit de narratives maladroitement produites afin de créer de l'audimat, quel qu'il soit ; qui reste toujours silencieux quand a la transphobie et le racisme latent qu'il engendre (de nombreuses participantes racisées ayant témoigné des menaces de mort qu'elles reçoivent de la part de fans du show) là où le show emprunte par ailleurs la quasi-totalité de sa structure et de son jargon à la sous-culture *ballroom* de l'*underground* new-yorkais des années 80 90, rassemblant les communautés racisées et transgenres dans des *balls* clandestins où s'organisaient des compétitions de danse (*voguing*), de beauté et d'extravagance.

Deux des gagnantes de l'émission, Violet Chachki (Saison 7) et Aquaria (Saison 10), ainsi que RuPaul était d'ailleurs invitées prestigieuses du Met Gala 2019, dont le thème était « *Camp* ». Ce mot intraduisible en français (bien que probablement tiré de *se camper*, prendre la pose) désigne, en paraphrasant l'historien du cinéma gay Richard Dyer, une caractéristique homosexuelle permettant de s'amuser des codes sexuels et de genre, une sorte d'humour espiègle permettant de démystifier les formes de cultures dominantes, et surtout une autodérision, retournement de stigmatisme ludique, nous permettant de rire des tragédies de nos conditions.

La sentence n'apparaît que plus cinglante : similairement aux « déguisements » S/M, désormais ridiculement produits et vendus dans tout magasin de fête, nous sommes à nouveau face à la réappropriation des productions *queers*, productions nées de corps marginalisés, opprimés, ou psychiatisés, à des buts de consommation, voire pire, de *divertissement*. Où les productions engendrées par nos violences subies deviennent thème amusé pour une soirée privée pour millionnaires et célébrités ; où sur toutes les lèvres brûle la question de la *mainstreamisation* de la (sous-)culture *queer*.

Il nous faut ici faire un arrêt sur le terme *sous-culture*, à commencer par le défaut de langue qu'il comporte. Traduit de l'anglais *subculture*, dont le préfixe *sub-* signifie le caractère souterrain, sous-jacent, sa forme française lui insuffle la possibilité d'un trait péjoratif, d'être *moins que-* d'être moindre et ce n'est pas là le but. *Sous-culture* désigne en sociologie et dans les études culturelles, une culture revendiquée d'individus dissidents ou

résistants à la culture dominante et normative. Nous nous retrouvons face au concept plus large de *culture*, désignant à la fois les processus de productions de savoirs, de règles, de normes et d'objets au sein d'une société, ainsi que les produits de telles productions. Une ambiguïté de sens que l'on retrouve identique dans l'étude des *sous-cultures*, productrices de savoirs et de signes ostentatoires de dissidence à l'ordre établi (la *culture hégémonique*, hétérosexuelle et blanche)

Dick Hebdige, dans *Sous-culture : le sens du style*, ouvre son étude par l'annonce de son intérêt pour « *les formes et les rituels expressifs de groupes subalternes [...] qui sont tour à tour ignorés, décriés et canonisés, considérés tantôt comme menaces à l'ordre public tantôt comme des clowns inoffensifs [...] [son] attention sur les objets les plus triviaux qui, pourtant, se chargent d'une dimension symbolique, d'une valeur de stigmat, d'emblèmes d'un exil volontaire¹³* » et s'étend à étudier, dans le cadre où « *chaque sous-culture évolue à travers un cycle de résistance et d'assimilation* », les mécanismes par lesquels la *culture dominante* se réapproprie et normativise ces-dites sous-cultures.

Bien que nous nous appuyions, au moment venu, sur les outils d'analyse qu'il nous propose dans son ouvrage, je peux dores et déjà vous dire qu'il ne s'agira en aucun cas de tenter de répondre à la question de si *oui ou non la culture queer est entrain d'être mainstreamisée*, ni d'étudier les mécanismes et risques d'une telle *mainstreamisation*. Les avidités capitalistes d'un seul individu n'ont pas à régir ma pensée, et je ne suis d'ailleurs ni économiste ni sociologue.

Et si je suis si catégorique sur mon refus d'accorder quelconque crédit à ce questionnement, c'est pour la simple raison qu'il semble naître d'une aberration de langage supposant l'existence d'une *culture queer* – soit d'un ensemble de préceptes, de normes définissables, et surtout d'un corpus de productions finies et encadrées censées signifier *le queer*. Hors, la seule généralité que l'on pourrait associer au *queer* est qu'il rassemble tou-te-s ceux qui font fi des normes sociales dominantes, qui sont marginalisé-e-s par la culture et l'idéologie hégémonique. La simple question de la *mainstreamisation* du *queer* m'apparaît comme un non-sens pur et dur puisque la *mainstreamisation* nécessite un objet, ou une pensée précise qu'il est possible de reproduire et diffuser en masse par la culture dominante. Tout d'abord, si tel est le cas alors nous ne parlons plus du tout de *queer* puisque

¹³ HEBDIGE Dick, *Sous-culture : le sens du style*, 1979, p. 6

le *queer* est par nature une pensée à point-de-vue de marge (sans pour autant être marginalisante). Mais surtout, et je m'appliquerai au fur et à mesure de notre réflexion à préciser cette pensée, le *queer* n'a rien à voir avec un discours ou produit fini, mais est plutôt un guide d'analyse et de critique d'un contexte social donné – contexte, qui plus est, est toujours en mutation.

En revanche, je suis bel et bien conscient de la faille dans mon propos, résidant dans l'évidence que la *pensée queer*, au fil du temps, a produit de nombreux signes et objets de la *queerité*, même si l'intention première n'a jamais été de définir le *queer comme un tout*, mais de n'être que soi-même. Il n'en reste pas moins que, dans les productions signifiantes de réactions au monde qui nous entoure, s'est progressivement constitué tout un répertoire stylistique du *queer*, un lexique de style et de formes, d'incarnations du *corps queerisé* – et par extension de l'*identité queer* (« *la politique queer [s'occupant] souvent de la question du corps – corps individuel ou corps de la société – puisque c'est l'endroit où ont été appliquées les réglementations ou les exclusions¹⁴* »). Dans le cadre où tout groupe subalterne expressif et ostentatoire s'inclut inévitablement dans un cycle de résistance et d'assimilation, il ne fait pas de doute que les mécanismes en court soient ceux de l'assimilation de toutes ces incarnations, résultant en la normativisation et régulation des identités et des sexualités *queerisées*, en un stéréotype de l'identité sexuelle *queer*.

Alors nous nous intéresserons ici à retracer les processus de productions de signes *queers*, ses causes et conséquences sur la formation de l'*identité queer* comme du *corps queerisé*, afin de lui redonner toute « *l'altérité qu'elle contient et dont on l'a dépouillée¹⁵* », c'est-à-dire à d'une part user des modes de *pensée queer* pour analyser ces signes produits, leurs implications sociales identitaires et artistiques, et d'autre part tenter de déceler ce qui, dans la production de tels signes, présente une faille de vulnérabilité à la réappropriation par la culture dominante. Peut-être même d'établir une sorte de méthode afin de rendre ces objets de pensées *queerisantes* imperméables à telles détournements.

Par choix dramaturgique, et par soucis de clarté dans mon propos, je vous emmène ici dans un raisonnement divisé en deux cycles distincts (mais poreux) de dissidence conformée, hybrides entre rapports de recherches plastiques, analyses d'œuvres et épreuves de développement personnel. Et nous naviguerons, sur fond d'étude du style de

¹⁴ LORENZ, *Op. cit.*, p. 35

¹⁵ ANDERMATT CONLEY Verena, *Deleuze and Queer Theory*, 2009, p. 28

l'autoportrait, parmi les questionnements soulevés par la pratique de la photographie, de la pornographie et du masochisme dans un premier temps. Puis, dans un second temps moins conventionnel, nous tenterons de prendre un recul sur la folie du présent, de la pensée *queer* moderne et des nouveaux signes qu'elle semble produire, avec un focus particulier sur la pratique du *drag*. Peut-être alors, nous arriverons, sinon à panser, au moins prévenir les failles que nous semblons en train d'ouvrir, ou au moins à définir ce que, de nos peaux, fera demain du *queer*, et ce qui aujourd'hui, fait le cuir de nos laisses.

CYCLE I

SUBDROP

UN COUP DE REVERS

*Il ne s'attache qu'à l'irréel
Qu'aux illusions qu'il peut comprendre
On lui dit que la vie est belle
Et que la vérité peut attendre
Tout est possible
Vu sous cet angle
Rien n'est lisible
Dans ce silence
Incompatible
Ça lui ressemble
Etre sensible
Des grands ensembles*

*Pourquoi
Isolé dans l'anonymat
Tout ça se décide
Au chacun pour soi*

*Lui n'a de choix que le réel
D'un paysage qu'on ne peut comprendre
On lui dit que sa vie est belle
Que la liberté peut attendre
Rien n'est possible
Vu sous cet angle
C'est pas lisible
Sans innocence
Un invisible
Qui nous ressemble
Etre sensible
A la violence*

Chacun Pour Soi, Paradis, 2016



Klaus wieKind
Garçon d'Etat
2017

I – DES MYTHOLOGIES IMPERSONNELLES

1. *Fragments autobiographiques*

D'entrée de jeu, j'ai un problème: je ne sais pas draguer. Et je n'ai jamais vraiment compris par quel procédé social ces deux gars que j'ai séparément croisés tout au long de la soirée, aux toilettes, dans le fumoir, encore aux toilettes, au bar, à côté du DJ, allongé *backstage* entre une trace et le pote qui l'a pas supportée sont, tout à coup, après ce qui a semblé comme cinq minutes de conversation qu'aucun des deux n'a entendue, enchevêtrés l'un dans l'autre sur la banquette à coté des vestiaires.

Quel est le protocole ?

Quelqu'un m'accoste et je prends une minute de trop à contrôler la crise d'anxiété qui m'empêche d'ouvrir la bouche – *désolé je panique quand on me prouve que j'existe...* ce à quoi il répondra toujours par le même *étonnant venant de quelqu'un qui fait de la scène*. Et avant même qu'il ait pu finir de recracher sa fumée il sera essoufflé du marathon d'anecdotes trop intimes trop futiles dans lequel je l'aurai embarqué sans même respirer.

Bref, je prends toujours les petites rues là où la drague veut l'autoroute, et si j'ai bien compris, je dois vous draguer.

Lors de sa conférence à la Sorbonne de Paris en Octobre 2017, l'artiste Jean-Luc Verna ouvrait son discours par une courte autobiographie d'une trentaine de minutes, à ses

yeux justifiée « *parce qu'il est toujours pertinent de savoir l'histoire d'un-e artiste pour comprendre son œuvre* ».

Je fais demi-tour en direction de mes petites rues. Bien évidemment, je ne prétends ni être quelconque J-L. Verna, ni ne suis une des *petites histoires* de Sophie Calle. Mais comment faire autrement lorsque la production artistique en question tient de la mythologie personnelle ? Qui a réellement déjà parlé de l'œuvre de Christian Boltanski sans mentionner son enfance ? Qui n'a pas poussé un cri d'effroi suivi d'un *-ahh !* de soulagement mêlé d'empathie lorsqu'il apprend que Joel-Peter Witkins a été témoin d'un accident de voiture mortel lorsqu'il avait six ans, finissant avec une tête décapitée à ses pieds ?

Il n'est pas taré, juste traumatisé, le pauvre.

J'affirme alors m'inscrire, ou du moins *vouloir m'inscrire*, dans un champ de réflexion, ou plus largement, un « *champ de l'histoire de l'art [...] « affectif »*¹⁶ » comme le qualifie Isabelle Alfonsi dans l'avant-propos de *Art Queer : une théorie freak* (Renate Lorenz, 2018).

« *Depuis une quarantaine d'année, la discipline est en effet marquée par un tournant « subjectif », en lien avec l'émergence du poststructuralisme dans les sciences sociales et de la critique féministe d'une histoire unique, racontée comme la succession des destins extraordinaires de « génies » masculins, valides, et présentés comme hétérosexuels* »¹⁷.

Ainsi, bien que j'aie conscience de l'attrait d'une recherche plastique ou d'une histoire de l'art régie par la rigueur académique, par l'auto-inclusion systématique, délibérée et réfléchie dans l'Histoire de la Pratique Artistique, autant que j'aie conscience que ce serait probablement la meilleure *pick-up line* pour vous draguer... aucun de ces procédés n'ont été les fondations permettant la tenue de cette conférence de Verna. C'est, bien au contraire, par toute sa subjectivité qu'il introduit sa pratique, par son histoire que l'on aime à qualifier de « destin extraordinaire » là où, en réalité, il n'est qu'une énième version du destin des minorités, des opprimés, des marginalisés.

Lorsque Lorenz introduit son concept de *théorie freak*, elle précise bien qu'il ne s'agit pas là d'aliéner ni de qualifier le sujet de *freak*¹⁸, mais plutôt de la rendre elle-même *freaky* –

¹⁶ LORENZ *Op. cit.*, p.3, 2018

¹⁷ *Op. cit.*

¹⁸ *Freak* : nom commun traduisible en « monstre », ou plus précisément « monstre humain ». Terme notamment employé pour le « *freak shows* », cirques inventés en Angleterre et popularisés à la fin du XIX^{ème} siècle, où se produisaient (étaient exposés ?) en public des êtres humains présentant des caractéristiques physiques remarquables.

« agir et analyser de façon freak¹⁹ ». Au-delà de l'étude d'une pratique en déviation des normes, c'est la façon même dont nous approchons ces pratiques qui se doit de s'extirper des normes construites. Alors, la *théorie freak* « remettra en cause les frontières séparant la vérité du mensonge et celles séparant le savoir légitime du savoir douteux²⁰ » - et c'est entre ces vérités mensongères, entre la légitimité des ces savoirs douteux, entre les destins ordinaires que ces deux gars au fond du fumoir ont extrapolés pour mieux s'imbriquer, que nous allons faire nos rondes.

Peut-être tout ceci peut-il être lu comme une manière certainement désinvolte de me dédouaner de toute recherche assidue, un prétexte peut-être à un narcissisme dont on pourrait m'accabler, des enluminures pour palier l'inconstance de mon discours. C'est pourtant le symptôme à une situation qui me semble pathétique, lorsque je me compare aux autres si passionné·e·s, si dévoué·e·s, aux extraordinaires vocations presque, où il semblerait que c'est le pinceau qui a choisi le-la peintre ; une situation que je ne peux décemment pas ignorer dans le cadre de l'élaboration d'une réflexion quant à ma propre pratique : souvent, je blague sur mon choix de la Photographie pour médium artistique privilégié comme étant *par défaut*, par fainéantise d'apprendre à peindre, à dessiner ou même à sculpter si ça importe.

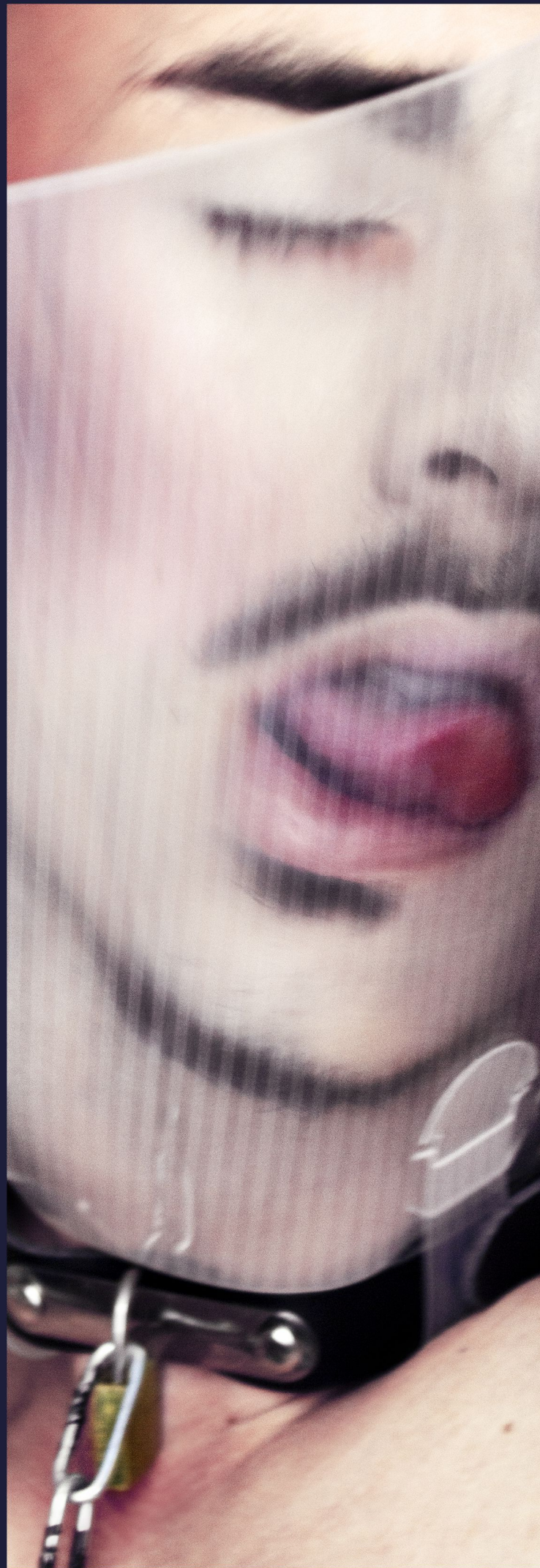
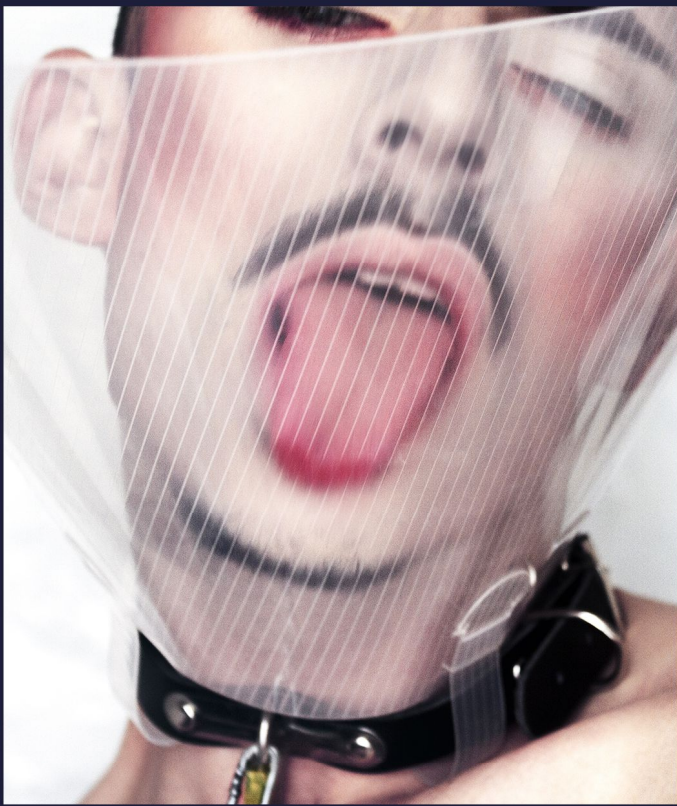
Je ne pense pas d'ailleurs avoir une plus grande sensibilité pour l'art photographique que pour les autres – peut-être même n'ai-je qu'une très faible sensibilité à l'Art en soi. Il se trouve que, même si je suis quelqu'un de très sensible, peut-être même trop empathique, je reste cependant très réduit dans ma capacité à ressentir mes propres émotions; elles s'empilent les unes sur les autres sans que je ne les distingue du chaos ambiant, devenu acceptable par l'habitude d'être vivant. Puis quand le corps est si assiégé qu'il n'y a plus suffisamment de place à ce que mes poumons gonflent, seulement quand mes pores sont si pleins que je n'ai d'autres choix que d'exploser, je ressens, je sue, je suinte de la même transpiration et halète du même essoufflement que celui du visiteur sortant d'une exposition trop condensée.

¹⁹ *Op. cit.* p.41

²⁰ *Op. cit.* P.51

Ce n'est peut-être pas la fainéantise de l'apprentissage qui m'a poussé vers la Photographie, mais plutôt son immédiateté. Vous me direz, elle n'a d'immédiat que sa prise de vue (et encore seulement dans le cas des instantanés), le développement (pour l'argentique) ou le post-traitement (pour le numérique) prennent du temps et requièrent aussi un apprentissage. A cela, je répondrai que c'est tout aussi vrai que ça m'ennuie, autant que de parler d'Art ou de ma pratique et que ça ne dépend plus de l'art mais du travail; il se trouve que je vise à faire de l'art mon travail, le travail n'est pas sans labeur – alors subir et sublimer.

Cependant, quand je parle de l'immédiateté de la Photographie, je signifie précisément l'instant de prise de vue. L'action plutôt que le résultat, le *faire* plutôt que le *fait*, le soulagement plutôt que la thérapie. Il y a que je pratique la photographie non seulement en tant que travailleur photographe, mais surtout en tant qu'artiste modèle; je ne me pose devant l'appareil que lorsque je suis en train d'exploser. Je compte les secondes du retardateur puis retentit le tonnerre de l'obturateur, l'éclair du flash parfois, j'expulse ma lumière qui se retrouve aspirée dans la chambre noire, où mes éjaculats finissent piégés une fois l'obturateur refermé. Rien alors ne dépend plus de moi, et je me dédouane de tout, à force de ressentir tout, je ne suis plus moi – le déjà-passé d'un futur autoportrait.



2. Autoportrait : le déjà-mort et l'immortel

*autoportrait : n.m. portrait d'un-e artiste fait par ellui-même.*²¹

a. Et Narcisse inventa l'autoportrait

« J'ai pris l'habitude de dire à mes proches que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, fut ce Narcisse qui se vit changé en fleur, car si la peinture est bien la fleur de tous les arts, alors c'est toute la fable de Narcisse qui viendra merveilleusement à propos. Qu'est-ce donc que peindre, sinon embrasser avec art la surface d'une fontaine ? »

Leone Battista Alberti, *De Pictura* (II, 26), 1435

Il y a dans l'autoportrait, peut-être plus que dans tout autre genre pictural, une ambivalence du *faire-art* et de l'*être-art*. Cette représentation de soi-même, par soi-même, dont on date l'apparition véridique à la fin du Moyen-Âge, a depuis traversé l'entièreté de l'histoire de l'art et ne semble pas prête de s'évaporer à l'ère du *selfie*²² (ou *égoportrait*) où, non plus seulement les artistes s'y attèlent, mais virtuellement tout individu possédant un *smartphone*.

Cette facilité d'exécution moderne, ou plutôt cette accessibilité, n'a par ailleurs rien de novateur dans la pratique de l'autoportrait, dont la naissance – comme fin - est étroitement liée au moyen. Tout d'abord technique, avec la mise au point puis démocratisation, depuis Venise à la fin du XIV^{ème}, du miroir en verre, plus net et précis que le miroir en métal poli utilisé jusqu'alors – et c'est ainsi dans le miroir en arrière plan que se représente Jan Van Eyck dans son *Portrait des Epoux Arnolfini* (1434) (*fig. 1* p. 163). L'autoportrait dès lors ne fera que de s'agrémenter ou du muter parallèlement aux inventions de la photographie argentique (1839), puis de la photographie argentique en couleur (1861), et de la photographie numérique (1975). La particularité de l'art photographique étant bien évidemment qu'il demande peu de savoir-faire, ou tout du moins

²¹ Définition du CNRTL

²² Autoportrait numérique, généralement prise avec un *smartphone*, et publié sur les réseaux sociaux

un savoir-faire qu'il est possible de déléguer à un-e technicien-ne dans le cadre de l'argentique, ou tout simplement aucun depuis l'apparition de l'appareil photo numérique compact (1994) avec écran LCD à l'arrière affichant directement l'image, puis la webcam, puis l'intégration de l'appareil photo dans les téléphones portables (SHARP J-SH04, 2000), et finalement la première caméra-frontale du Motorola A920 en 2003.

La question du moyen et du savoir-faire nous amène justement à ce qui est peut-être la pertinence la plus pragmatique de l'autoportrait : l'exercice de la pratique en elle-même, presque pour elle-même, qui ne nécessite rien d'autre à l'artiste que sa propre présence. Ainsi, aux détours d'un quelconque deux heures du matin et que l'inspiration me vient comme une gaule inopportune, n'ai-je pas qu'à me placer devant mon objectif, ou devant un miroir pinceau en main, sans me soucier des disponibilités et finances d'un-e modèle ? Plus encore, cette « facilité » du sujet ouvre la possibilité de n'être que *prétexte* à l'art, du *faire* de l'art, de pratiquer et surtout d'expérimenter, d'être un support à un concept pictural. L'évolution des autoportraits de Pablo Picasso apparaissent notamment plus comme témoignages de ses recherches picturales que d'un intérêt poussé pour sa propre personne (*fig. 2 p. 163*)

Pourtant, l'autoportrait n'aurait pas peuplé les innombrables méandres de l'histoire de l'art s'il n'avait été qu'une conséquence du moyen (ou manque de-). Son apparition à la Renaissance n'est bien évidemment pas uniquement liée à l'invention d'un outil de contemplation plus précis, mais s'inclut dans toute la pensée humaniste qui prolifère alors, sous le signe du *connais-toi toi-même* socratique. Alors que les penseurs redécouvrent les héritages gréco-latins, dirigeant ainsi les idées vers une redéfinition de la place de l'Humain dans l'univers et une célébration de son génie, l'artiste n'est plus considéré comme simple artisan, mais bien comme un véritable *créateur* dans le sens le plus divin. Dans son *Autoportrait aux gants*, 1498, (*fig. 3 p. 164*), Albrecht Dürer ne représente ainsi pas seulement comme un artisan mais comme homme d'un haut statut social : ses habits paraissent luxueux, ses mains, outil majeur du labeur artisanal, s'enveloppent de gants blancs ; le seul contre-balancier à cette possible arrogance ne se dévoile que lorsqu'on s'approche de la peinture pour déchiffrer l'inscription gravée sur le bord de fenêtre derrière lui : *1498. Je l'ai peint à ma ressemblance. J'avais vingt-six ans. Albrecht Dürer* ». Deux ans plus tard, il se représentera dans son *Autoportrait à vingt-huit ans, portant un manteau avec col en fourrure* (1500) (*fig. 4 p. 164*) sous les traits du Christ, haussant son statut à celui de

quasi-divinité. L'autoportrait n'en est plus seulement une représentation de soi-même, mais un point d'équilibre entre *comment je me perçois* et *comment je veux que le monde me perçoive*.

Cette introspection du *comment je me perçois* accompagne par ailleurs nombre d'artistes de l'art moderne et des avant-gardes, peut-être même transformé en *comme je me sens* ; la photographie ayant amené avec elle la froideur de sa parfaite imitation, l'autoportrait en peinture tend à devenir plus expressif et plus apte à faire fi de la ressemblance réaliste. Dans les commentaires d'œuvres disponibles sur le site du Musée d'Orsay, le paragraphe concernant le *Portrait de l'artiste* (fig. 6 p. 165), de Vincent Van Gogh (1889) annonce « *Se peindre soi-même n'est pas un acte anodin : il s'agit d'une interrogation qui, souvent, débouche sur les vertiges de l'identité. Ainsi écrit-il à sa sœur: "Je recherche une ressemblance plus profonde que celle qu'obtient le photographe". Et plus tard à son frère : "On dit et je le crois volontiers, qu'il est difficile de se connaître soi-même. Mais il n'est pas aisé non plus de se peindre soi-même. Les portraits peints par Rembrandt, c'est plus que la nature, ça tient de la révélation*²³ ». Plus qu'une révélation, ce sont des véritables explosions expressives que l'on retrouve dans les autoportraits de Francis Bacon, le visage complètement mutilé, déformé, dilué dans la représentation de son mal-être, de ses douleurs, des horreurs humaines si poignantes en ces temps d'après-guerre.

Enfin, si dans mes divagations j'ai tenté de mettre en lumière les différents enjeux de l'autoportrait, je n'ai pas encore abordé sa facette peut-être la plus poignante, celle surplombant ses premières apparitions pré-Renaissance comme dans les enluminures du Frère Rufillus (fig. 5 p. 164), que l'on retrouve même dans ces étranges symboles que l'on dessine en paraphes des papiers officiels, des contrats que l'on grave sur les arbres, et qui transperce l'écran du *selfie*. Et bien que le *selfie* comme phénomène sociétal apparaît dans les discours communs comme une forme de « *narcissisme décomplexé*²⁴ », lui conférant plutôt un caractère négatif voire maladif qu'autre chose, ce basculement de l'autoportrait comme pratique artistique vers une pratique courante semble pourtant révéler son penchant, son besoin, le plus humain : l'empreinte, la trace de soi. De la quasi centaine d'autoportraits réalisés par Rembrandt au cours de sa vie, de l'œuvre *OPALKA 1965/1* de

²³ VAN GOGH Vincent, *Lettre à Théo*, juillet 1883

²⁴ CATALANO Géraldine, *Le « selfie » ou le moi jeu*, L'Express, n°3253, 6 Novembre 2013, p.75

Roman Opalka où, juxtaposés à ses toiles se dressent des autoportraits pris dans les mêmes conditions de pose, d'expression et vestimentaires après chaque journée de travail jusqu'à sa mort, de toutes ces autres représentations de soi qui existent, n'émane en premier lieu qu'une seule expression rendue de plus en plus visible alors qu'Opalka disparaît toujours plus dans le blanc de son fond : l'affirmation de mon existence dans le monde, l'empreinte de mon existence face au temps.

Alors quand je vous disais, comme par relents d'amour pour les autoportraits de Bacon, que *je ne me pose devant l'appareil que lorsque je suis entrain d'exploser*, c'est peut-être avant tout la pensée de Barthes sur la photographie qui serait la plus adéquate à mes visions de l'autoportrait. Dans *La Chambre Claire* (1980), il décrit l'expérience de la Photographie par le sujet photographié (*Spectrum*²⁵) comme « *ce moment [...] où je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort : je deviens vraiment spectre.*²⁶ ». C'est ce *devenir spectre* que j'appelais *soulagement*, et dans ce devenir que je commence à *faire art*, au moins *faire image*, seulement quand je meurs – et une fois mort – j'ai la *certitude* que je suis en vie.

L'emploi du terme *certitude* est encore une fois un renvoi précis à la conception de la Photographie selon Barthes, pour qui elle est, d'abord et avant tout, un certificat d'authenticité. Il faut entendre par cela qu'elle ne tient pas de la fiction, ni même de création, mais est un témoignage, un rapport précis, objectif dans son écriture par procédé purement chimique et mécanique, d'un réel qui *a été*, et ce d'une fidélité que peut-être aucun autre médium ne pourrait atteindre. L'écriture par exemple en est impuissante, puisque « *le langage est, par nature, fictionnel*²⁷ ». Au contraire, « *la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection [...] elle ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. [...] Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir, mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude. [...] Toute Photographie est un certificat de présence*²⁸ ».

Peut-être alors est-ce ni par fainéantise, ni pour l'immédiateté du soulagement qu'elle procure que la Photographie m'est apparue comme une évidence, mais pour

²⁵ Barthes considère la photographie selon trois points de vue : l'*Operator* (photographe), le *Spectrum* (sujet/objet photographié) et le *Spectator* (celui qui regarde la photographie).

²⁶ BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, p.30, 1980

²⁷ *Op. cit.* p.89, 1980

²⁸ *Op. cit.* p.89-90, 1980

embrasser au plus prêt cette source qui me transforme en fleur dont les pétales dessinent, à chaque fois que je meurs, l'assurance que j'existe, ou du moins, que *j'ai été*.

b. Mapplethorpe à fleur de fouet

Si je suis bien conscient d'une chose, c'est de ma fâcheuse tendance à écrire au *je*, sans pour autant arriver à préciser si cela me vient de mes premiers souvenirs d'enfance noyés dans les tribulations ratées de Carrie Bradshaw dans *Sex & the City* – d'une possible incapacité à me détacher de moi-même sans assistance photographique – ou de mon inexplicable admiration pour les impertinences si détaillées de Sophie Calle. Peut-être plus qu'une maladresse, quelque chose me fascine dans l'emploi du *je*, qu'il soit anecdotique académique hypothétique pragmatique théorique.

Après tout, notre bref parcours parmi les différents enjeux de l'autoportrait nous a mené à les voir non seulement comme la représentation d'un dialogue entre l'artiste et ses émotions, mais surtout comme un dialogue entre l'artiste et le monde qui l'entoure, entre l'artiste et son temps, entre l'artiste, le-la spectateur·rice et même l'histoire de l'art en fond de studio. Somme toute, l'autoportrait est un point de contention entre le *vous et moi*, une collision du *nous*.

Alors si le *je* tend à me venir si instinctivement, et il me faut souligner que le *je* n'est qu'une version grammaticale et typographique de l'autoportrait, c'est probablement pour ses capacités d'ambivalence entre les rapports d'inclusion et d'exclusion, d'introversiion d'extraversiion, bref son caractère *en puissance* de jouer le nous pour nouer le *je*.



Regardez-le. Sans ciller même, ça ne le gênera pas.

Courbé contorsionné le bras gauche appuyé contre un mur blanc ;

Courbé contorsionné le pied gauche sur un escabeau couvert d'un drap blanc ;

Courbé contorsionné contre le mur, au premier plan: plein séant.

Ses pieds : des *santiags* noires – cuir

Ses jambes : des jambières noires lacées à la chute des reins – cuir

Son buste : un veston sans manche noir – cuir

Son visage, ses bras, ses mains, son cul – libre.

Regardez-le.

Il tient de la main droite, précieusement, un fouet – cuir tressé ;

La partie flaccide, par gravité, s'écoule au sol et serpente calmement vers l'hors champs du premier plan – vers nous.

Le manche, flegme, est maintenu enfoncé dans son anus, assurément offert à nos yeux.

Et ses yeux, assurément, fixent l'objectif s'apposent à la lentille et comme ce fouet dans son cul – pénètrent nos rétines.

Regardez-le, pénétrez-le, autant qu'il ne cessera pas de vous pénétrer

Regardez-le et puisque c'est le cas – regardez-moi

J'ai 14 ans la première fois qu'il pose ses yeux sur moi

J'ai 14 ans la première fois qu'il s'offre à moi

Et c'est la première fois que je me vois.

Je ne peux cacher que mon choix d'un arrêt sur *l'Autoportrait au fouet* (1978) de Robert Mapplethorpe est purement affectif – c'en est précisément la raison. Il y a dans l'Art cette magie de traverser le temps, de survivre à l'érosion et de ressusciter, encore et encore, à chaque fois qu'un sens l'invoque ; et dans cette magie, l'infiniment poignant de l'autoportrait qui se dresse devant nous, qui nous parle d'entre-nous, un vertige dans le temps qui réunit l'ici et l'avant.

C'est face à cet autoportrait, justement, que je vis mon premier choc artistique. Du bas de mes quatorze ans se dévoilait devant mes yeux cette existence si vulnérable et pourtant complètement inébranlable de ceux qui meurent mais qui survivent au temps, de ceux que l'on garde en mémoire ; s'ouvraient pour la première devant moi la porte vers la cour des grand·e·s.

Sans même réellement comprendre pourquoi à l'époque, je savais au plus profondément que cette image n'était pas qu'un vulgaire exhibitionnisme d'un artiste qui se veut *provoc'*. Je savais intimement qu'il y avait dans ce cul offert, dans ce regard défiant, dans cette frontalité inexcusablement sodomite, une histoire du nous, une histoire du vous, une histoire du moi face au nous du moi face au vous – quelque chose d'éminemment identitaire, d'une identité qui est mienne.

Et bien évidemment, vous l'aurez compris, quand je parle d'identité, je parle d'identité sexuelle.

Lors de cette conférence de J-L. Verna dont je parlais en ouverture, il s'est efforcé de soutenir un long propos sur son aversion pour le communautarisme et l'identitarisme qui, à ses dires, isolent plutôt qu'unissent, fragmentent et alourdissent le propos. *Je ne fais pas de l'art gay, je ne suis pas de la communauté, sinon de celle des êtres humains*. Bref, un discours semblable à celui du cinéaste ouvertement homosexuel Xavier Dolan lorsque dans une interview il explique son refus d'accepter le prix de la Queer Palm ²⁹ pour son film *Laurence Anyways*, relatant les péripéties d'une femme transgenre. « *Que de tels prix existent me dégoûte.* ³⁰ », crache-t-il.

Je pourrais m'attarder à désamorcer son argumentaire point par point, mais je peux simplement dire ceci : ce genre de propos, notamment concernant Verna, aurait sûrement pu avoir une once de consistance, mais s'invalident d'eux-mêmes par le simple fait que lui-

²⁹ Récompense LGBT discernée depuis 2010 lors du Festival de Cannes

³⁰ *Télérama*, n°3373, 3 septembre 2014

même a passé plus d'une trentaine de minutes à conter, en détail, le récit de sa vie – pour lui nécessaire à une meilleure appréhension de travail – et ce récit est bel et bien celui d'un homosexuel.

J'aimerais que la question de l'identité sexuelle, surtout non-normative, ne soit qu'un détail. Et l'on reprochera souvent à nombres d'entre nous, de l'extrapoler en plus qu'il ne l'est, d'en faire tout un monde là où il ne pourrait être que ce qu'il devrait être : *un détail*.

Pourtant, si je retire ce *détail*, et que je suis donc un homme de culture occidentale, caucasien et hétérosexuel, alors je ne risque jamais de faire face à la discrimination, j'ai un accès plus facile à des emplois hauts placés, ou mieux payés, je suis écouté quand je parle, et je peux d'ailleurs généralement parler sans être coupé ou douté ; le sexe, le genre opposé, ou même *tout autre que moi* est créé, considéré et appréhendé *en fonction* de moi ; je n'ai pas constamment peur de la rue et je cours moins de risque d'être verbalement, physiquement ou sexuellement agressé, quand je le suis, je n'ai pas à convaincre qui prend ma plainte que je ne mens pas, et je ne risque pas d'être considéré comme invitation au crime à cause de ma tenue ou de mon apparence – j'ai par contre plus de chance d'être acquitté si je commets tel crime ; je ne risque pas tous les jours d'être tué simplement parce que j'existe, et exactement zéro millier de personnes ne dévalent les rues en protestant mon accès à des droits fondamentaux.

Plus généralement, si je suis cet homme alors l'entièreté de ma culture est construite par et pour moi : je suis décuplé en milliers d'avatars occupant la majorité des petits comme grands écrans, de la littérature, milliers de *moi* qui m'indiqueront comment être, qui être, quoi faire, comment le faire, avec qui être et comment l'être. Je suis aidé, guidé, accompagné et soutenu dans mon identité par littéralement tout dans la culture qui m'entoure – je suis construit.

Si je rajoute donc le *détail* de l'identité sexuelle, c'est justement parce que cet ajout annule l'entièreté du paragraphe précédent et je ne suis plus décuplé en milliers d'avatars indicateurs, je ne suis plus guidé ni accompagné par la culture qui m'entoure – je suis *à construire*, et je suis seul pour le faire. C'est-à-dire que là où mon équivalent hétérosexuel n'a aucun mal, voire pas besoin, de chercher pour trouver et développer toutes les formes identitaires qui lui sont possibles, puisqu'illustrées, documentées, racontées et placardées sous toutes les formes, cette éducation n'est pour moi-même que solitaire, autodidacte, au

fur et à mesure de fouilles dans les quelques archives de représentations d'*autres comme moi* auxquelles j'ai accès, si j'y ai accès.

Alors c'est ici précisément de ce dont nous allons parler, encore et encore. C'est ce *détail* que Mapplethorpe expose à nos visages spectateurs, détracteurs, c'est ce *détail* qu'il fige dans le temps, qu'il exagère et affirme d'un regard défiant, transperçant, qu'il ne pourra jamais baisser puisque gravé sur le papier. C'est ce « *devenir gay*³¹ » foucauldien, c'est la possibilité d'un ultime doigt d'honneur à ceux qui nous veulent mort·e·s que je voyais pour la première fois dans *l'Autoportrait au fouet*, une représentation de nous, *par* et *pour* nous que seul l'autoportrait permet. Et bien que celui-ci nous vienne d'une sombre époque, hantée par l'épidémie du VIH, de l'aube des luttes pour les droits des personnes *queerisées*, ses échos n'étaient que plus tonitruants lors de la rétrospective *Robert Mapplethorpe* au Grand Palais à Paris, 2014 – deux ans après les débuts de l'ère post-*Manif' Pour Tous*³².

Dans le catalogue d'exposition, le Président de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais Jean-Paul Cluzel ouvre l'avant-propos par la question inévitable lorsqu'il s'agit d'un tel artiste: « *un lieu, dont la vocation est d'accueillir des évènements culturels destinés à un vaste public, doit-il respecter les limites qu'impose la décence communément admise ?*³³ ». Après tout, l'œuvre de Mapplethorpe est assez vaste, et comporte suffisamment d'images *communément décentes*, pour permettre à celui qui craint les vagues de fuir l'indécence. Ce n'était cependant pas l'optique choisie par une telle rétrospective, qui finalement décide de montrer « *au-delà de la « décence commune », d'autres œuvres dont le contenu sexuel, homosexuel et sexuellement « déviant » apparaîtra comme la caractéristique principale. [...] Nous montrons ces œuvres car elles sont parties intégrantes de la vie et de la création de l'artiste [...] profondément marqué par sa sexualité et sa pratique, sans lesquelles il n'aurait photographié ni les mêmes sujets ni de la même manière. De même que l'œuvre de Courbet est aujourd'hui indissociable de L'Origine du*

³¹ « *Michel Foucault, an Interview : Sex, Power and the Politics of Identity* » (« Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité » ; entretien avec B. Gallagher et A. Wilson, Toronto, juin 1982 ; trad. F. Durand-Bogaert), *The Advocate*, no 400, 7 août 1984, pp. 26-30 et 58.

³² Parti politique anti mariage entre personnes de même sexe, qui a organisé et participé à de nombreuses manifestations lors du passage de la loi l'autorisant. Les six mois de débats houleux, de débordements et de dérapages LGBTQ-phobes surmédiatisés a laissé beaucoup de marques au sein de la communauté LGBT et a participé à une recrudescence et banalisation de l'homophobie en France, et ravivé une certaine haine internalisée au sein même des communautés LGBTQ.

³³ CLUZEL Jean-Paul, *Robert Mapplethorpe*, catalogue d'exposition, 2014, p. 9

Monde, chef-d'œuvre absolu longtemps caché au public, celle de Mapplethorpe ne peut être tout à fait comprise sans son *Man In Polyester Suit* ou son « *Autoportrait au fouet* »³⁴ ».

Ainsi, bien que le questionnement de Cluzel tienne d'abord de la médiation culturelle, voire de la scénographie (toutes lesdites œuvres à caractères explicites étaient exposées dans une salle à part interdite aux moins de dix-huit ans), il nous mène, dans le cadre de la recherche plastique, à une problématique similaire.

Cette question de l'identité sexuelle, ou plus largement de l'apparente sexualité dans l'Art, la photographie et l'autoportrait, soulève un problème inévitable : s'il s'agit de ma sexualité à photographier, qu'est-ce qui différenciera la photo graveleuse de la photo d'art ? Après tout, je trouve dans la frontalité de ce séant une dimension de l'Art, aussi moite que mes larmes de rédemption quand je vois Sophie Calle tenir le pénis de son mari pendant qu'elle me souffle « *Dans mes fantasmes, c'est moi l'homme, Greg s'en aperçut rapidement* »³⁵, et si l'art *queer* ne semble pas pouvoir ignorer la question de la sexualité et de l'image sexuée, je ne peux pas contourner l'évidente pornographie qu'il présente.

Celle-là même que l'on hisse à l'étagère la plus haute du buraliste,
celle-là même que l'on cachait fut un temps sous les matelas, maintenant dans le néant des historiques de navigation effacés,
celle-là même que l'on cantonne à des succursales dans les expositions
mais qui pourtant,
s'il on en croit celui qui se considérait autant sculpteur que photographe que pornographe,
se dresse fière, résiste au temps,
survie de la même magie de l'Art dans la cour des grand·e·s.

« *Le sexe est magique. Si vous le canalisez bien, il y a plus d'énergie dans le sexe que dans l'art...* »³⁶

³⁴ CLUZEL, *Op. cit.*

³⁵ CALLE Sophie, *Des Histoires Vraies*, p.73, rééd. 2002 (1994)

³⁶ MAPPLETHORBE Robert, KARDON Janet, cat. exp. *Robert Mapplethorpe, The Perfect Moment*, « *Robert Mapplethorpe Interview* », Institute of Contemporary Art, Philadelphie, Pennsylvanie, 1989 p. 23-29,



Robert Mapplethorpe, *Autoportrait au fouet*, 1978
Epreuve gélatino-argentique, 50,5 x 40,5 cm,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

II – PORNOTOPIE QUEER

« *Le sexe est un art mineur, un art des lits, des grottes. En plein air il a tendance à se dissiper, dans la nature c'est un accouplement de jeunes gens en mal de matelas.* »³⁷

1. De la pornographie utopique

a. Le Porno Partisan

Je plaçais précédemment l'autoportrait comme un tangible dialogue entre l'artiste et le monde qui l'entoure, soit entre l'artiste et la réalité dans laquelle iel s'inscrit, faisant ici directement écho aux dires de Mapplethorpe lorsqu'il raconte en être venu à la photographie car « *cela semblait le medium idéal pour raconter la folie d'aujourd'hui. J'essaie d'enregistrer le moment dans lequel je vis, qui s'avère être à New-York. J'essaie de capter cette folie et d'y mettre un peu d'ordre.* »³⁸ »

De la même manière, ce que retient Alberti de l'épisode de la source chez Narcisse, dont le visage est reflété dans l'eau tel un miroir, c'est un parallèle avec les procédés de réflexion et d'autoréflexion de la peinture – à la différence que le miroir duplique là où la peinture imite (comprendre ici la définition de l'imitation dans *De Pictura*, qui est une capacité à rendre vrai quelque chose qui n'est qu'illusion).

Considérer la création artistique comme thérapie à la vérité est en soi une problématique parmi tant d'autres, mais elle ne pose pas de problème. Elle pousse au

³⁷ BOURCAT Jean-Christian, JAUFFRET Regis, *Forbidden City*, p. 7, 2000

³⁸ KENT Sarah, « *Mapplethorpe* », Time Out, Londres, 1983, tel que citée dans cat. exp. *Robbert Mapplethorpe*, 2014, p. 21

raisonnement, elle réanime les penseurs d'un temps que je ne connais pas, elle ne hausse pas le ton. Certaines vérités sont pourtant de réelles gâchettes à passion qui font serrer les poings et soulèvent les voix en des cris presque extatiques de friction.

Mais que se passe-t-il quand les vérités à conjurer tiennent du domaine du sexe? La problématique reste-t-elle la même ? S'il s'est démontré que la levée de la malédiction passe par sa reproduction consciemment falsifiée – et je veux dire par reproduction sa représentation qui, dans le cas présent, sera photographique – alors l'illusion à créer devrait précisément prendre les apparences du sexe. Il y a que ces images, on les connaît. Ce sont celles qui circulent librement sans jamais être citées, celles qui donnent envie de crier mais que l'on souffle en secret, celles justement que l'on connaît parce qu'on les fait sans penser, sans fierté ni volonté de validation. Bien que je sois partisan de l'idée que l'image de sexe apporte sur l'individu pour qui elle a été conçue autant de joie que celle d'un bébé dans un pot de fleur, j'admets que bien souvent, elle peine à imposer sa nécessité ou sa pertinence, encore moins sa propension à s'exposer dans les musées.

Alors que la Photographie se montre sous Barthes comme le témoin d'un *ça-a-été*, une photo ne présente aucune temporalité – elle se présente telle quelle en objet fini, dans une contraction du temps qui le désavoue, elle ne montre que sa fin sans se soucier des moyens. Au contraire, une peinture ne montre d'abord que sa temporalité : l'œil perçoit l'avancée de son discours à chaque touches posées, qui se jonchent les unes sur les autres, qui s'emmêlent dans une orgie qui n'attend que son dernier participant pour prendre sa forme rêvée. Si je continue sur cette lancée, je peux aussi dire que la littérature manifeste perpétuellement une double temporalité : son écriture qui apparaît sous la forme du texte fini, mais qui ne fait sens que lors de sa réécriture par le lecteur, qui le reconstruit de ses yeux en décryptant les mots.

Rien de tout cela quand il s'agit de sexe, puisqu'il n'existe que dans sa propre temporalité. Il tient du *Living Theater*, de l'art interactif, d'un *Random Access* à la Nam June Paik, il a été là sans vraiment que l'on ne se rappelle comment, il reviendra sans que l'on sache déjà vraiment comment. Peut-être se rapproche-t-il du temps de la performance, cet entre-temps justement qui n'existe que par et pour lui-même, qui « *en plein air a tendance à se dissiper* ». On pourrait argumenter qu'il est de partout, ou du moins l'idée de sexe et toutes les intentions qui peuvent lui être ajoutées, pourtant le sexe – et je désigne ici l'acte

et tous les leviers qu'il soulève – n'a pour intention que lui-même. Il n'appartient qu'à la chambre noire, à l'entre-dans – il est son propre contexte, sa propre temporalité, et le sexe photographié dans son seul contexte ne produit souvent qu'une image froide et stérile qui certes, trouvera son audience tant que l'humanité sera capable de bander, mais ne s'érige jamais au panthéon des choses à sauvegarder.

Jusqu'ici, je n'ai parlé que d'image de sexe sans l'appeler pornographie, et si je dois, je me réfère à Hervé Aubron pour qui « *il serait temps de distinguer la pornographie et le porno, tant ces deux termes ne se situent plus vraiment sur le même plan. Pendant longtemps, il n'y eut certes que la pornographie, empire des confins, narco-État produisant et diffusant avec discrétion son opium licencieux. Mais le porno est désormais parfaitement à disposition, circulant en permanence dans les murs et dans les airs – une source d'énergie (c'est-à-dire aussi de dépense) comme l'électricité ou l'eau courante. Formidable pharmakon, qui peut être poison et remède : simultanément un instrument de contrôle social (un anesthésiant puissant, perpétuant d'autre part les plus restrictives normes sexuelles et physiques) et un terrain d'expérimentations hors de tout cadastre, une fabrique d'asservissement et d'affranchissement, d'abattage et de jeu, de brutalité et de désir. Il peut s'y perpétrer le pire, il peut aussi s'y inventer du neuf.*³⁹ »

Aubron soulève ici un premier point qui me semble primordiale : le porno comme instrument de contrôle social. J'invoquais plus tôt l'idée que, le sexe n'existant que dans sa propre temporalité, le porno n'arrivait à produire qu'une image stérile de sexe mécanique, de sexe instrument (outil à sa propre réalisation), de sexe machine. Seulement, le sexe n'est qu'une traduction physique d'un domaine bien plus large, la sexualité, et la sexualité est une machine. Selon Michel Foucault (et je pense ne pas me tromper en pensant qu'Aubron lui fait directement référence) c'est même un domaine dans lequel les relations de pouvoir s'exercent pleinement, autour de quatre noyaux critiques : « *l'hystérisation ou sexualisation du corps de la femme, la pédagogisation ou surveillance de la sexualité de l'enfant, la socialisation des pratiques procréatrices et la psychiatrisation des plaisirs*⁴⁰ ». Le pouvoir ne s'exercerait pas par une répression des pulsions sexuelles, mais par une multitude de

³⁹ AUBRON Hervé, *L'œuvre d'art à l'ère de sa pornographie*, revue *Rue Descartes* n°79 « pour une autre pornographie », p. 114, 2013

⁴⁰ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, t.1, La Volonté de savoir*, p.137-138, 1976

discours produisant autant de sexualités qui, par leur classification, catégorisation et hiérarchisation morale sont soit approuvées comme conduites normales, soit au contraire marginalisées, disciplinées, normalisées.

Alors que la remise en question de la valeur et du bon jugement de certains de ces discours – médicaux et psychiatriques notamment - a constitué un appui majeur au mouvement de libérations de certaines minorités, elle ne semble pas être inhérente au porno. En ne se focalisant que sur le sexe en soi, il omet, il ignore les relations de pouvoir qui font rage en deçà, dedans et sur la sexualité, et par cette omission, il participe à la perpétuation du discours normatif (et répressif) de la sexualité en renforçant, par son silence, son caractère habituel.

Je travaillais fin 2017 avec le trio berlinois *Pornceptual* (Eric Phillips, Chris Phillips, Raquel Fedato) pour la publication de *PORNCEPTUAL MAGAZINE 3 : GUERILLA*. D'abord organisateurs des soirées *Pornceptual*, parfait mélange entre clubbing queer et bordel libertin depuis 2013, *Pornceptual* s'augmente ensuite d'un site internet dont l'encart soutient viser à « *prouver que la pornographie peut être respectueuse, intime et artistique, tout en questionnant les labels porno habituels* » avant d'interroger : « *L'art peut-il réussir ce à quoi le porno échoue terriblement : réellement nous exciter ?* ».

C'est sous un autre angle que le trio apparaît alors en 2018, avec la troisième édition du magazine papier, et à travers une deux-centaine de pages regroupant les travaux de cinquante-six artistes pornographes. « *La pornographie peut-elle être une arme de justice sociale ?* » ouvre Eric Phillips dans l'édito *Porn Guerilla*. « *La pornographie est disruptive par nature. Elle menace les structures de pouvoir dominantes, et est un outil de résistance pour les minorités non-conformes qui sont souvent censurées* » poursuit-il. Ainsi, il me semble important d'ajouter ici que dans notre réflexion nous parlons bien de cette pornographie *mainstream*, produite par les structures dominantes de pouvoir, les grands labels, ce porno *parfaitement à disposition, circulant en permanence dans les murs et dans les airs*. Et j'insiste sur ce point pour justement mettre en évidence l'un des pièges les plus insidieux de l'étude des procédés pornographiques : si le porno est muet face aux discours de répression, de normalisation et d'uniformisation, si le porno est partisan des oppresseurs et des dominants, alors le porno homosexuel, puisqu'affichant une sexualité non-normative, serait forcément dissident.

J'introduis ici une scène du film *X Gentlemen 19 : Hard At Work*, produit en 2017 par le label LucasEntertainment. Je pourrais faire un aparté sur toute cette industrie du porno homosexuel des *hommes au bureau*, dominé par le label *MenAtPlay* fondé en 2004, et qui ne met en scène que des reproductions engoncées, trop encravatées trop taillées trop rayées du *Man in A Polyester Suit* mais ce n'est pas le propos. En revanche, cette question du costard comme uniforme-isation nous sera certainement utiles puisqu'aussi présente dans cette scène de *Gentlemen 19*, scène qui sera notre appui tout au long des réflexions à venir.

Bien que tirée d'un film, elle est aussi vendue et publiée le 19 Mai 2017 sur le site lucasentertainment.com comme vidéo indépendante sous le nom de *Sergeant Miles fait mériter sa promotion à Ace Era* (Sergeant Miles Makes Ace Era Earn His Promotion). Le synopsis décrit :

« *Sergeant Miles est sculpté du même bois que Dylan James : il est en position d'autorité, et en use pour pratiquer du sexe gay bareback avec ses subordonnés. Ace Era a toujours trouvé que son boss, Sergeant, était un véritable étalon, mais n'avait jamais imaginé que Sergeant le mettrait dans une position où il aurait à prouver ses mérites en le laissant le baiser sans capote. Mais après tout, Ace a « baise-moi » tatoué sur ses fesses, donc s'il y a bien un challenge pour lequel il est prêt, c'est servir la bite de Sergeant Miles en l'avalant avant de la plonger dans son trou affamé jusqu'à ce que le boss jute.*⁴¹ »

Au risque de vous confondre, je vous affirme d'ores et déjà qu'il s'agit en réalité d'un très bon porno, dont la complexité et lucidité de sa mise en scène des jeux de pouvoirs nous sera cruciale. Pourtant, rien n'y paraît à la simple lecture de son synopsis – synopsis auquel je porte grand intérêt puisqu'indissociable des processus de création du désir pornographique. En effet, le cercle vicieux du porno comme objet du désir et simultanément comme fabricant du désir, ne passe pas seulement par l'image qu'il exhibe, mais par les sens qu'il lui confère. Similairement, le synopsis est construit dans le but de susciter le désir, et pour susciter le désir met l'accent sur ceux préexistants chez le lecteur.

Encore une fois, il est indéniable que le *désir préexistant* qu'il cible n'est pas normatif puisqu'homosexuel. Ainsi vient l'insidiosité des méandres du discours dominants qui

⁴¹ Traduction de l'auteur depuis <https://www.lucasentertainment.com/tour/scenes/play/sergeant-miles-makes-ace-era-earn-promotion>

s'infiltrer même chez les marginalisés et les procédés pornographiques partisans : tout dans ce synopsis, outre l'homosexualité, tient de l'hétéronorme et du discours oppressif. Alors que quelques mois suivant la sortie de cette scène le mouvement #MeToo enflammera les réseaux sociaux et prendra une ampleur mondiale, la première phrase du synopsis ne laisse aucun doute : nous sommes en pleine culture du viol. L'homme en autorité utilise sa supériorité hiérarchique pour soutirer des faveurs sexuelles à ses inférieurs (l'utilisation du pluriel est d'autant plus accablante). Le fait qu'Ace semble trouver Sergeant attrayant semble être une justification suffisante pour nier qu'il s'agirait effectivement d'une agression, plus encore les choix qu'Ace a pu faire avec son corps concernant son corps seraient une incitation. La personne de pouvoir est ici purement phallique, un homme un vrai avec une bite et une bite dont il se sert pour pénétrer à sa guise, tandis que la personne en position inférieure est anale, elle est la pénétrée qui doit prouver sa valeur. Je ne peux empêcher d'y lire toute l'histoire des efforts patriarcaux, comme décrits par De Beauvoir, à soutirer à la femme, au féminin toute essentialité, de ne le considérer que comme le négatif, comme le relatif, comme *l'Autre* – et il me peine encore plus de devoir écrire ses mots, n'étant que trop au fait des restes de ce mensonge, et des faux parallèles trop souvent dessinés entre l'homosexuel pénétré et la féminité. Ce synopsis n'est pas seulement quelques lignes maladroitement écrites pour taper l'œil de celui qui a déjà la main entre les cuisses – non. Il est l'écho de tous les maux que l'on gave comme biens partout à tout heure, il est la caution de l'oppression, en même temps syndrome de Stockholm pour ceux qui s'y verront excité-e-s, il est la raison précise pour laquelle le porno qu'il décrit ne pourrait prétendre à la grandeur – il perd son froc il se menotte jette les clefs et ma confiance, il tend la joue à la réalité sans garder les poings levés.



Klaus wieKind
Untitled
2018

b. L'Art des Traîtres et des Tyrans

i. *Les tyrans du réel*

Il n'est pire maladie que la réalité, du moins c'est ce que je crois – et je suis un malade chronique. La réalité est « *ce qui rend les coups quand on en donne* »⁴², sans que je puisse m'en empêcher puisqu'apparemment j'existe, et les symptômes apparaissent comme autant d'hématomes sur mon âme. Coincé dans cette relation sado/masochiste forcée, il semble alors complètement paradoxal d'user la photographie comme exutoire, si le prédateur à fuir est la réalité et l'échappatoire, le certificat de cette réalité.

Je dirai alors que le sado/masochisme tient du même processus, la fuite de la réalité à travers la réalité par son renversement en un jeu, certes sombre, mais dont la participation tient du choix et que dans ce choix réside la liberté. Je dirai aussi que Barthes avait tort. Le problème de *La Chambre Claire* tient en ceci que son approche de la photographie, purement centrée sur le *Spectator*, relègue le travail du·de la photographe au simple fait d'être là pour appuyer sur le déclencheur, qu'il n'a pas d'influence sur sa « magie » ni son essence, il n'est pas travailleur·se d'art, mais travailleur·se ouvrier·e. Alors, lorsqu'il énonce sa possible trouvaille du noème de la photographie, il s'empresse de rectifier l'erreur qu'il eût fait lorsqu'il avait « *confondu vérité et réalité en une émotion unique*⁴³ »⁴⁴. Par cette correction, il balaie justement de sa plume ce qui peut-être est la réelle magie de la Photographie, sa capacité à confondre la réalité et la vérité, et notamment sa capacité à rendre réel, par sa tangibilité, une vérité qui ne l'est pas ; il acclame ce qu'elle a de *l'authentification* sans pour autant considérer son *authenticité*.

Si la réalité me met en tel état de crise, c'est peut-être justement à cause des vérités qu'elle omet, et surtout celles dont elle m'accable quand elle m'assure que je n'ai pas les mêmes droits fondamentaux que mon voisin, que j'ai raison d'avoir peur dès que je sors de mon lit, et encore, que je ne suis qu'un hasard, que je suis néant, que je me demande « *qui a*

⁴² STENGER Victor J., « *Reality is what kicks back when you kick it* » trad. de l'auteur, *Has Science Found God?: The Latest Results in the Search for Purpose in the Universe*, p. 41, 2003

⁴³ Comprendre ici l'émotion produite par le *punctum*, élément hasardeux et peut-être incontrôlé d'une photographie qui vient poindre le spectateur.

⁴⁴ BARTHES, *Op. cit.*, p.83, 1980

dit : un roi sans divertissement est un homme plein de misères ? » puisque si je ne suis qu'avec elle, je suis ce roi qui finit sans autre choix que de coincer une cartouche de dynamite entre ses dents, pour qu'il y ait cette « *énorme éclaboussure qui éclaira la nuit pendant une seconde* » quand sa tête « *prenait, enfin, les dimensions de l'univers.*⁴⁵ ».

Heureusement, « *nous avons l'art, afin de ne pas mourir de la vérité*⁴⁶ » m'assure Nietzsche. Consciente erreur, erreur voulue, il est le visage de Méduse qui jaillit du bouclier⁴⁷, l'apotropaïque au tragique, la création artistique est « *remède à la connaissance* », l'art est la « *rédemption de celui qui sait*⁴⁸ ».

Cette dichotomie entre l'apparente réalité de la photographie, et l'illusion de l'art est mise de côté par Barthes par son focus presque exclusif sur les photographies amateurs, censées être plus aptes à exprimer l'essence de la photographie ; le·la professionnel·le (entendre ici l'artiste) agit dans le champ des Images, considérées par l'auteur comme inessentiels puisqu'il·elle est illusoire. L'énonciation seule de ce parti-pris somme toute purement subjectif à Barthes désamorce une grande partie de son propos et quiconque aura lu *La Chambre Claire*, bien qu'il soulève de nombreux points importants sur le médium, réalise rapidement qu'il s'agit plus d'une longue confusion entre la recherche de l'essence de la photographie et la recherche de l'essence de sa mère, dont il faisait encore le deuil.

Pourtant, c'est peut-être cette dichotomie même qui constitue l'effrayante magie de la Photographie. N'est-ce pas au final le médium le plus apte à créer cette confusion entre authentification et authenticité ? La Photographie d'art, dans sa mécanique doublée d'intention humaine, semble rendre tangible les mensonges les plus vrais – mensonges parce qu'elle fait art, et par sa nature supposée réaliste – les plus vrais dans le sens les plus *honnêtes*, les plus *authentiques* en ce qu'ils tiennent d'une démonstration presque spasmodique de *l'instinct de survie* par leur manifeste volonté de dédoubler le monde presque à l'identique, et je dis bien *presque* parce que le dédoublement de ce monde le rend lui-même plus supportable.

Je disais plus tôt ne pas penser avoir une plus grande sensibilité à l'art photographique qu'aux autres – et peut-être même ne pas avoir une grande sensibilité à l'Art tout court. Je rectifie ici que si j'en possède, probablement ne se borne-t-elle qu'à l'Art

⁴⁵ GIONO Jean, *Un Roi Sans Divertissement*, p. 244

⁴⁶ NIETZSCHE Friedrich, *La Volonté de Puissance*, III, paragraphe 822, 1901

⁴⁷ BÖCKLIN Arnold, *Bouclier avec le visage de Méduse*, 1897, Musée d'Orsay, Paris

⁴⁸ NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes XIV*, 17[3], 1977

qui parle de moi, et je veux dire par *celui qui parle de moi*, celui qui est le plus apte à me bercer d'illusions, à divertir mon roi (dans le sens pascalien de détourner), bref à me mentir sur la ou les vérités qui m'accablent personnellement. N'est-ce pas là le bondage auquel tout récepteur d'Art est soumis ?

« *Nous voici conviés à un banquet spectral, faux témoins de fausses identités dont nous essayons pourtant, obstinément, de démêler les signes, tout en sachant que nous sommes presque assurés de n'y rencontrer que nos propres fantasmes* »⁴⁹

ii. *Les honnêtes traîtres*

Ainsi, quand j'énumère nombre des artistes que j'affectionne particulièrement, qui me touchent, qui parfois m'émoustillent et qui, en tous cas, me libèrent, beaucoup sont photographes. Pourtant, je n'aime pas Robert Mapplethorpe pour ses qualités en tant que tel, ni pour son habileté à sculpter le nu (je lui préfère les peintures de Lucian Freud dans ce domaine) mais pour la frontalité, l'immédiateté des illusions qu'il soulève, et plus encore, ses revendications. Je préfère les textes de Sophie Calle plutôt que les photos qu'ils viennent rehausser parce que j'y perçois une tentative assumée d'échapper à la cruelle trivialité (réalité ?) qu'elles attestent, de même que la lettre d'ouverture à la série *Angkor* (2014) d'Antoine d'Agata (*fig. 7* p. 165). Plus encore, je suis convaincu que *Forbidden City* (1999) de Jean-Christian Bourcart (*fig. 8* p. 166) n'aurait pas la même fulgurance sans son texte d'introduction par Régis Jauffret. Bien évidemment, cet exemple pose ce problème que, contrairement à Calle, ce texte n'est pas écrit par l'artiste lui-même. Outre sa volonté d'avoir effectivement un texte préalable à la série témoignant déjà d'un mouvement de distanciation, les images de la série exécutent à elles seules cet écart. Elles sont sombres, rouges, presque monochromes, mais surtout pour la plupart elles sont floues. Les corps se désintègrent en des formes évanescences, ils se chevauchent et s'entrelacent sans que l'on puisse réellement distinguer le quoi du qui – ils s'évaporent sur l'image comme ils s'évaporent entre eux.

Aux antipodes de cette évanescence, la photographie objective allemande, précisément celle menée par les Becher, au sein de l'école de Düsseldorf, précisément celle

⁴⁹ DURAND Régis, *La part de l'ombre — essais sur l'expérience photographique*, p. 56, 1990

qui m'ennuie. Elle consiste en une *photographie-par-protocole*, toujours le même, de bâtiments : lumière neutre, cadrage frontal et serré, absence de personnages ou même de nuages. Pour les Becher, la photographie est une esthétique qui informe – l'objectivité ne tient que de l'outil informatif mais ne peut s'identifier à une sorte de vérité de la photo.

« L'objectif photographique fut immédiatement reconnu comme « objectif » au sens à la fois technique et philosophique du terme : ce qu'il enregistrait était la vérité ou la réalité même, saisie indépendamment de tout parasitage subjectif ou artistique.⁵⁰ »

Cependant, bien qu'elle m'ennuie, la photographie objective est aussi mensongère que toute autre : le protocole strict qui permet sa production l'extirpe par définition de tout contexte de vérité et de réalité, les images sont lourdement traitées au développement pour effacer tout ce qui ferait défaut au protocole, le cadrage même, parce qu'il y a cadrage, retire le sujet du monde d'où il est dédoublé, le décontextualise pour le recontextualiser dans la réalité de son créateur, aussi objective et minimaliste soit son intention.

En soi, la Photographie n'a pas d'autres choix que d'exécuter ce déplacement du contexte, par la simple action de cadrer et de n'immortaliser qu'un seul élément ou point de vue d'une réalité, et ce peut-être de manière plus explicite et fulgurante que tout autre medium. Cette translation, certain·e·s artistes la poussent au-delà du simple medium jusqu'à leur propre déplacement, et parmi ces artistes, Cindy Sherman. Je ne m'attarderai pas à faire un topo complet sur son œuvre désormais bien connue, dont la série qui a lancé sa carrière : *Untitled Still Films* (1977). Chacune des photos montrées dans cette série – comme dans toute l'œuvre de Sherman d'ailleurs – l'artiste se met en scène dans des autoportraits photographiques, où elle incarne elle-même les archétypes censés représenter la femme, tels que façonnés par les médias du XXème siècle (surtout ceux du cinéma et des magazines). Laetitia Barrière écrit ceci sur l'exposition « Cindy Sherman » au Jeu de Paume (2006) :

« Dans un cas comme dans l'autre, tous les marqueurs sont là pour souligner le cliché que constitue chaque situation et le prendre à contre-pied. Ces femmes souvent idéalisées ne sont plus des modèles vers lesquels tendre, mais au contraire des personnages creux. [...] »

⁵⁰ ROSSET Clément, *Fantasmagories*, p.15, 2006

*Sherman crée un répertoire d'identités, d'une étonnante diversité, mais, alors même qu'elle les crée, elle semble les désavouer en forçant le trait de la représentation : si les photos de Sherman ne sont que des créations de toutes pièces, alors peut-être ne sommes-nous aussi que des produits entièrement fabriqués.*⁵¹ »

Autrement dit, Sherman se décontextualise de sa propre identité (c'est-à-dire sa réalité en tant qu'individu) pour se recontextualiser dans une vérité qui l'accable (ce que devrait être une femme), afin d'échapper à cette réalité en démontrant sa vacuité. Cette remise en scène constante de soi dans une réalité à désavouer reprend exactement le mode de relation sado/masochiste propre à la Photographie que je mentionnais plus tôt.

Plus récemment, Sherman est réapparue sur les devants de la scène artistique et médiatique via une nouvelle série de travaux prenant la forme de *selfies* postés sur le réseau social *Instagram*⁵². L'ouverture de ce compte a soulevé de nombreux débats quant à la valeur artistique (entendre ici un petit *hic* dû à l'usage d'une plateforme banale et non-institutionnelle par une artiste d'une telle renommée) de ces nouveaux autoportraits, mis à la disposition de tou-te-s. Pourtant, chacun de ces autoportraits, suivent la même ligne artistique que ses *Untitled Still Films* : Sherman use des codes actuels de la représentation de l'identité – le *selfie* – et de sa construction/reconstruction – l'abus de filtres – en introduisant dans son langage un nouvel élément poussé à son paroxysme : la retouche numérique. Jusqu'ici, nous avons traité de Photographie sans traiter de ce pan-ci, pan que Barthes qualifie d'ailleurs de « *vulgaires trucages* » qui n'ont rien à faire dans la pratique. La retouche photographique a cependant toujours été présente, premièrement à but politique et de propagande, bien qu'en arrière-plan. Ce n'est qu'à l'arrivée de l'informatique, et de la photographie numérique, que la retouche a réellement commencé à être considérée et débattue – la photographie ne dépendait plus alors d'un procédé chimique qui, dans l'imaginaire collectif, lui assurait une certaine véracité, mais d'un processus dématérialisé de données virtuelles, modifiables à l'infini sans que le résultat final ne paraisse moins réel, vrai, que le cliché non-retouché (quand la retouche n'est pas poussée à son extrême). Au *ca-a-été* mensonger de la « première photographie », le numérique lui a rajouté quelque chose tenant du « *ça aurait pu être* », et dans sa manifestation sous une forme souvent tout aussi

⁵¹ BARRIERE Laetitia, « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman », *Transatlantica (en ligne)*, 2007

⁵² Plateforme reposant sur un principe purement visuel, publier des photos, principalement connus pour les nombreux filtres et retouches applicables en quelques clics aux photographies prises par l'utilisateur.

réaliste que la photographie sans retouche, ce conditionnel devient réalité, *ça est*. Somme toute, la photographie numérique tire son medium vers la peinture, à qui elle faisait initialement foncière opposition.

Puisque c'est bel et bien cette Photographie numérique que je pratique, d'abord pour ne pas avoir à apprendre à peindre, je me retrouve alors pris dans cet engrenage qui me demande de photographier comme un peintre peindrait, autant en me dépeignant personnellement comme une illusion, mais en peignant dans une sorte d'hyperréalisme une réalité qui me sauverait de la vérité.

D'accord, très bien, mais au final, *l'Autoportrait au fouet*, c'est quand même un porno, non ?

J'entends Barthes me dire que « *Mapplethorpe fait passer ses gros plans de sexe du pornographique à l'érotique, en photographiant de très près les mailles du slip : la photo n'est plus unaire, puisque je m'intéresse au grain du tissu* »⁵³.

Je l'entends aussi me dire que « *la pornographie représente ordinairement le sexe, elle en fait un objet immobile (un fétiche) encensé comme un Dieu qui ne sort pas de sa niche. [...] La photo érotique, au contraire (c'en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central ; elle peut très bien ne pas le montrer ; elle entraîne le spectateur hors du cadre.* »⁵⁴

Je veux bien admettre tout ceci, mais il m'est impossible d'ignorer l'évidence que le sexe est bel et bien l'objet central de *l'Autoportrait au fouet*, et il me serait tout aussi impossible d'ignorer l'impact de ce cul qui m'entraîne partout sauf *hors du cadre*. Mais peut-être est-ce justement cette prise en otage qui constitue le fameux grain du tissu ?

Sous ses airs de diable exhibitionniste dont la queue artificielle rampe jusqu'à nous, *l'Autoportrait au fouet* est avant tout le geste d'un homosexuel qui s'affiche aux yeux de tou-te-s, dans toute sa vulnérabilité, dans toute son authenticité, qui s'affiche face à la violence d'une réalité qui le voudrait caché, interné, soumis, malade ou mort. *L'Autoportrait au fouet* est une réalité consciencieusement raturée, un dédoublement du monde comme seul la Photographie le permet, où Robert l'homosexuel ne courbe l'échine que pour mieux

⁵³ BARTHES, Op. cit., p. 71

⁵⁴ Op. cit. p.90-91

soutenir le regard de tou·te·s ceux qui voudraient l’opprimer. Il est ce bout de terre où le pénétré n’est en aucun cas, et n’a jamais été, part à quelconque faiblesse de sexe – il est le dissident, il est le diable – paraîtrait que c’est là l’empereur des homosexuels – qui ne baisse pas le regard, et ne le baissera jamais. Il regarde ces discours normatifs, répressifs, sans ciller, il s’immortalise dans la perpétuelle assurance que jamais ils ne lui voleront sa liberté. Il réalise ici la torsion de l’illusion qui tutoie, celle d’un Manet et de son *Olympia*, celle d’un simple *Déjeuner sur l’Herbe* qui ne pourrait rien avoir de plus banal – il réagence la réalité afin qu’elle ne surplombe plus, mais qu’elle côtoie, d’égal à égal, sa vérité sans honte ni besoin de se cacher.

L’*Autoportrait au fouet* est peut-être la meilleure réponse aux recherches première de *Pornconceptual*, et réussie ce à quoi le porno échoue terriblement : il nous excite réellement – non pas parce que le fouet semble parfaitement seoir à son cul, mais parce qu’il confère son *ça a été* au salut des traitres, des marginalisé·e·s, des assiégé·e·s,

qu’il suspend à tout jamais

en l’instant d’un

ça est.

Klaus wieKind,
série *CASANOVA* (extraits)
Pornceptual MAG 3, 2018





I'll build myself up from sweat and I'll rise above all, just like men do.



I'll follow orders and I'll fight the good fights, just like men do.



And just like men do, I'll bear the pain without a word.

2. De l'utopie masochiste

Il y a quelque chose de communautaire dans le cuir. Presque même une histoire, et comme toute Histoire, une histoire d'humain. Celle de l'animalité dépassée, l'historique de l'élévation humaine, de sa violence dans cette peau durcie par l'effort et le soulèvement. Il y a toute une histoire presque orgueilleuse, vaniteuse même, de ceux qui se cultivent, qui apprennent, qui pensent, qui se dressent verticaux là où ceux qui rampent deviendront cuir – et dans ce cuir la preuve et l'histoire que l'humain est humain, à tel point même que dans un geste presque hypocrite face à tant de vanité, il en fait sangles et ceintures pour tenir à juste niveau les pantalons qui couvrent sa pudeur.

Si dans ce cuir se trouve une histoire d'humain, alors c'est une Histoire du Pouvoir. Je peux signifier pouvoir par sa définition première: la capacité de-, l'action en puissance. Pouvoir, c'est aussi avoir la permission de-, et si j'ai la permission de, alors je suis libre de-. Cependant, je peux aussi signifier pouvoir en tant que force, en tant qu'entité qui, dans son acceptation habituelle renverrait à une instance juridique et monolithique visant à interdire, censurer ou plus généralement ordonner et régler les comportements de ce sur quoi ladite instance a le pouvoir. Je m'appuierai plutôt sur sa conception selon Michel Foucault, pour qui le pouvoir, omniprésent sans être monolithique, se caractérise par « *la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation; le jeu qui par voie de luttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse; les appuis que ces rapports de force trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les contradictions qui les isolent les uns des autres; les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formulation de la loi, dans les hégémonies sociales. [...] c'est le socle mouvant des rapports de force qui induisent sans cesse, par leur inégalité, des états de pouvoir, mais toujours locaux et instables* »⁵⁵. Le pouvoir n'est ainsi pas une unité exerçant une domination sur un tiers, mais le produit des processus et rapports complexes d'interactions entre individus. Le pouvoir selon Foucault n'est alors pas concevable sans parler de résistance, qui lui est intrinsèque et immanente. Il n'y a pas de discours sans

⁵⁵ FOUCAULT Michel, *Histoire la sexualité, T.1 La Volonté de savoir*, p. 121-122, 1976

récepteurs à ce discours, il n'y a pas de domination sans corps à dominer – mais ces corps ne sont pas inertes, les "assujettis" restent toujours en puissance de-, dans un rapport de force perpétuel et muable.

Alors s'il est une Histoire du Pouvoir dans le cuir, le cuir est une histoire de domination (soumission?) et de résistance.

"Le mot cuir en est venu à symboliser plus que son sens littéral, qui est la peau durcie. Le cuir, en tant que concept, relève des brumes de la préhistoire, des archétypes des conquérants et des captifs, des maîtres et des esclaves, dans des tableaux littéraires et existentiels de pouvoir sublime et de servitude humaine⁵⁶."

Je porte maintenant tant d'attention au cuir puisqu'il est l'un des derniers éléments de *l'Autoportrait au fouet* dont je n'ai pas encore traité. Ainsi, si le cuir est une histoire d'humain, et une histoire de pouvoir, et de résistance, j'en reviens à dire qu'il y a quelque chose de communautaire dans le cuir. Non pas de la communauté des humains, mais de la communauté de ceux qui, confiné-e-s dans les souterrains, dans les donjons ou tout simplement dans le couffin de leur chambres, jouent et surjouent le pouvoir : la communauté cuir, la communauté BDSM (Bondage Discipline | Domination Soumission | Sado/Masochisme) – une communauté à laquelle appartenait Mapplethorpe, je ne pense pas vous l'apprendre.

Je préfacerais par l'idée que la présence du langage visuel BDS/M dans son travail en fait de toutes manières une dissidence et une résistance. Des marges sexuelles, cette communauté est peut-être l'une des plus reconnaissables et ostentatoires, par ses codes vestimentaires très stricts, devenus uniformes regorgeant de signes de l'assujettissement (chaînes, menottes, cages, colliers de chiens etc.) et de matières lourdes, brutes et suffocantes (cuir et latex notamment) – bref une représentation littérale et grandeur nature de l'opresseur de *l'assiégé*, que l'on peut étroitement rattacher à Foucault lorsqu'il dit du corps qu'il est « *directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir*

⁵⁶ TOWNSEND Larry, *The Leatherman's Handbook*, 1972

*opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes*⁵⁷ ».

De ces signes, le *leatherman* en abuse : masculinité exagérée, ultra-virilité, il pousse les codes visuels et comportementaux propres au genre masculin à leur paroxysme, largement inspirés et repris par l'œuvre du dessinateur Tom of Finland pendant la révolution sexuelle et le mouvement de libération des communautés homosexuelles (allant des années 60 jusqu'à fin des années 80), il s'affuble de tous les artifices dont le discours dominant le croit incapable, et surtout des artifices que les orateurs de ce discours arborent cruellement.

A travers cette transposition, cette *réappropriation* de l'oppression subie par les communautés minoritaires, il s'agit bel et bien de ce *devenir sujet*, d'autoconstitution et de la construction d'un autre discours – dissident et subversif – sur la sexualité. En transformant ces visions carcérales en uniforme de liberté, en faisant une *résistance* de ce « *où il y a pouvoir*⁵⁸ », en déplaçant la douleur vers le plaisir, il met en place un mode de résistance au discours sexuel normatif (centrage autour de l'appareil génital, phallogentrisme, hétérosexualité-normativité).

Je pourrais poursuivre mes réflexions sur les mécanismes de l'art *queer* selon la théorie et l'idéologie globale du BDS/M, ou plus précisément du S/M (que j'ai évoqué à plusieurs reprises dans son rapport avec l'art comme fuite de la réalité par la réalité). Mais, aussi beaux sonnent-ils, ces termes-parapluie comprennent cette aberration du langage, ce *monstre sémiologique* « sadomasochisme » impliquant plus qu'une corrélation, une indissociabilité du sadisme et du masochisme. De tradition freudienne, voire *préfreudienne* mais dont les psychanalyses n'auraient que cimenté l'équivoque, le masochisme serait un retournement du sadique contre lui-même (« *Celui qui, dans les rapports sexuels prend plaisir à infliger une douleur est capable aussi de jouir de la douleur qu'il peut ressentir. Un sadique est toujours en même temps un masochiste, ce qui n'empêche pas que le côté actif ou le côté passif de la perversion puisse prédominer et caractériser l'activité sexuelle qui prévaut*⁵⁹ »). Cependant, il est désormais de fait que le sadisme et le masochisme sont des royaumes imperméables l'un à l'autre, bien que d'apparence confondante, et en cas de rencontre, selon Gilles Deleuze, « *chacun fuit ou périt*⁶⁰ ».

⁵⁷ FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir*, p. 30, 1975

⁵⁸ FOUCAULT Michel, *La Volonté de Savoir*, p. 125, 1976

⁵⁹ FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 46, 1905

⁶⁰ DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel*, p. 39, 1967

Dans son étude des écrits de Leopold von Sacher-Masoch (*Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel* en introduction à *La Vénus en fourrure*, 1967), en comparaison de ceux produits par Sade, Deleuze établit les caractéristiques bien distinctes du sadisme et du masochisme. Il s'avère alors que la sadique tire sa complaisance dans la souffrance de l'autre « *et en jouit d'autant plus que la victime n'est pas consentante*⁶¹ ». Plus qu'un monde du crime et de l'hors-consentement, le sadisme semble passer par une fonction purement démonstrative, par la « *répétition accélérante et condensante*⁶² » des violences qu'il emploie, et la délivrance que le sadique cherche, purement prisonnier de sa solitude et de sa toute-puissante face à sa *victime*, ne se résout que dans la déconstruction de Moi par « *le plaisir de nier la nature en moi et hors de moi, et de nier le Moi lui-même*⁶³ ».

A l'inverse, le masochisme est *pédagogique*, et le masochiste celui qui va prévoir, détailler, modaliser dans d'ironiques contrats les instances de sa soumission. La confusion pourrait être, comme souvent, que le sadique est alors le dominant et le masochiste le soumis – encore une fois, ceci ne serait qu'un impossible raccourci supposant que le sadique et le masochiste agissent dans le même monde. En réalité le sadique battra un autre sadique. Le masochiste, de son côté, fera de son *bourreau* un être *masochisant*. « *Il s'agit de donner au dominant ou à la dominante, l'illusion d'un pouvoir alors qu'il se trouve sous l'emprise souterraine du dominé qui le force à le battre très précisément selon ses attentes et ses désirs*⁶⁴ ».

J'en arrive alors enfin à ma visée principale : dans le cadre où 1) la théorie *queer*, dans ses pédagogies de déconstruire les discours normatifs, produit le plus souvent un art qui s'agace des artifices de l'hétéronome, ivre d'humour et d'ironie, 2) où « *on peut dire que le S/M est l'érotisation du pouvoir, l'érotisation de rapports stratégiques*⁶⁵ » (et l'on applaudira ici la retranscription avec une barre oblique plutôt qu'un trait d'union), il m'intrigue d'y révéler ce qui peut-être, chez l'artiste *queerisé-e*, tient non pas du S/M mais purement et spécifiquement du masochisme.

⁶¹ *Op. cit.* p. 38

⁶² *Op. cit.* p. 27

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ LEUWERS Daniel, *Préface de La Vénus à la fourrure*, 1985

⁶⁵ «Michel Foucault, an Interview : Sex, Power and the Politics of Identity» («Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité» ; entretien avec B.Gallagher et A. Wilson, Toronto, juin 1982 ; trad. F. Durand-Bogaert), *The Advocate*, no 400, 7 août 1984, pp. 26-30 et 58.

Il me faudra avant tout m'attarder sur deux concepts masochistes primordiaux : la suspension et le contrat.

a. Le contrat comme processus créatif

S'il m'importe tant de dissocier la création *queer*, de quelconque sadisme, et ce même lorsqu'il s'agit de représentations de pratiques S/M, c'est précisément en ceci que le sadique veut une « *possession instituée* » tandis que le masochiste, une « *alliance contractée*⁶⁶ ». Le sadique a une victime, le masochiste, un bourreau. Plus clairement, en aucun cas le *queer*, ni l'individu *queerisé*, n'admettra être en position de victime – qui subit les violences instituées/tionnelles sans possibilité de résistance. Le *queer* étant une résistance par nature, s'il se victimise ce n'est que pour mieux mettre en exergue les méthodes de son *bourreau*.

La question du contrat tel que développé par Deleuze, qui déplace la victime chez le sadique en bourreau chez le masochiste, est alors primordiale dans l'appréhension d'une création *masoqueer*. Dans *l'Homme Révolté* (1951), Albert Camus affirme : « *L'art est aussi ce mouvement qui exalte et nie en même temps. « Aucun artiste ne tolère le réel », dit Nietzsche. Il est vrai ; mais aucun artiste ne peut se passer du réel. La création est exigence d'unité et refus du monde. Mais elle refuse le monde à cause de ce qui lui manque et au nom de ce que, parfois, il est*⁶⁷ », présupposant ainsi l'artiste dans une conscience simultanée du réel (et de ses vérités) et de sa réalité (et de ses propres vérités). Iel se retrouve piégé·e dans cette co-dépendance où iel n'a conscience de sa réalité uniquement parce qu'iel perçoit ses incohérences avec le réel – dans sa négation totale du réel, iel l'exalte, de même que la photographie n'est réelle que par son désaveu de la réalité.

Si ce paradoxe, cette co-dépendance peut apparaître comme fataliste pour le commun des mortels, elle est justement le point majeur de l'ironie masochiste (contrairement à « *l'impression de sérieux [que produisent] les cruautés – fantasmés ou mises en scène – du sadisme*⁶⁸ ») – ironie résidant exactement dans son « *extraordinaire appétit contractuel* » qui vient singer la multitude de lois dont sa vie ne peut échapper

⁶⁶ DELEUZE, *Op. cit.*, p. 20, 1967

⁶⁷ CAMUS Albert, *L'Homme Révolté*, p.317, 1951 (Folio, 1988)

⁶⁸ FREUD Sigmund, *Névroses, psychoses et perversions*, p. 290, 1894

(quelles soient naturelles, physiques, institutionnelles, sociétales). Ainsi « *Le masochisme ne peut pas se séparer du contrat, mais en même temps qu'il le projette sur la femme dominante, il le pousse à l'extrême, en démonte les rouages et, peut-être, le tourne en dérision*⁶⁹ » c'est-à-dire que le contrat, par définition dressé pour assurer l'accord et le consentement des deux parties, est bâti de telle manière qu'il ne protège plus mais déborde et se retourne, dans une ironie planifiée, contre celui qui l'a scellé.

Mais plus encore, ce n'est pas tant dans ce faux retournement que le masochiste révèle sa dérision, mais bien dans le trompe-l'œil qu'il dessine. En se créant lui-même son dieu vivant devant lequel il va « *s'agenouiller, se prosterner, s'humilier, s'abaisser*⁷⁰ », il confesse et expose sa nature faible. Pourtant, « *le contrat masochiste n'exprime pas seulement la nécessité du consentement de la victime, mais le don de persuasion, l'effort pédagogique et juridique par lequel la victime dresse son bourreau*⁷¹ ». De la même manière qu'il dresse son contrat, l'insistance du *tu me* (tu me fouetteras, tu m'attacheras, etc.), il dresse son bourreau, lui soutire tout pouvoir – et à toutes les lois qui l'accablent – n'en fait plus qu'un appui à son propre plaisir, à sa propre réalisation du Moi, à sa propre création. La création est alors d'autant plus libre puisque si l'érection de contrat en tant que *condition sine qua non* est simultanée à la négation de sa valeur, et à la moquerie de son but, le masochiste est peut-être la preuve la plus concrète des fragiles illusions produites par les discours dominants.

b. La suspension comme medium

Dans *Le Masochisme* (1953), Theodor Reik définit le masochisme selon quatre traits caractéristiques : *la signification spéciale du fantasme*, soit sa forme, rêvée, dramatisée, ritualisée, absolument indispensable au masochiste – *le trait démonstratif*, par lequel le masochiste exhibe la souffrance, la gêne et l'humiliation – *le facteur provocateur*, où le masochiste réclame agressivement son châtiment, ou du moins l'incite lourdement – *le facteur suspensif*, le suspens, l'attente, l'extase toujours retardée comme l'obligent les clauses du contrat.

⁶⁹ DELEUZE Gilles, 1961, De Sacher-Masoch au masochisme, Arguments, n°21, 1 trimestre. Republié dans Multitudes, n°25, Été 2006, Masoch avec Deleuze

⁷⁰ ONFRAY Michel *Traité d'athéologie*, p.93, 2005 « *Seuls les hommes s'inventent des arrière-mondes, des dieux ou un seul Dieu ; seuls ils se prosternent, s'humilient, s'abaissent ; seuls ils fabulent et croient dur comme fer aux histoires fabriqués par leur soin* »

⁷¹ DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel*, p. 67, 1967

Ainsi, je ne peux évoquer le contrat comme processus sans mettre en lumière de quel exact processus il s'agit : *la suspension*. En effet, le processus premier enclenché par la situation masochiste, au-delà de « *défaire le lien du désir avec le plaisir*⁷² », est le maintien en suspens de la constitution du désir et du désir en lui-même. « *Maintenir la constitution du désir comme processus, sans jamais le conjurer par la réalisation jouissive du plaisir, exige un dispositif qui maintienne le désir dans l'infini de l'attente, de l'autre, du contact, de la volonté*⁷³ », ainsi entre en jeu le contrat, qui indiquera alors l'attente et le suspens, la suspension physique, le bondage, l'attachement, le ligotage, la crucifixion, l'accrochage – et tous en tant que « *formes d'intensification physiques en maintenant l'esprit dans son corps*⁷⁴ ». Deleuze note alors que tout, dans les romans de Sacher-Masoch « *culmine dans le suspens* » et le « *figement* », simultanément dans « *les rites masochistes de supplice et de souffrance [qui] impliquent de véritables suspensions physiques (le héros est accroché, crucifié, suspendu)* » et dans la femme-bourreau qui « *prend des poses figées qui l'identifient à une statue, à un portrait ou à une photo*⁷⁵ ». Autant d'outils de contention, autant d'entraves pour parodier cette seule vérité du contrat, le masochiste n'est « *tenu que par sa parole*⁷⁶ ».

⁷² DELEUZE Gilles, 1989, *Re-présentation de Masoch*, dans Libération, repris dans Critique et Clinique, Paris, ed. Minuit 1993, p. 71-74, ici p. 71.

⁷³ ANDRIEU Bernad. *Le masochisme deleuzien : une sensorialité sans genre*, p. 220, 2010

⁷⁴ *Op. cit.* p.221

⁷⁵ DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel*, p. 67, 1967

⁷⁶ *Op. cit.* p. 68



Ace Era

▶ 7:10 / 28:32



MR

FUCK

Je pause ici ma progression pour revenir à la scène porno de *Gentlemen X*, et illustrer d'une part mon affirmation que le masochisme est intrinsèquement *queer* là où l'on pourrait qualifier le porno de sadique, et d'autre part comment ses concepts ici énumérés de manière froide et théorique, renvoyant à des marges aux corps ecchymosés, peuvent se manifester sous un jour bien moins radical. Après tout, de l'océan pornographique auquel j'ai accès en 2019 et ce d'une facilité quasi-déconcertante, je choisis celui qui ne met en scène ni donjon, ni leathermen, ni quelconque Croix de St André. Non, ici seulement deux tantes en costume-cravate parfaitement taillé. Il faut dire que la tenue du feu *golden boy*, aujourd'hui simple business man n'a sémiologiquement rien à envier aux uniformes totalitaristes S/M : là où l'uniforme costard tend à représenter le statut de pouvoir de ces hommes haut-placés – ce ne sont au final que des entraves moins flagrantes, l'encolure toujours aussi stricte que celle de l'esclave et qu'est-ce qu'une cravate sinon une laisse haute-couture ? Voyez comme ils en prennent soin, et comme ils en soutiennent la droiture à l'aide de petites pinces chromées, de sorte à ce que jamais la laisse ne leur fasse faux-bon.

Si l'on se souvient bien, la description purement pornographique du film nous plongeait dans une scène qui outrepassait totalement le consentement. Un homme au pouvoir se sert de son statut pour soutirer des services sexuels à ses subordonnés. Pourtant, le dialogue d'ouverture – oui il y a un dialogue – d'exactement une minute et quatorze secondes, s'agit en réalité d'une conversation entre deux individus égaux qui ne sont pas satisfaits de leurs passes intra-entreprise. Celui qui aura plus tard la position physique du dominant – Sergeant Miles - aimerait que son boss, qu'il saute de temps en temps, se lâche plus mais semble retenu par son complexe de masculinité. L'autre, Ace, qui prendra alors la position physique du soumis aimerait aussi quelque chose de plus intense.

So... should we do something about it ? dit Ace et l'on notera d'une part qu'un simili de contrat consenti se dresse entre les deux, et d'autre part, que c'est bien la figure du « soumis » qui mène la danse.

S'en suit alors onze minutes de sexe non-pénétratif pendant lesquelles Sergeant exécute toute une flopée d'actions qui pourraient attiser les désirs d'intensité et pulsions autodestructrices d'Ace sans jamais l'amener à complétion, ignorant ses « *fuck me* » répétitifs (*facteur provocateur*). Au contraire, c'est un savant balancier de pouvoir qui s'installe progressivement, où Sergeant plutôt que de s'en tenir aux poses masculines que

l'on aime tant à nous rabâcher, s'abaisse à lécher les pieds de son partenaire, pour son plaisir et pour retarder l'assouvissement de son partenaire tout en le gardant vif.

De son côté, Ace prend la main de son bourreau pour se l'enfoncer au fond de la gorge, gardant ainsi son statut sous-jacent de réel Maître de la situation.

Je pourrais m'attarder ici sur les quelques plans qui exécutent un déplacement de la sexualité vers autre chose que le génital – comme ce long gros plans dont la focale est fixée sur les coulées de bave suspendu au bout de la cravate de Sergeant pendant que dans l'hors-focus, Ace prend sa position canine. Je pourrais aussi me pencher sur l'incroyable pertinence sémantique du décor, et notamment de la présence d'une lourde chaîne rouillée d'où bourgeonnent quelques plantes vertes, ou plus encore sur cette seconde transcendante à laquelle Ace, une chaussette fourrée dans la bouche, marmonne un *Merci Monsieur*. Sergeant Miles le claque, lui retire la chaussette tout en insurgant – *Non, c'est Sergent*, poussant ainsi le jeu du pouvoir au niveau d'absurdité militaire, mais surtout, l'expérience métaphysique du spectateur et de l'acteur – où la frontière se floute entre l'acteur et le double personnage qu'il joue (celui du film, et celui du dominant), tandis que la frontière entre la réalité cinématographique et la réalité du spectateur est exorbitée.

Je m'arrêterai cependant sur le motif qui s'installe tout au long de la scène, à partir de la quatrième minute, où Ace énonce *je ne suis qu'un sale petit porc (i'm a dirty little piggy)*. D'abord sous l'ordre du Sergent, il s'appliquera ensuite à régulièrement le répéter, comme une formule, comme un sort, comme une constante. Alors que la partie pénétrative s'installe, Ace complètement dénudé sauf de sa cravate, il le répète encore et encore, comme si c'était son nom. Deleuze avertit que la répétition pourrait transposer le masochisme vers le sadisme par son « *processus quantitatif d'accumulation et d'accélération mécaniquement fondé dans une théorie matérialiste*⁷⁷ » - cependant, il ne faut pas confondre le répétitif au cérémonial, ni l'accumulation à la constance. Puisque le masochisme assume son goût pour le rituel, pour le formel et oui, le cérémonial, ses élocutions n'apparaissent pas tant comme cruel motif, mais bien comme une litanie chantée en boucle pour maintenir le cadre l'espace le temps dans un suspens constant. Ace troque alors l'affairement quotidien, les fluctuations de son identité, de son temps, de son vivant au profit d'une unique entrave, d'une simple formule – non peu violente - d'un cadre – non peu douloureux – maintenu suspendu dans une sorte de contre-idéal où chaque déplacement,

⁷⁷ DELEUZE, *Op. cit.* p.62

chaque contact, chaque stimuli ne fera que raviver l'esprit et le désir, le corps et le plaisir à venir, le *soi*. Plus encore, ce marché pourrait dans toute autre situation, et notamment le sadisme, s'effectuer avec un tiers à qui remettre l'entièreté du pouvoir ; ne résonne pourtant qu'une unique vérité dans ce *I'm a dirty little piggy* : le masochiste n'est *tenu que par sa parole*.

Somme toute, il détruit son identité pour n'y placer que le fantasme, qui, à force d'être entamé mais dont la totale consommation est toujours retardée, ne mène pas à la pleine réalisation de *soi*, mais se suspend dans l'instant prégnant où je suis *entrain de me réaliser*.

Cette état de transe, pendant laquelle le « soumis » tend à perdre conscience du temps de l'espace de son corps et parfois même la capacité de communiquer clairement est, dans le jargon BDSM/M, communément appelé le *subspace*⁷⁸ (littéralement « espace en dessous » ou « l'espace du soumis »). Le terme *subdrop* lui est également rattaché, désignant figurativement comme une chute soudaine et trop violente, une suspension qui aurait lâché, qui peut se manifester physiquement comme des symptômes grippaux (courbatures, fatigue, fièvre) et émotionnellement (épisodes dépressifs, crises de larmes, sentiments de culpabilité, de honte, de rage, incapacité à supporter le contact physique d'autrui). Le *subdrop* se produit généralement en cas d'intensité trop forte soutenue trop longtemps, ou par maladresse du bourreau qui aurait dépassé les limites du masochiste, ou aurait été trop brusque à un moment critique du *subspace*.

c. L'autoportrait suspendu

J'ai conscience que notre réflexion initiale ne tient en rien de la psychanalyse ou de la sexologie, et que le temps passé à naviguer parmi les processus masochistes peut paraître disproportionné. Il me semblait cependant crucial d'éclaircir d'une part à quel point les apparences du pouvoir, et plus précisément de la privation de pouvoir, peuvent en réalité cacher une véritable transfiguration du sujet. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que j'utilise ici un terme chrétien, comme le dit si bien Etienne Barilier dans *La ressemblance humaine*, le christianisme est bien « *la seule religion, la seule vision du monde [où] tous les péchés des*

⁷⁸ Les essais théoriques et études psychanalytiques tendent à utiliser le terme d'*extase masochiste*, également éprouvée lors de méditation religieuses ou jeûnes, et que l'on trouve chez les flagellants, les suppliciés, les martyrs...

*hommes, toutes les fautes, tous les manquements [...] toutes les imperfections morales de l'espèce humaine sont rachetées [...] par le halètement d'un homme fiché sur deux poutres croisées*⁷⁹ » (et il nous en revient de noter les occurrences de l'iconographie chrétienne dans l'œuvre de Mapplethorpe). D'autre part, je ne pouvais pas dans mon appréhension de l'autoportrait et de la mise en scène de soi, telle qu'elle apparaît dans ses travaux ou ceux de Sherman, ne pas approfondir ces théories puisqu'ici est mon propos : *l'Autoportrait au fouet* n'est pas seulement *queer* par sa confrontation immédiate au discours dominant *via* son apparente pornographie et son utilisation de l'iconographie S/M, il est avant tout un objet tangible du processus de création masochiste – il est *masochisant*.

Dans la composition visuelle, il est fréquent que l'absence d'un personnage ne soit qu'une ruse pour évidemment pointer sa présence. *Untitled Still Films 3* (fig. 9 p. 167) par exemple, montrant Sherman appuyée sur un évier, une main sur le ventre, et le regard dirigé vers l'hors-champs droit ne fait que souligner, par la bassesse de l'angle à laquelle est prise la photo, par l'intensité de son regard vers quelque chose que *l'on ne voit pas*, simultanément la présence de *l'autre* dans la scène et la propre intrusion de notre regard dans cette scène apparemment domestique.

Le masochisme ne pouvant se séparer du contrat, impliquant ainsi deux parties consentantes, il serait plausible que la seule présence de Robert dans le champ permette de souligner la présence du bourreau hors-champs. Peut-être alors, puisque l'hors-champ qu'il fixe c'est nous, les spectateur·rice·s, sommes-nous le bourreau en question ? Cela pourrait être le cas, si nous n'étions pas immédiatement désarmé·e·s par l'évidence que le seul contrat dans l'autoportrait n'est signé qu'avec lui-même – et n'est-il pas foncièrement masochiste de tourner le concept de contrat en dérision si profonde ? Bourreaux, nous le sommes par extension puisque nous existons à travers l'objectif de l'appareil photo – mais le réel propriétaire de cet objectif n'est que Mapplethorpe lui-même, et c'est devant lui-même qui se courbe et exagère son humiliation. Plus encore, il se fait simultanément flagellé et flagelleur, pénétré et pénétrant, il se fait à la fois bon Dieu et Satan.

Nous pouvons trouver *le trait démonstratif* dans le zèle par laquelle il s'affiche dans telle pose aux yeux de tou·te·s, *la signification spéciale du fantasme* dans l'accoutrement et la pose auto-pénétrative qu'il adopte, *le facteur provocateur* dans la défiance de son regard.

⁷⁹ BARILIER Etienne, *La ressemblance humaine*, p.70, 1991

Qu'en est-il du *facteur suspensif*? Je placerais ici deux flux de suspension distincts. Le premier, que l'on pourrait peut-être qualifier de *suspension barthienne*, s'attache à l'action photographique pure : nous en revenons ici à la conception de la photographie comme fuite de la réalité par la réalité. Le remplacement de l'identité masochiste par le phantasme suspendu exécute une mise en tension exactement parallèle à celle du *spectrum* dans ce moment [...] où je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet⁸⁰. C'est-à-dire qu'alors même que l'expérience du *subspace* chez le masochiste le maintient suspendu dans l'instant où il est *entraîné de se réaliser*, l'action photographique fige cet instant où le sujet-objet n'est ni l'un ni l'autre. Je résumais ce phénomène en exprimant que peut-être je n'ai la preuve d'être en vie seulement quand je meurs, que je peux désormais transposer sous sa forme masochiste : je ne me réalise *que lorsque* je me consomme.

Alors que ce premier flux tiendrait donc du spectral, le second tendrait vers de la *suspension concrète*. Le premier élément de suspens dans cet autoportrait vient alors du décor. Ou plutôt du manque de décor. La photo ne laisse transparaître aucun signe particulier qui permettrait d'identifier le lieu de prise de vue, si ce n'est que c'est un espace clos. Le mur devant lequel Mapplethorpe se tient est parfaitement blanc, parfaitement vide, seul son ombre s'y pose. Le sol, un parquet, nous indique qu'il s'agit probablement d'un intérieur, cependant aucun meuble, aucun objet personnel ou d'ornement, même l'escabeau sur lequel il s'appuie est couvert d'un drap blanc, n'en laissant qu'une suggestion. Cette scène se déroule simultanément nulle part, et possiblement partout – où peut-être ne se passe-t-elle que dans l'étroitesse du cadre photographique. J'en arrive ainsi à l'élément majeur de cette *suspension concrète* – l'objet photographique, soit la photographie en elle-même. Je ne parle pas ici de l'accrochage suspendu du cliché contre un mur, mais de la capacité inhérente à la photographie à suspendre le temps, et le figer en une empreinte tangible. Certes la jouissance masochiste naît spécifiquement de cette suspension entre l'autodestruction et l'auto-réalisation du moi, il n'en reste pas qu'elle n'est pas éternelle et est contrainte, sinon au temps imparti, aux limites du corps qu'elle élève. En revanche, la photographie est l'immortelle, celle qui résiste au temps, celle qui ressuscite le temps passé dans le présent, celle qui maintient les mort·e·s à la fois mort·e·s et présent·e·s.

⁸⁰ Voir p. 27

L'*Autoportrait au fouet* réalise ainsi ce tour de force d'une éternelle suspension. A la fois si défiant et vulnérable à se jeter dans la gueule de ceux qui l'accableront de pornographie, de déviance, de perversion – totalement dépossédé et volontairement offert à l'humiliation de ses bourreaux. A la fois infiniment suspendu dans une utopie rendue réalité par la photographie où il ne baisse pas les yeux, mais soutient le regard, l'instant immortel où il est en pleine réalisation de lui-même, où il n'est pas libre mais *se libère* – et restera à jamais *entraîné de se libérer*, bien qu'il décède en 1989 du SIDA, alors que Madonna chante *Express Yourself* sur toutes les radios.

Si cette utopie devenue réalité par la pratique photographique arrive à vivre dans l'objet photographie, objet qui par ailleurs effectue une rupture claire avec le temps réel, le fige le suspend le ressuscite, j'en viens alors presque à me demander si l'on ne pourrait pas rapprocher l'objet photographie au concept d'hétérotopie selon Foucault où, plus que de raviver la mémoire des morts, elle raviverait la possibilité d'une totale libération identitaire et sexuelle ?



Klaus wieKind,
subspace (série *SUBSPACE* – extrait)
2018



Klaus wieKind,
theodor (série *SUBSPACE* – extrait)
2018

3. Hétérotopie hétéronormée

« *Le masochisme est une tendance instinctive commune en tant que possibilité et réalisation à tous les êtres humains, et ne devient pathologique qu'en dépassant certaines limites et en adoptant une nature qui exclut presque toutes les autres directions de l'instinct.* »⁸¹

Début 2019, j'ai reçu à ma plus grande surprise un message de mon premier copain, celui-là même du premier amour quand on a seize ans et que le monde n'existe plus au-delà de son corps et que rien n'importe – si l'on est hétérosexuel·le bien évidemment. Celui-là même avec qui plutôt, on découvre la réelle tragédie LGBTQ où l'on prend les petites rues plutôt que les grands boulevard, où l'on gravit des montagnes isolées pour être certain que seul le ciel nous voit nous toucher, où l'on ment au monde entier pour vivre heureux·ses vivons caché·e·s, et où les chemins de vie qui devraient s'imbriquer ne font qu'exagérer les différences d'appréhension de l'oppression. J'étais de ceux qui s'étaient vu·e·s pour la première fois dans la pupille de Mapplethorpe, et qui géraient leur développement identitaire en conséquence : je refusais de baisser les yeux – et même, je cherchais les regards. Lui refusait presque totalement de se voir et ne recouvrait la vue seulement les paupières fermées, lumières éteintes et couette bordée. Il m'a fallu bien (trop) de temps avant de pouvoir accepter, au-delà de ma rage, que chacun·e digère la violence à sa manière à son rythme et qu'il ne sera jamais de mon droit de forcer la cadence de l'autre. Inévitablement, la fin fut explosive.

Et voici que, six ans plus tard, un message de sa part me propose une nouvelle collaboration : il voulait faire une sorte de mini-documentaire sur ma pratique du *drag*, me suivre sur les scènes du milieu *queer* de la nuit parisienne, dans tout le processus de transformation, de création d'un *autre soi* qui lui semblait si étranger à celui dont il était tombé amoureux. Nous avons parlé acceptation de soi, libération, communauté, j'ai tenté tant bien que mal de lui montrer la douceur de ce monde où tapi·e·s dans les clubs, caché·e·s sous les projecteurs et révélé·e·s sous les néons tamisés, nous vivions le rêve qui perpétuellement nous est arraché.

⁸¹ REIK Theodor, *Le masochisme*, p., 1953

Peut-être est-ce trop intime, mais rien ne m'a paru plus beau, plus tendre, et plus vrai que ce moment où, lors du tournage final, je l'ai vu me rejoindre sur scène, lui qui refusait fut un temps que l'on s'assoit côté à côté dans les cafés, et doucement, devant les mille personnes de l'audience de la Machine du Moulin Rouge, il m'a embrassé.

Une semaine plus tard, je trouve dans ma boîte aux lettres un livre, et sur la première page intérieure, repose une note signée de son nom :

« Pour m'avoir laissé entrer dans ton univers, ton intimité, tes douleurs, ton passé et dans ta chambre. Car je t'ai redécouvert et ai bien mieux compris ce que tu fais, pourquoi tu le fais. »

Merci pour ta générosité et pour m'avoir montré combien, en m'amenant à cette soirée et en me transformant toute une journée, mes peurs étaient anecdotiques.

Tendrement. »

L'ouvrage en question, que je n'avais jamais lu à sa grande surprise, était *Dans ma chambre* de Guillaume Dustang, paru en 1996. Je trépignais à l'idée de découvrir ce qu'il se disait de nous l'année de ma naissance, et selon les dires de mon ex, *ce livre c'est entièrement toi*. Quelques temps plus tard, alors que notre collectif prenait la route pour Amsterdam, afin de participer au *Superball*, compétition européenne élisant le meilleur collectif dragqueen (*house*) de l'année – je m'y mets enfin.

Pour celui qui ne le connaît pas, *Dans ma chambre* est le récit autobiographique de Dustang, cru, lapidaire, brutal et désenchanté de ce jeune garçon atteint du VIH à une époque où cela signifiait encore une mort certaine et proche – mêlant relations abusives, drogues dures, funérailles et sexe extrême.

Il m'a fallu un temps plus long que j'aimerais l'admettre avant de réaliser que ma nausée de venait pas d'un mal de voiture, mais exclusivement de ce que j'étais entrain de lire. Je n'étais pas outré ni choqué par ce qu'il décrivait. Je n'étais pas non plus essoufflé par son écriture effrénée pressée de s'achever avant que le VIH l'achève lui. Rien de tout ça. J'étais seulement proie de la vertigineuse réalisation que ce que j'étais entrain de lire, était une énième itération de tout ce que j'avais toujours lu sur nous, de nous. Soudainement, je mettais en perspective tous ces autoportraits sur lesquels j'avais placé ancrage pour mon propre développement identitaire, sexuel, et même créatif. Pour la première fois, je réalisais

que tous les modèles que j'avais pris comme preuve que je peux exister, que je peux trouver une place et un chemin dans ce monde, tous ces guides hissés par celui qui n'a qu'eux au statut de Dieu, tous se confondaient dans une homogénéité tragique et violente.

Vous me direz, peut-être ceci n'est qu'un symptôme de mes propres faiblesses identitaires et qu'il n'est que de ma propre responsabilité de m'en être référé à ces souvenirs écorchés. Cependant, je vous le demande, quel autres choix avais-je ? Quelles autres représentations de *moi*, qu'elles soient produites par les autres comme par *nous*, aurais-je pu avoir ?

La question de la représentation, médiatique ou culturelle d'une communauté ou d'une minorité, apparaît ici comme primordiale. Bien évidemment, la représentation d'individus LGBTQI+ n'est pas néant – il y a toujours eu des représentations d'homosexualité, plus au moins fréquentes selon les périodes, cependant toujours maigres. L'on pourrait m'accuser de *trop vouloir* ou de *vouloir toujours plus* mais il se trouve que, plus il y a de représentations d'un objet ou d'un sujet, plus il y a de points de vues différents, plus sont exposées toutes les possibilités et formes que peut prendre cet objet ou ce sujet. Moins il y en, plus il se fige dans une unique forme, qui à force de répétition, paraît de plus en plus immuable. Un phénomène que la romancière nigérienne Chimanda Adichie nomme *l'histoire unique*. Lors de sa conférence « *Le danger de l'histoire unique* » pendant l'annuelle TEDGlobal de 2009 à l'Université d'Oxford, elle conte son arrivée aux Etats-Unis après avoir quitté le Nigéria pour poursuivre ses études :

« J'avais 19 ans. Ma colocataire américaine était choquée par moi.

Elle m'a demandé où j'avais appris à si bien parler l'anglais, et était perplexe quand je lui ai dit que le Nigéria avait l'anglais comme langue officielle.

Elle m'a demandé si elle pouvait écouter ce qu'elle appelait ma « musique tribale » et a été par conséquent très déçue quand j'ai sorti ma cassette de Mariah Carey.

Elle présumait que je ne savais pas me servir d'un four.

Ce qui m'a frappée, c'est qu'elle avait ressenti de la pitié pour moi avant même de me connaître. Sa position par défaut face à moi, en

tant qu'Africaine, était une sorte de pitié, condescendante et bien intentionnée.

Ma camarade de chambre ne connaissait qu'une unique histoire de l'Afrique : celle de la catastrophe. [...] Après avoir passé quelques années aux USA en tant qu'Africaine, je commençais à comprendre la réaction de ma colocataire envers moi. Si je n'avais pas grandi au Nigéria, et si toute ma connaissance de l'Afrique s'était limitée aux images populaires, moi aussi j'aurais pensé que l'Afrique était un lieu de beaux paysages, de beaux animaux, et de gens incompréhensibles enrôlés dans des guerres insensées, mourant de pauvreté et du SIDA, incapables de s'exprimer par eux-mêmes, et qui attendent d'être sauvés, par un gentil étranger blanc.

Et voilà comment on fabrique l'histoire unique : (re)présenter un peuple entier comme une entité, une entité unique, encore et encore, et c'est ce qu'ils finissent par devenir. [...]

J'ai récemment donné une conférence dans une université où un étudiant m'a dit que c'était une honte que les hommes nigériens soient si abusifs, et violents, comme le personnage du père dans mon roman.

Je lui ai répondu que je venais de lire un roman intitulé « American Psycho » et que c'était une honte que tous les jeunes Américains soient des tueurs en série.

Il ne me serait jamais venu à l'esprit de penser que simplement parce que j'avais lu un roman dans lequel le personnage est un tueur en série, celui-ci serait, en quelque sorte, représentatif de tous les Américains. Ce n'est pas pour dire que je suis meilleure que cet étudiant, mais simplement que, grâce au pouvoir culturel et économique américain, je disposais de nombreuses histoires des Etats-Unis, j'avais lu Tyler et Updike et Steinbeck et Gaitskill.

Je n'avais alors pas une histoire unique de l'Amérique. »⁸²

⁸² ADICHIE Chimanda, *The danger of the single story*, conférence à la TEDGlobal 2009, Oxford University, (retranscription écrite traduite de l'anglais par l'auteur)

Le premier point soulevé par Adichie est que *l'histoire unique* est le conte d'un peuple, à la narrative unilatérale et uniforme, créée et racontée par un peuple, qui se considère supérieur – *l'histoire unique* est un mécanisme de pouvoir, c'est-à-dire que celui qui a main mise (économiquement, politiquement, socialement ou culturellement) dispose d'autant de moyen de se créer une histoire multiple que de fabriquer *l'histoire unique de l'Autre*. Si *l'histoire unique* est un mécanisme de pouvoir, elle permet alors de pouvoir modeler, si ce n'est les comportements, au moins la perception de *l'Autre*, du *moi face à l'Autre* et de *l'Autre face à moi* en une seule et unique forme, apparaissant comme organique, naturelle, *réelle*. Bien que son discours s'ancre dans un contexte ethnique, celui d'un peuple face à un autre, il semble pouvoir s'étendre plus largement au concept (qui de toute manière lui est inhérent) de culture et sous-culture.

Ce privilège d'*histoires multiples* que possède la culture dominante est un élément clef dans l'appréhension de la représentation *queer*, puisque si je n'étais pas un individu *queerisé*, j'aurais depuis ma naissance eu accès à toutes les versions de moi qui puissent exister, à toutes les options qui me sont offertes, je pourrais être président je pourrais être héros je pourrais être le passant et le personnage principal, je pourrais être le sujet du *et ils vécut heureux*. Mais je suis *queerisé-e*, l'option n'est pas dans mes choix, au contraire quand je l'avoue à ma mère, le seul avenir qu'elle me dessine du bout des lèvres retentit comme une sentence : *ça va être compliqué pour toi*. Ces six mots, pourtant si simples et banals, ne sont que la version courte de *l'histoire unique* qui nous raconte.

Je vous entends déjà précipiter mes mots dans mes dents, puisque je parle et puisque je pleure, alors que les tragédies desquelles j'ai parlées jusqu'ici n'ont pas été racontées par *l'autre que nous*, mais bel et bien par *nous-mêmes*. J'en suis conscient, je le sais, et c'est précisément là ma douleur, là mon point.

Chacun de ces autoportraits, l'autobiographie en étant évidemment la forme littéraire, ont acquis leur place dans la cour des grands justement par leur puissante résistance, par leur subversivité dans leur époque. Ces autoportraits se sont placés spécifiquement à l'encontre des discours dominants dans lesquels ils prenaient forme, ces discours de puritanisme, ces discours d'oppression, ces discours qui nous voulaient muet-te-s, caché-e-s, tué-e-s. Le tour de force de ces autoportraits était précisément la défiance par laquelle ils dressaient fièrement à l'encontre de tout ça, la vigueur par laquelle ils s'exposent dans toute leur honnêteté, dans toute leur vulnérabilité.

Je me suis attardé à définir en quoi cet *Autoportrait au fouet* tenait des processus de résistance masochistes, et j'en dirais la même chose si l'on en vient à *Dans ma chambre* où, puisqu'on accable Dustang de ce destin tragique, il dresse lui-même la tragédie de son destin, reprenant ainsi le pouvoir – reprise de pouvoir à tout jamais suspendue dans l'objet livre. En aucun cas, je n'infirme ici la justesse de leur propos, ni ne les condamne à quelconque faute. Deux semaine après ma lecture de cet ouvrage était publié, à ma plus grande surprise, un article dans le magazine en ligne i-D Vice France, intitulé « *Pourquoi le spectre de Guillaume Dustang m'habite (et t'habite aussi)* » dans lequel l'auteur, Matthieu Foucher écrit :

« *Ma vie ne ressemblait pas tellement à la sienne et je n'avais pas tellement envie qu'elle lui ressemble, mais j'avais besoin de me nourrir de sa rage plus que de marcher dans ses pas. Je me suis construit avec et contre lui, le lire m'a donné de la force et surtout un mot pour pouvoir me dire, m'affirmer face au mépris du monde : pédé, pédé, pédé – car à l'époque je n'avais pas envie d'être gay, gay qui rime avec s'il-vous-plaît, ne me sentais ni gentil ni joyeux mais plutôt furieusement pédé, pédé comme dans tout-faire-cramer.* ⁸³»

Et ceci, je l'admets entièrement.

J'admettais aussi précédemment que la particularité de ces œuvres masochistes était peut-être leur caractère *hétérotopique* dans leur capacité à figer le temps, à le rendre immortel là où la suspension masochiste pure reste contrainte à l'espace (du donjon, ou même de la chambre) et le temps imparti. Peut-être avais-je tort, peut-être est-ce ici l'ultime faille.

Force m'est de constater que ce que nous avons produit de manière éminemment dissidente, intimement résistante, se fond aujourd'hui dans une *histoire unique* que nous n'avons, par innocence, par trop de jouissance intra-*subspace*, peut-être pas vu venir. Peu importe où je dresse mon attention, je suis celui qui se pose devant son appareil photo un fouet dans le cul, ou celui qui voit une bite lorsqu'il regarde une fleur ; je suis la main plongée jusqu'aux entrailles, je suis le trou dans lequel se plonge le poing ; je suis celui qui trouve l'amour en haut d'une montagne et se fait sauter dans une tente avec comme seul lubrifiant un crachat, et celui qui finit le crâne détruit à coup de batte ; je suis celui qui ne vit que la nuit, dans des donjons, dans des clubs, dans des buissons, dans les nuages

⁸³ FOUCHER Matthieu, *Pourquoi le spectre de Guillaume Dustang m'habite (et t'habite aussi)*, i-D Vice France, 22 Mai 2019

psychédéliques des dizaines de drogues différentes que je me suis injectées ; je suis celui dont la mort sera automatiquement liée au VIH, et lié à ce VIH sera mon génie ; « *je le pousse sur le lit pour le baiser allongé. Et puis je commence à m'emmerder. Alors je commence à lui mettre un oreiller sur la tête. J'appuie. Ça m'excite. Lui aussi d'ailleurs. Il tend son cul à fond. J'appuie plus fort. Un orgasme commence à monter. J'appuie de plus en plus fort et puis je suis obligé d'arrêter parce que ça devient risqué. L'orgasme s'arrête de monter et je sais qu'il n'y a plus rien à faire pour le rattraper alors je le change de position et je le défonce pour le faire jouir et il jouit et je sors et je me branle et après je m'allonge à côté de lui sans le toucher. Je ferme les yeux. Au bout d'un moment il me demande ce que j'ai. Je dis Je voudrais descendre tout le monde, casser tous mes jouets, et rester tout seul dans le sang et crier jusqu'à ce que je meure. Il dit Ça serait bien comme scène de film⁸⁴ » ; je suis ce gamin de dix-sept ans dans *Queer as Folk*, qui dans les dix premières minutes du pilote fait face à l'évidence que les pédés ne pensent qu'au cul, baisent avec n'importe qui n'importe où, et d'ailleurs je m'appelle Georges et je suis en état d'arrestation parce que je taillais une pipe dans les chiottes publiques, peu m'importe rien ne compte tout va bien mais jamais sans drogue, et surtout toujours privilégier la masculinité ; et s'il ne s'agit pas de virilité mais de l'absurdité des *ClubKids*, soyez sûr que je finirais probablement seul dans mon salon camé jusqu'aux plus petits de mes os, planant paisiblement pendant que le corps de mon ami est entassé sous ma table de chevet après que je l'ai soigneusement assassiné ; et d'ailleurs si je suis la pédale de frère du Roi Lion il est bien évident que je le jetterai du haut d'une falaise ; je suis la violence je suis la peur je suis l'excès et pour justifier tout ça je suis les *Salopes* de Denis Cooper je suis une pute à la Mark Morrisroe, je cherche la tendresse chez mes clients chez mes potes ; et puis si ce n'est pas de moi que vient cette recherche d'humanité, je vous assure que Nan Goldin se chargera de capturer cette merveilleuse évidence, que mes amours persisteront jusqu'au dernier moment où inévitablement puisque je suis ce que je suis, je suis un cadavre émacié sur un lit d'hôpital ; où je suis une peine de mort ; où peut-être, j'en suis sûr, tout m'indique, oui tout je le sais, serait-il mieux d'allumer la dynamite à ma bouche pour que mon crâne, une dernière seconde, dans une *énorme éclaboussure qui [éclaire] la nuit [prenne], enfin, les dimensions de l'univers.**

Qui dira qu'un Roi sans représentation est un homme plein de misères ?

⁸⁴ DUSTANG Guillaume, *Dans ma chambre*, p. 69-70, 1996

Souffle.

Il est de mon devoir de commémorer la mémoire de ceux qui sont morts pour que je puisse vivre.

Il est aussi de mon devoir de montrer à quel point cette mémoire est implacablement soumise, régie et modelée par le discours dominant.

Il me semble absurde d'avoir à dire que toutes ces œuvres n'auraient même pas eu à exister si le discours dominant n'avait pas provoqué telles réactions quasi malades. Mais ce n'est pas là mon propos.

Je dirais plutôt que si l'œuvre d'art à processus masochiste se rapproche de l'hétérotopie – elle n'est cependant pas fermée, mais relève du domaine public et se retrouve alors proie à la réappropriation, la normalisation et la stérilisation. J'en arrive à un état quasi paranoïaque où je me demande si la culture dominante n'aurait pas immédiatement vu l'opportunité de négation dans ces œuvres.

Entendez-moi.

Adichie explique son accès à des histoires multiples de l'Amérique grâce au pouvoir culturel et économique de celle-ci, un renvoi possible aux propos suivants de Karl Marx : « *Les pensées de la classe dominante sont aussi à travers les époques, les pensées dominantes, autrement dit la classe qui est la puissance matérielle dominante de la société est aussi la puissance spirituelle dominante. La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose, du même coup, des moyens de la production intellectuelle, si bien que, l'un dans l'autre, les pensées de ceux à qui sont refusés les moyens de production intellectuelle sont soumises du même coup à cette classe dominante*⁸⁵ ». A ceci, il me faut ajouter que la domination matérielle, spirituelle, et culturelle tient de l'idéologie, et l'idéologie est « *profondément inconsciente. [...] [C'est] bien un système de représentations : mais ces représentations n'ont la plupart du temps rien à voir avec la « conscience » : elles sont la plupart du temps des images, des concepts, mais c'est avant tout comme structures qu'elles s'imposent à l'immense majorité des hommes sans passer par leur « conscience. Elles sont des objets culturels perçus-acceptés-subis, et agissent fonctionnellement sur les hommes par un processus qui leur échappe*⁸⁶. »

⁸⁵ MARX Karl, L'Idéologie Allemande, 1952

⁸⁶ ALTHUSSER Louis, cité par HEBDIGE Dick, *Sous-Cultures : le sens du style*, p.15, 1979

Si *l'histoire unique* est donc un exercice de pouvoir d'une culture dominante sur ses minorités, il en convient que son plus grand danger réside dans son insidieuse inconscience. Parallèlement, l'œuvre masochiste (ou masochisante) se suspend dans son idéal, se trouve à mettre en suspension ces moments bancals, à pauser ces retournements en pleine bascule où la frontière entre le dominant et le dominé se brouille – où les deux sont *en puissance de*, où il n'est plus clair qui à le pouvoir, ni lequel des deux partis finira victime et lequel atteindra triomphe. Cependant, la pensée *queer* est par nature, une marge, ou du moins *en marge* de la pensée dominante, impliquant un accès moindre à la production intellectuelle. A l'inverse, la pensée dominante possède tels moyens et présente dès lors un avantage majeur, que ce soit dans le temps qui lui est contemporain, ou bien dans la postérité. De plus, le commun de la pensée dominante réside en la normalisation des comportements sociaux, identitaires et sexuels – processus systématiquement réducteur voir stéréotypant.

Quelle bonheur alors pour les bourreaux de voir naître en leur ventre toute une meute de récits pédagogiques, mais de pédagogie *en creux*, qui reprise par ses élèves pourrait alors être soustraite de toute subversion.

Judith Butler introduit la notion de performativité du genre et de la sexualité comme le résultat d'un *faire*, soit «*la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides, des actes 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*⁸⁷» et soulève comment le *genre* est notamment, avant même de pouvoir être ressenti, inscrit dans l'individu par toutes les façons de le lui dire.

Hervé Aubron nous parle de «*Infinie répétitivité des postures porno (qui pourraient en effet se poursuivre sans terme, et qui le font de fait, puisqu'il y a toujours une vidéo approchante qui prend le relais), puits sans fonds d'une production constamment relancée – alors même que tant de corps au travail sont déjà en stock*⁸⁸», pour enfin «*résumer le porno mainstream à une jouissance du stéréotype : pratiques sexuelles répétitives et pourtant toujours recommencées avec de nouveaux corps conformés, émettant les signes et codes de l'extase, de pures expressions (des moues et rôles surjoués aux jets de sperme), qui finissent par converger dans un même rictus inassignable, à la fois exacerbé et neutralisé – le plaisir,*

⁸⁷ BUTLER Judith, *Trouble dans le Genre*, p.110, 1990

⁸⁸ AUBRON Hervé, *L'œuvre d'art à l'ère de sa pornographie*, revue *Rue Descartes* n°79 «*pour une autre pornographie*», p. 120, 2013

*la jouissance, la douleur, l'hébétude ou la dérision confluent dans une même grimace*⁸⁹ », signes qui sont ceux-là mêmes du discours sexuel normatif.

Il n'était alors qu'une question de temps. Le masochiste pénètre le *subspace* et atteint, dans le temps qu'il se donne, l'opportunité de se sentir se réaliser. L'œuvre masochiste, elle, se suspend dans l'infini. Et puisqu'elle défit la clause du contrat qui par nature veut la situation masochisante comme ponctuelle, elle se défait alors du contrat qui ne la protège plus ni ne la détruit, mais ouvre la brèche où la pensée dominante bourrelle pourra l'appréhender, l'apprivoiser, la domestiquer comme on dresse un chien.

Il n'était donc plus qu'une question de temps avant que la pensée dominante commence à produire les signes que *nous* lui avons enseignés, plaçant alors ces productions résistantes comme nouvel engrenage à la production du discours normativiste et ne diffuse qu'une simple *pornographie de nous-mêmes*, au-delà de notre consentement. Trois années même pas que le VIH emporte Mapplethorpe et Versace produit sa collection haute-couture *Miss S&M* (1992). Quand je lis *Dans ma chambre*, je ne vois que l'effraction dans nos états d'âmes, par la suite contrefaits et dilapidés sous ses formes pornifiées. Il ouvre son placard pour me décrire toutes les perversions qui s'y cachent, « *deux paires de chaps, une en cuir, une en latex,[...] un collier de chien, deux cagoules, un bandana noir un bandana rouge, [...] un harnais en cuir*⁹⁰ », triste, je n'y trouve qu'une description maladroitement rédigée de ce runway, ou bien celui de la collection printemps 2013 de Paco Rabanne. « *Je lui ordonne de se mettre par terre à quatre pattes pour qu'il me suce pendant que je finis de rouler un pétard. [...] après je lui mets un collier de chien en cuir noir. [...] Je le baise par derrière en le cravachant doucement* »⁹¹ sont ses mots, autant que les miens puisque l'éducation sexuelle, et encore plus celle des minorités, a été déléguée au chacun pour soi et pire encore, vingt ans plus tard je les lis avec une cruelle froideur puisque ce sont aussi les mots sagement dégueulés dans *Fifty Shades of Grey*.

Nous voilà alors stérilisés, aseptisés, pornifiés stéréotypés et vendus comme de simples costumes d'Halloween sous formes de vestes en faux cuir et képi sans armatures, et nous voilà simultanément plongés, avant même d'y avoir mis les pieds, dans les eaux

⁸⁹ AUBRON, *Op. cit.* p. 118, 2013

⁹⁰ DUSTANG, *Op. cit.*, p.81-82

⁹¹ *Op. cit.* p.68

tourmentées de nos destins tragiques devenus prophéties devenus réalité devenus naturalité.

Nous voilà une génération élevée à coup de libération sexuelle foirée démunie de tout sens au-delà de la sentence de mort, une génération prête au travail prédécoupé de l'*art gay*, nous voilà génération fiévreuse, courbaturée, ecchymosée – et quelle douleur de devoir faire face à la sadique vérité que, tout ce que je pensais être les entorses dans la lutte vers la liberté, n'était au final que les symptômes d'une génération dont le *subdrop* n'est pas encore passé.





Klaus wieKind,
subdrop (série *SUBSPACE* – extrait)
2018

*Instantané
Un peu passager
C'est juste une idée
A considérer
Si vous me l'accordez*

*Comme une histoire qu'on aurait inventée
Pour ne jamais se dévoiler
Quelques directions qu'on aurait discutées
Si peu de choses si vous saviez*

*Comme une histoire qu'on aurait inventée
Pour ne jamais se dévoiler
Quelques précisions sur nos affinités
Si peu de choses si vous saviez*

Instantané, Paradis, 2016

CYCLE II

SUBSPACE
L'ESPACE EN DESSOUS

PREAMBULE

TROIS ESSAIS DE QUEER CONTEMPORAIN

*He told me I belong in a churchyard
He told me I could walk away but I wouldn't get far*

Renate Lorenz qualifie sa lecture transversale de l'histoire comme une *collaboration avec des amis*, les amis étant œuvres, documents d'archives, personnages réels ou fictifs du passé, dont elle révèle la capacité à agir sur le présent. Elle dédit par ailleurs toute une partie de sa critique au concept de *drag transtemporel*, requalification du concept *drag temporel* d'Elizabeth Freeman, élaboré « *afin d'abord de désigner un moment anachronique au sein de la politique queer où surviennent des identifications avec les politiques et les incarnations [...] du passé. [...] Et au moyens de tels anachronismes, il rattache la performativité queer à une histoire politique généralement reniée et considérée après-coup comme non-queer et dépassée* ⁹² ».

Je pense d'ailleurs avoir moi-même effectué un certain nombre d'anachronismes au fur à mesure de notre réflexion autour de *l'Autoportrait au fouet*. Il s'avère pourtant que toute la substance de mon propos tient d'un contre-pied, d'une alerte aux dangers et failles de ces compressions/réanimations temporelles. Laissez les cimetières aux mort·e·s.

J'invoque ici une trêve dans notre procession pour éclaircir les spécificités de ses enjeux ainsi que la spécificité des moyens mis en place dans ce second cycle.

⁹² « Elizabeth Freeman, *Packing History, Count(er)ing Generations*, *New Litterary History*, a Journal of Theory & Interpretations, n°31, p. 729, 2000 » tel que cité dans LORENZ, *Op. cit.*, p. 118, 2018

L'admise pertinence de l'anachronisme, de la résurrection des morts et l'actualisation des *après-coups* telle que présentées par Lorenz s'inscrit dans une théorie de critique de l'Art, de relecture et d'analyse de l'Histoire. Les *ami-e-s* avec qui elle collabore apparaissent comme des outils de précisions, de contagion, des prismes par lesquelles elle peut trouver l'espace caché en dessous des pages déjà écrites de l'historique *queer*. Lorsque Freeman formule le concept de *drag temporel*, son étude s'attache uniquement à la pratique performative du drag – par la dragqueen par le dragking par les clubkids – c'est-à-dire sur la performance ponctuelle, et surtout déjà-performée-déjà-finie. Les archives-amies de ces performances sont ainsi par nature historiques et documentaires – elles ne sont pas suspensives. Quand bien même elle affirme que l'émergence de telles pratiques « *a tendance à survenir dans des conflits et des circonstances violentes et à les assumer plutôt qu'à les éviter. Le drag transtemporel transforme le corps en un « instrument historiographique » - une fonction des corps que Freeman analyse comme la pratique à la fois incarnée et symbolique de la sexualité sadomasochiste* »⁹³, elle ne parle ici que du corps présent, *pendant et seulement pendant*, ladite performance – mettant à nouveau en exergue le caractère fini de l'objet étudié.

A l'inverse, notre propos ci-rédigé n'est en aucun cas une critique ou analyse de l'histoire, mais une recherche en création – c'est-à-dire non pas une fois l'œuvre produite, mais au sein même du processus de production de l'œuvre. Il me faut ici systématiquement ajouter l'importance du fait que les œuvres en cours de production, tenant de l'autoportrait, sont alors indissociables du processus de construction de l'identité, d'abord masculine, puis *queer*. Il ne s'agit en aucun cas d'une relecture d'une histoire déjà éteinte et remémorée – il s'agit en tout point d'un parcours laborieux dans les méandres de la construction identitaire et sexuelle *en cours*, et son influence sur la création *en cours*.

Secondement, il n'est pas question d'une réflexion soit exclusivement portée sur la photographie, soit exclusivement portée sur la performance drag ponctuelle. Il s'agit d'un questionnement sur les enjeux apportés par l'inclusion du drag performatif au sein de la photographie, c'est-à-dire que l'image dans laquelle s'imbrique le drag n'est plus documentaire ou historique – elle est à son tour, suspensive.

⁹³ LORENZ, *Op. cit.* p. 118

J'ai consciemment choisi de séparer ce texte en deux cycles distincts, pour les raisons suivantes : la complexité des mécanismes de résistances, d'autodestruction/autoréalisation de soi, propres à l'autoportrait (photographique) ainsi qu'à la situation masochiste paraissait bien assez extrême pour en plus les parasiter avec les questions de retournements de genre ou d'hétérotopie personnelle et ponctuelle. Aussi, ce recours au cycle et à la rupture, pastiche des cycles et rupture dans l'Histoire (de l'Art), m'est apparu comme procédé le plus honnête et authentique à mes recherches plastiques et théoriques. Bien que j'aie pratiqué le drag de manière régulière, hebdomadaire même, dans le milieu de la nuit *queer* parisienne en parallèle avec mes pratiques photographiques, ce n'est que bien avancé dans mes recherches que ces deux outils sont devenus poreux et perméables. A vrai dire, cela date d'il y a seulement deux ans.

Un an après ma participation au troisième numéro du magazine *PORNCEPTUAL : GUERILLA*, je participais à la seconde parution du magazine berlinois *HART : magazine for post-fetischism and queer culture* avec ma première série photo-pseudo-porno-drag, *CLUBKINK*, fantasmant grossièrement le dur coup de revers dont il a été question dans le *CYCLE 1 : SUBDROP*. Une série d'autoportraits suspendus dans des décors néons, que j'ouvrais par ce texte :

Il y a une balle dans ma tempe, j'en ai conscience.

ses dents latex

à même distance

et dans mon crane

la même cadence

j'ai l'air d'être mort – je tiens encore debout, à ce que je sache.

Un corps m'est donné à apprivoiser, enveloppé d'un bruit blanc que je dois respirer, comme un écran, comme un pouls, dur – et lent.

Des cris ramollis dans des vagues hurlantes :

- *D'une ceinture, le désir*

- *D'un coup, la peur*

Je suis coincé

ici.

Sur le bord de la route, bande d'arrêt d'urgence, et quelqu'un me taille une pipe et quelqu'un me lèche les semelles. Je ne les avais pas encore remarqués.

Ils sont tous en ligne.

Le cul congelé sur la barrière,

de la polaire pour peau qui ne mue jamais, plissant leurs yeux vers les voitures,

tirant

leur langue,

les bras

pliés,

et le visage

straight – se dissolvent dans la vitesse alors que les phares fuient au loin.

Le silence gémit. Me caresse l'entre-cuisse. Quelle scène.

Mes yeux sont braqués sur ceux qui sont partis, ma vue ne peut fixer que ceux qui restent,

l'un d'eux vient de me montrer sa queue alors je fixe.

Avec promesse, comme du sperme.

Avec histoire, comme du cuir.

Et si le cuir en a une, c'est celle de la violence.

Le fer, le métal et l'acier – celle de la survie.

Le plomb dans ma tête fusille que je vais bien – des bulles de savon dans ma bouche et un vertige, je ne suis aucun

Je suis un

sculpté dans une montagne de corps, de l'un qui m'est donné à ressentir,

tissage d'acier et de cuir,

blottis en un, blottis dans l'amour et s'immisce

un coup de reins

un coup de reins

comme une promesse :

- *Avec une ceinture, c'est le désir*
- *Tirer son coup, et c'est la crainte*

Queer à fleur de flingue.⁹⁴

⁹⁴ Klaus wieKind, *CLUBKINK*, Hart Mag Issue 2, p. 57, 2018



PLAYING IN HELL
IN WHERE HERE

HELP

LUST

J'avoue d'abord être toujours aussi surpris par la rupture esthétique quasi radicale séparant le travail produit pour *Pornceptual*, empreint d'un masculinisme presque naïf, et pour *Hart*, à la fois explicitement utopique à la fois extrêmement ecchymosé.

A la relecture de ces mots, et pour être tout à fait honnête, pendant l'écriture de tout le premier cycle, il a été particulièrement drainant (psychologiquement et émotionnellement) de maintenir un équilibre et un recul protecteur pour ne pas retomber dans l'état de détresse mentale qui m'accablait alors. Cet état de mort-né *une balle dans le temple* dans lequel nous découvrons l'histoire unique, cette *bande d'arrêt d'urgence*, lieu de suspens accolé à l'affairement, peuplé de ceux dont *la peau ne mue jamais* – *ces yeux braqués sur ceux qui sont partis*, qui ne peuvent voir *que ce qu'il reste...* ce n'est que longtemps plus tard que j'ai pu enfin réaliser ce que moi-même, je voulais dire.

J'ai alors délibérément choisi de me replonger, et de vous emmener avec, dans les opacités de la production et dans la mise en lumière progressive de tout ce qui y stagnait. De cette manière, je pense avoir soulevé les éléments nécessaires pour enfin exprimer l'écart principal entre l'approche de la théorie *freak* selon Lorenz, et la théorie *freak* que je vous propose aujourd'hui.

Là où la critique, l'analyse et la relecture rétrospective cherche dans l'histoire des *amis avec qui collaborer*, la recherche en création et la recherche identitaire demande des *mentors*. C'est bien là toutes les fondations de l'académisme : étudier décortiquer, appréhender et appliquer les idées les concepts et les objets de l'histoire, pour mieux s'armer et ainsi mieux créer (que ce soit en continuité comme en rupture avec cette histoire). C'est d'ailleurs dans ce sens que j'ai porté tant d'intérêt à l'œuvre masochiste et toute la pédagogie inhérente au Maître-soumis.

Pourtant, par toute les cérémonies et formalités académiques qu'il m'a été incombé, nous nous sommes retrouvés face à l'évidente tragédie où ces pédagogies, si elles ont pu fonctionner dans leur temps, sont proies faciles à l'érosion à la réappropriation et la domestication, causée par les vagues d'une Histoire qui continue son cours, et son écriture idéologique en tout point opposée.

Je parlais récemment avec une amie transgenre qui m'exprimait son épuisement quand, à chaque annonce de sa transidentité, elle devait alors se faire sociologue, anthropologue, sexologue, historienne et psychanalyste afin que le-la récepteur-riche de telle

annonce commence peut-être à la croire. Autrement dit, il lui est demandé de posséder tous les savoirs légitimes présents dans l'Histoire pour ne serait-ce que commencer à prouver la véracité de son existence, sentiment et identité. Le problème est que cette si chère *Histoire légitime* que l'on nous demande de connaître sur le bout des doigts est spécifiquement construite et rédigée à l'encontre de telles véracités, même plus encore, exerce un effort systématique à invisibiliser, omettre et tout simplement supprimer l'existence de tels savoirs légitimes au profit de la domination du génie masculin, blanc, valide cisgenre et hétérosexuel.

Bref, il nous est ordonné de nous appuyer sur une Histoire sans laquelle rien dans nos dires ne serait légitime, et ce sur une Histoire dans laquelle nous n'existons pas ; ou une Histoire construite de sorte à ce que nos propos soient immédiatement illégitimes ou repris et aseptisés.

En aucun cas, je ne me dédouane ici de tout travail de recherche. Il est cependant de mon devoir en tant qu'individu *queerisé*, et plus encore, en tant qu'*artiste queerisé* qui propose donc un discours public, de soulever les incohérences et les obstacles auxquels je fais face. Toute mon étude sur le masochisme, par exemple, est référencée à des écrits tout à fait *hétérosexuels* et me placent ainsi contre mon gré dans un processus de réflexion qui est intrinsèquement misogyne – l'humilié est avant tout humilié parce qu'il est dans une position de faiblesse puisqu'une position de féminité, de *sexe faible* ; il est humilié parce qu'il est dominé par *une femme*, une honte pour la masculinité. En aucun cas, je ne crois en une quelconque faiblesse ni honte inhérente au genre féminin, ni n'attribue une fierté ou une domination au genre masculin – et pourtant, mon propos est inévitablement gangrené par ces faux concepts et fausses naturalités de toutes pièces construites par une Histoire qui aime tant les rabâcher.

Enfin, plus qu'une Histoire construite à mon encontre, je fais surtout face à la réalité d'une Histoire qui n'existe tout simplement pas. J'ai bien évidemment toute l'historicité des premiers discours et théories *queer*, tout droit venus des années 90, et avec, quelques discours théoriques sur le *drag*. Il peut même sembler absurde que je vous annonce telle fatalité alors que, dans ce préambule même, j'invoque des textes des années 2000, et que la parution de *Art Queer : une théorie freak* est datée de 2018. C'est bien évidemment ici que je précise qu'il s'agit de sa parution française, sa rédaction anglaise et publication date en réalité de 2012. Ainsi aucun de ces récits est en puissance d'apporter une véritable vision du

queer moderne, de la *nouvelle vague queer* à l'ère digitale des réseaux sociaux ; de *RuPaul's DragRace* (sa première saison datant de 2011) en primetime sur une grande chaîne nationale états-unienne (depuis 2017), et disponible de partout en *streaming* sur Netflix (depuis 2018) ; une ère de remise en cause totale de l'hégémonie hétérosexuelle blanche et cismasculine ; une ère où le BDS/M défilent non plus sur les runways mais dans les rue et où les *dragqueens* n'existent plus seulement dans les tréfonds des clubs mais sont invitées au MetGala et aux Oscars.

Je m'appuierai alors du mieux que je le peux sur les clefs données par ces concepts du passé, que je ne *renie* pas ni ne *dénigre*. Cependant, je n'ai pas d'autres choix que d'emprunter votre confiance, et vous proposer ici trois articles structurellement autobiographiques et empiriques, explorant les enjeux les ressorts et problématiques du *queer moderne* et du *drag actuel*. Mapplethorpe voulait capturer la folie du moment dans lequel il vivait, s'avérant être le New-York des années 70/80 – je tenterai ici de capturer la folie du moment dans lequel nous vivons, cette *nouvelle vague queer*, telle que je la vis, à Paris en 2019.

Mêlant recherches plastique, autobiographie et renvois théoriques, je tâcherai non pas de proposer une lecture rétrospective d'une Histoire-présent, mais plutôt de raconter le présent afin que ce récit puisse peut-être servir, à posteriori, d'Histoire et de mentorat à celui qui nécessitera, sinon des savoirs objectifs, au moins la preuve qu'iel a déjà existé, et qu'iel est légitime.

*Will you ever preserve ? Will you ever exhume ?
Will you watch petals shed from flowers in bloom ?
Nothing can live up to promise
Nothing can stop its narrative
Nothing in place of catalyst
And we'll never be pure again*

Transgender, Crystal Castles, 2012



Klaus wieKind,
softer
2019

« **ALL I WANT IS LOVE** **ALL I HAVE IS PORN** »

Qu'il est étrange de se sentir vieux quand on vient d'avoir 22 ans.

C'était si je m'en souviens bien le 27 Octobre 2018, approchant minuit. Je fumais une clope devant les Souffleurs, rue de la Verrerie, perpendiculaire à la fameuse Rue des Archives, épice centre du Marais. Nous sortions tout juste de *l'Extravaganza : édition Dalidead*, un drag show mensuel créé en 2015 par la *house* Maison Chérie, et où l'un de mes très bons amis réalisait sa première performance drag. 28 ans qu'il avait. Il en avait 26 quand on s'était rencontré slips aux chevilles, un Mercredi midi, dans la réserve de la galerie pour laquelle je bossais à l'époque. Deux ans plus tard et il était devenu l'une des nôtres, adoptant le doux nom d'Etoile de Merde, sous une masse de cheveux synthétiques blond et bouclés, perché sur ses escarpins taille 46. Il n'est jamais trop tard pour être libre, vous me direz.

Bref, je fumais ma clope sur le trottoir avec La Poutre, inséparable acolyte rencontrée peu après mon arrivée à Paris en 2014, et avec qui j'ai commencé le drag. On attendait qu'Etoile sorte des égouts qui servent de *backstages* dans ce bar, je reluquais mollement les *daddies* et les *bears* qui buvaient leur pinte devant le Quetzal, sur la chaussée d'en face. Puisqu'on était simplement venues soutenir notre pote dans cet endroit certes agréable quand il s'agit de boire un coup, mais complètement anxiogène et claustrophobe pour un drag show, on ne s'était pas lookés. On était ce qu'on appelle dans le milieu *en civil* – ce qui est en soit toujours un peu malaisant quand on est habitué à ne sortir qu'en état d'extrême fabulosité. Clairement pas le même niveau d'intensité. D'autant que ce milieu est tellement petit qu'on se connaît à peu près tou-te-s, si ce n'est au moins de visu, donc il faut maintenir un minimum de prestance. Hors de question que j'entende dire dans la semaine suivante que *Klaus ressemblait à une épave samedi dernier*. J'avais d'ailleurs joué le jeu de la masculinité ce soir-là, comme pour endosser mon rôle de papa fier au gala de fin d'année de

son gosse. Un Teddy bicolore noir et gris par-dessus un t-shirt noir à col rond, casquette style baseball, jeans foncés rentrés dans mes Docs.

Pourtant ce n'était pas un visage familier que je voyais se diriger tout excité vers moi. Je n'avais d'ailleurs même pas eu le temps d'y poser complètement mon regard, que je l'entendais nous dire – *Oh mon Dieu ! Salut ! Est-ce que t'es Klaus ? Et toi, c'est La Poutre ? Et avant même que nous ayons pu terminer notre confirmation accompagnée d'un sourire amical, il s'était empressé de continuer – Ohlalala j'aime tellement ce que vous faites, toi Klaus genre wow ! j'te suis depuis genre deux ans sur Instagram je suis tellement fan putain, genre ta série CLUBKINK avec les textes sur ta sexualité et genre ton univers et tout c'est tellement dingue ça m'a trop aidé j'ai tellement hâte de te voir performer pour de vrai genre.*

Je lui avais ensuite demandé son prénom – Nicolas – puis lui avais donné une accolade pour le remercier de tant de compliments. Ça peut paraître stupide, mais c'est toujours le même degré de bonheur et de chaleur aux joues quand quelqu'un complimente notre travail.

T'es nouveau à Paris ? J'ai pas l'impression de t'avoir déjà vu en soirée, je lui dis. Et lui de me répondre *ah non non j'habite genre deux rues à côtés mais genre j'peux pas trop sortir en club encore 'fin j'y suis arrivé une ou deux fois mais c'est un peu compliqué vu que j'ai pas l'âge –*

T'as quel âge ?

Bah j'ai 14 ans !

Il s'était ensuite précipité vers Poutre pour la flatter à son tour, ne s'arrêtant que pour répondre aux nouveaux messages qui s'affichaient sur son Grindr. Moi, je restais immobile et silencieuse à côté – tétanisée. Non pas parce que j'étais mis face à l'insouciance de mon adolescence révolue, pas non plus parce que je ressentais quelconque coup de vieux –à vrai dire, j'ai hâte de vieillir et de pouvoir dire que le chaos permanent de la vingtaine est derrière moi.

Non. Pour la première fois, je réalisais pleinement à quel point mes tentatives de discours en tant qu'artiste qui crée dans son temps et pour son temps étaient foncièrement abîmées du fait que, je ne suis pas les derniers souffles d'une époque, ni le produit d'un âge d'or, ni ne suis les débuts. Je suis une transition.

Il y a eu ceux qui se postaient la nuit à l'orée des parcs des plages des forêts des toilettes publiques quasiment sûr d'y trouver au moins de quoi regarder.

Il y a maintenant ceux qui postent leur nouvelle photo de profil sur quelconque réseaux social ou de rencontre, quasiment sûr de trouver dans leur DMs la photo d'une queue à inviter.

Et je me rappelle de ce fameux jour où, sur l'unique ordinateur fixe de la maison, l'*ordi familial*, alors que tout le monde dormait, je trouvais l'annonce qui fit tilte. Le lendemain, je prenais mon vélo pour longer la piste cyclable parallèle à la D81A, direction St-Cyprien, pour m'arrêter au niveau du rond point du Lido, là où se trouvait l'entrée pour aller à l'Étang de Canet-St Nazaire – et entre trois troncs à 23h je découvrais le goût du sperme.

Pour la première fois, je percevais que je portais en moi l'éducation des mentors enfermés dans des donjons ou coincés entre deux tasses sur l'aire d'autoroute de Baune – pour apprivoiser et parler d'un monde et d'une communauté qui n'en a même plus l'idée.

Pour la première fois, je me suis dit que tout était okay.

DIGITALISATION ET GLOBALISATION DES ESPACES COMMUNAUTAIRES

Le simple fait qu'un môme de quatorze ans ait pu avoir accès à mes productions, mes discours et tribulations identitaires, au même niveau que celles de mes amis, de mes collègues ou mêmes de nos paires résidents d'autres pays est en soit seul révélateur des changements drastiques que l'avènement d'Internet et des réseaux sociaux numériques (RSN) a eu sur la communauté.

Sa définition comme « groupe d'individus regroupé autour de traits ou intérêts communs » me pousse justement à l'aborder sous deux angles distincts : le caractère d'abord individuel, puis le caractère communautaire.

Pendant longtemps, l'étude des communautés ne pouvait être dissociée du facteur géographique propres à ses membres – la communauté existe dans un lieu, une zone donnée ou choisie, l'individu ne pouvant s'inclure alors dans cette communauté que par sa présence parmi ces réalités spatiales.

Les communautés homosexuelles prenaient pleinement corps une fois rassemblées dans les bars et clubs *underground* disponibles, de la même manière que les *balls* galvanisait les communautés transgenres et racisées du New-York des années 60 à 90, dans des lieux et événements ponctuels – et souvent par-delà de la légalité. Plus partiellement, ce sens de communauté se retrouvait également dans les espaces de *cruising*, désignant cette

recherche et pratique d'actes sexuels dans des lieux publics par les populations généralement masculines. L'espace public étant avant tout un espace hétérosexuel, l'étude *Tearoom Trade : Impersonal Sex in Public Places* (1970) de Laud Humphreys révélait alors ces points de rencontres comme principalement liminaux – tout à fait publics mais présentant la possibilité de se cacher, notamment les toilettes publiques présentant un accès facile pour les hommes, paradis pour ceux qui *font les tasses à tâtons*, tout en maintenant un total anonymat et aucun besoin d'étiquette identitaire. Le seul sens communautaire ici résidait dans la maîtrise d'une certaine langage corporel, un pied passé sous la paroi séparant les cabines, un bandana d'une certaine couleur porté à un certain endroit ou côté du corps, un regard, bref tout un lexique qui, pour celui qui le connaît est totalement signifiant, et pour celui qui n'en connaît rien passe inaperçu.

Alors que la communauté homosexuelle s'est vue extirpée des sous-sols et placardée en unes des journaux avec l'arrivée de la crise du VIH, l'arrivée d'Internet, et avec des forums et des chatrooms a déplacé la réalisation identitaire et sexuelle des cadres illégaux et dangereux vers le confort de la virtualité, du chez soi, tout en maintenant l'anonymat dans un premier temps, avant de pouvoir le réinsuffler dans l'espace physique une fois le point de rendez-vous fixé : un bar, un club, chez l'un ou chez l'autre, ou peut-être encore les espaces de *cruising*. Cette décomposition en deux temps n'enlevait cependant rien à nos dangers, ne sachant jamais qui se trouvait vraiment de l'autre côté de l'écran – l'anxiété de se faire surprendre par un tiers déboulant dans les toilettes au mauvais moment, remplacée par l'anxiété des historiques de navigations, l'empreinte de navigations de certains sites internet ou numéros de téléphone sur les factures. Et similairement, le sens de *l'autre comme moi* n'arrivait que dans le temps ponctuel de la connexion internet à débit limité – ce temps furtif où nous attendions, moi y compris, l'accès privé à l'ordinateur en espérant ne laisser aucune trace pour papa et maman.

En 2009 apparaît pour la première fois dans l'AppStore (marché des applications pour iPhone) l'application Grindr, fondée par Joel Skimkhai et révolutionne l'application de rencontre en lui ajoutant la géolocalisation, modèle désormais repris par toutes les *apps de rencontre* similaires comme Scruff, Hornet, ou Jack'd, ou plus largement Tinder (incluant aussi les personnes hétérosexuelles, bisexuelles et lesbiennes). Le tour de force est alors que Grindr arrive pour la première fois à recréer une unité temporelle et spatiale dans l'accès à *l'autre comme moi*. J'ouvre l'application, et j'ai à ma disposition, dans ma poche et d'un

simple clic, la liste de tous les profils de mes paires en recherche d'intimité, affichés par ordre croissant du plus près au plus éloigné. A l'heure où j'écris ces mots, j'ai devant moi les cent profils affichés par la version gratuite, et le plus éloigné est localisé à quatre cent treize mètres de distance.

Comptant aujourd'hui plus de trois millions d'utilisateurs par jour, dans presque deux cents pays, et voyant ce jeune homme de quatorze ans en faire partie (la limite d'âge requise est de dix-huit ans, mais est facilement détournée par le manque complet de demande de justification ou de vérification), je ne peux m'empêcher de remarquer qu'à travers l'histoire, tout nos points de communauté consistent avant tout d'espaces sexués ou pour adulte (bars, clubs), potentiellement dangereux pour les jeunes LGBTQ+ en quête identitaire. Le website *Pride.com*⁹⁵ reporte notamment en 2018 les résultats d'une étude effectuée sur un panel de deux cents individus résidents aux Etats-Unis, âgés de 14 à 17 ans, sur leur utilisation de Grindr : 52,5% des participants révèlent user de ces applications à but sexuels, et seulement 25% de ceux pratiquant le sexe anal déclarent un usage systématique du préservatif.⁹⁶

Je pourrais m'étaler sur tous les dangers que présentent de tels environnements, et nous y reviendrons probablement plus tard – mais ces chiffres nous affirment aussi quelque chose de bien moins tragique. S'il est possible que la première conséquence l'application de rencontre ait été de ramener le *cruising* dans la rue (je vois quelqu'un qui me plaît, j'ouvre Grindr pour voir s'il y est), elle a aussi et surtout permis de propulser le sens communautaire au-delà des portes fermées (bars, clubs) et vers l'espace public. Dans les mots de la directrice de recherche Kathryn Macapagal, « *si vous utilisez des moyens tels que Grindr, les chances que vous ayez des relations sexuelles avec la personne contactée sont plus hautes. Mais nous avons aussi trouvés que si, certes vous avez pu avoir eu des relations sexuelles avec ces individus, ces individus ont pu devenir des amis, des partenaires. Donc il y a aussi la preuve que les jeunes peuvent tirer bien plus de ces applications, qu'un coup* ⁹⁷ ».

⁹⁵ ZANE Zachary, *This Study on Teens Using Grindr Shows WHY We Desperately Need LGBTQ Spaces for Youths*, *pride.com*, 21 mai 2018

⁹⁶ MACAPAGAL Kathryn, *Hookup App Use, Sexual Behaviour, and Sexual Health Among Adolescent Men Who Have Sex With Men in the United States*, tel que présentée au *Meeting of the International Academy of Sex Research*, Charleston, SC, USA, 2017

⁹⁷ ZANE, *Op. cit.*

Etonnamment, si les avancées technologiques ont peut-être pu permettre de redéfinir la notion de localité de l'esprit communautaire, elles semblent avoir simultanément explosé la définition de communauté à un cadre mondial, et permis d'en soustraire le facteur géographique. Je tiens ici à préciser que je marque mon discours seulement après l'apparition des premiers *smartphones* tels que connus maintenant, soit depuis la mise en vente de l'iPhone en 2007 par Apple et ceci pour la simple raison que, certes l'Internet via ordinateur, fixe ou portable, a lancé la possibilité du rassemblement communautaire d'individus sans leur imposer de rencontre physique, mais lui conférait tout de même un cadre précis, géographique et temporel. Un cadre spatio-temporel que le *smartphone* (avec le Wi-Fi, 3G puis 4G) a permis de totalement supprimer : je suis connecté partout en tout temps, « *le mobile est devenu une prothèse, une hypertrophie du moi* »⁹⁸.

De toute manière, le consensus reste le même : la plus grande réussite d'Internet a été sa capacités à galvaniser et offrir de nouvelles possibilité aux communautés marginalisées (la marginalisation sociale impliquant souvent marginalisation physique). Les blogs et forums ont permis le partage d'expériences personnelles et d'opinions, de manière anonyme ou non, et disponible à la lecture de tou-te-s. Les RSN ont ensuite solidifié ce partage en réels échanges en créant des plateformes dont le but principale est la mise en lien et le rassemblement en communauté d'*amis* ou d'*abonnés*, avec la possibilité d'échanges directs grâce aux messageries instantanées incluses dans les plateformes, les sections de commentaires, les *j'aime* et autres *favoris&retweets*.

Mais au-delà de rallier ceux qu'autrement tout sépare, les RSN se sont imposés comme un outil de productions intellectuelles inespéré pour les marginalisé-e-s. Pour la première fois, chacun-e se voit doté-e d'une puissance d'expression, en théorie sur fondement d'égalité, et de production de pensée partageable avec le monde entier – sans avoir à passer par quelconques institutions officielles, culturelles ou gouvernementales. Le premier effet prend forme dans la mobilisation, d'abord d'informations, puis physiques et activistes.

En Octobre 2018, c'est *via* partages et repartages de posts Facebook que sont reléguées toute une série d'agressions LGBTQ-phobes, une demi-douzaine en moins d'un mois, et ce à Paris seulement ; et c'est *via* les réseaux sociaux que les organisations SOS

⁹⁸ WALTHER Bruno, *Internet développe une sous-culture de la médiocrité*, L'ADN, revue n°17 : Les Tendances 2019, Février 2019.

Homophobie et Inter-LGBT organisent une manifestation d'urgence le Dimanche 21 octobre, Place de la République, où « *quelques milliers de personnes [...] sont venus dire non aux violences homophobes [...] et réclamé d'urgence une campagne de sensibilisation nationale* »⁹⁹.

C'est *via* les RSN que la vidéo de l'agression transphobe subie par Julia le 31 Mars 2019, place de la République toujours, a été massivement partagée, et ce partage massif qui en a ensuite permis la couverture médiatique et de ramener à la surface la question de la transphobie en France. Julia fait d'ailleurs la couverture du quotidien *Libération* du 4 Avril 2019, devant le grand titre « *Je suis trans et alors ?* ».

C'est *via* les RSN que le mouvement #MeToo (#BalanceTonPorc pour sa version française) a pris une ampleur mondiale.



⁹⁹ L'Express.fr, *En Images : Manifestation contre l'homophobie à Paris, 21 Octobre 2017*

*Si tu as été sexuellement harcelé·e ou agressé·e, écrit
« moi aussi » en réponse à ce tweet.*

« Moi aussi.

*Suggéré par un·e ami·e : « Si toutes les femmes qui ont
été sexuellement harcelées ou agressées écrivaient
« Moi aussi » en statut, nous pourrions donner au
monde une vision de l'ampleur du problème »*

Ce tweet, posté par l'actrice Alyssa Milano suite à l'explosion de l'affaire de viol impliquant Harvey Weinstein, est révélé peu de temps plus tard être repris de la campagne de solidarisation pour victimes d'agressions sexuelles lancée en 2007 par l'activiste Tarana Burke. Une décennie plus tard, et le pouvoir des RSN ne laisse aucune équivoque. Le journal Le Monde publie exactement un an plus tard l'article « *#MeToo, du phénomène viral au mouvement social féminin du XXI^e siècle*¹⁰⁰ » et recense 17,2 millions de tweets comportant le *hashtag*, incluant aussi des récits donnés par des hommes, et personnes *queerisées*. L'anthropologue française Véronique Nahoum-Grappe y intervient d'ailleurs par ces mots : « *A force de s'amonceler, de s'internationaliser, ces récits nés du "je" solitaire, glissant vers le "moi aussi", et "elle aussi" et une autre encore, finissent par dessiner un "nous", étonnante présence collective, où chacune reste debout près de sa phrase lancée* ».

Et c'est ici précisément où je veux en venir : cette *étonnante présence collective où chacun·e reste debout près de sa phrase lancée*, peut-être est-ce là la force majeure des RSNS. Il semble que c'est tout le concept d'*histoire unique* qui vacille face à la disponibilité global de ce nouveau pouvoir de résistance, par lequel *nous nous racontons nous-mêmes, collectivement et individuellement*. Chacun·e d'entre nous est en puissance de raconter son histoire, et son identité, menant ainsi à la construction d'une *communauté aux histoires multiples*.

Si le mentorat nécessaire à la construction identitaire était jusqu'ici relégué aux voix admises par les Institutions, il s'effectue désormais dans un mouvement horizontal de paires

¹⁰⁰ CROQUET Pauline, *#MeToo, du phénomène viral au « mouvement social féminin du XXI^e siècle »*, lemonde.fr, 14 octobre 2018

à paires, et dans une certaine mesure, libre. Les *mentors* deviennent les *amis*. Bien évidemment, une sorte de hiérarchie persiste, avec notamment la figure du *l'influenceur-se* – mais cette hiérarchie n'est visiblement instaurée que par un processus « démocratique » où le statut d'influence conféré à la personne ne vient que de l'approbation de sa communauté (statut communément quantifiable via par le nombre d'abonné-e-s et l'engagement, c'est-à-dire le nombre de *j'aime* ou autres formes de réponses positives). Les voix les plus visibles seraient donc les voix jugées « méritantes » d'être visibles par la communauté elle-même.

Il n'en reste cependant pas moins que les voix, *toutes les voix*, sont en puissance d'être entendues, bien qu'à différentes échelles. Ainsi, alors que je fêtais en Juin l'anniversaire de mes un an sans regarder de porno, je publiais *via story Instagram* le bilan de cet arrêt : les raisons d'une telle décision, mes problèmes d'addictions, les conséquences sur mes dysphories de genre, mes constructions masculinistes et mes troubles de la sexualité – et ce en libre accès direct aux 9000 personnes qui suivent mon compte. Et je recevais ce soir là, au fond de mon lit Paris 3, une centaine de réponses, de réactions, de partages d'expériences personnelles d'individus, de tous âges, de tous genres, et de toutes parts du monde, en qui mon discours résonnait.

DES HISTOIRES MULTIPLES

Je ne doute pas qu'il y a avait une part d'égo dans mon sentiment de joie à l'entente des propos du jeune Nicolas. Je ne pense pas qu'il y ait de honte à admettre une certaine fierté lorsque l'on est face à de la reconnaissance. Ce n'était cependant pas le cœur de mon sentiment. Ce bonheur, cette fierté, ce soulagement même, naissait dans tout ce qu'il y a de plus doux, tout ce qu'il y a de plus beau dans le soulèvement communautaire.

Tout se mettait progressivement en perspective dans mon esprit. Je réalisais que là où j'ai été éduqué par mes « mentors », qu'ils se soient appelés Mapplethorpe Dustang Kiney ou [insérer ici titre de n'importe quel porno], à devoir pratiquer le sexe anal – et à aimer ça puisque c'est ce que les hommes homosexuels font – la vidéo « *I'm Gay & I don't like anal sex* » du YouTubeur américain Calum McSwiggan, expliquant la sexualité « *side* », à côté des qualifications traditionnelles actifs/passifs/versatiles, culmine à 60000 vues. J'apprenais à l'école tous les ressorts de la violence, des guerres, des colonisations, j'étais

autorisé à regarder tous les crimes toutes les éclaboussure de sang à la TV, sans protection sauf peut-être un petit sigle en bas de l'écran – comme s'il s'agissait d'un savoir nécessaire au bon développement de mon être – mais la sexualité, ne jamais en parler, le sexe c'est inné et je me casse ensuite la gueule dans des ébats trop brusques trop maladroits. Je trouverais aujourd'hui toute une éducation sexuelle sur la chaîne YouTube LGBTQ+ *WattsTheSafeword*, tout comme ses 197 000 abonné·e·s – si je me questionnais sur mon genre, je me tournerais vers celle de Ash Hardell, comme ont pu le faire ses 640000 abonné·e·s.

Je me souviens de mes visionnages éhontés, dans les débuts de cette même plateforme, des vidéos de la dragqueen Petrilude, produisant des tutoriels maquillages et accessoires drags. Elle n'amassait qu'une petite centaine de vues, et moi, seulement le sentiment enfoui de faire honte à l'honneur de mon genre masculin. Violet Chachki, gagnante de la septième saison de *RuPaul's DragRace*, compte 1,6 millions de *followers* sur Instagram (*fig. 10 p. 168*)

Je me souviens de mes visions étriquées sur mon propre genre, du dégoût que je ressentais à chaque fois que je paraissais vulnérable, émotif, sensible, faible – *c'est pas ça un homme*. Mon cœur fond aujourd'hui de tendresse quand régulièrement apparaît dans mon *feed* le travail de l'artiste américain *queer* Sam Leighton-Dore (*fig. 11 p. 169*) sur la déconstruction de la masculinité toxique, où quand je tombe sur la douceur des dessins et poèmes du jeune berlinois *@ultra.masculine* (*fig. 12 p. 169*), qui pourtant atteint seulement les 5000 *followers* – mais rien dans ce chiffre n'importe, il est là, présent, avec moi. De la même manière que peut-être, je suis présent chez Nicolas.

Je me demande souvent qui serais-je devenu si j'avais découvert, à l'âge où l'on n'est pas encore soi, le travail d'un artiste comme le photographe Kostis Fokas et ses photos désormais incluses dans la série *all i want is love/all i have is porn*, 2017 (*fig. 13 p. 170*). Je découvrais d'abord le travail d'Aja Jane, artiste *queer* féministe pornographe dont la mention précédait la mienne dans le post Instagram d'annonce des artistes participant à la deuxième édition du magazine *Hart*. Puis dans ses repartages à elle, une photo de Fokas – là est la magie du réseau social numérique. S'alignait devant moi toute une grille de photos douces, lumineuses où se contorsionnent confusément, tendrement, maladroitement des corps d'hommes pour la plupart anonymes. Une vision de l'érotisme masculin qui ne se centre pas autour d'une dissociation systématique du taureau de l'éphèbe, ni ne se piège

dans un tango pecs-biceps-bites mais longe le coude, approche le genou puis touche le tibia, et lèche la chaussette. Peu de temps après, le magazine i-D Vice lui consacrait un article « *a surrealist and dadaist vision of queer male sexuality*¹⁰¹ » dans lesquels Fokas expliquait alors avoir pour but « *de photographier des sujets qui sont libérés et libres de tabous sociaux quand il en vient à la nudité. Extirper des éphémères hautement spécifiques et nuancés que les hommes queerisés peuvent trouver sexy, comme une paire de shorts de gym, hors des recoins de Pornhub et dans l'espace public, me semble être une avancée. [...] La sexualité n'est cependant pas le seul objectif de mon travail. Les nus présents dans ma photographie n'ont pas pour but de séduire érotiquement. Mon intention est plutôt de créer un jeu entre le regard du spectateur et ses sens ; exactement comme ça se produit dans l'amour. A travers mon travail, je crée un discours personnel de la satisfaction. Mon objectif se transforme en bouts des doigts qui espèrent toucher et découvrir ce qu'il y a au-delà de la chair*¹⁰² ».

Un discours personnel de la satisfaction.

*Here for a moment then you're gone
(Could it be that) it's just an illusion
(Putting me back) in all this confusion*

¹⁰¹ WHEELER André-Naquian, *a surrealist and dadaist vision of queer male sexuality*, i-d.vice.com, 30 Juin 2018

¹⁰² *Op. cit.*, traduit par l'auteur



Klaus wieKind,
aperture (série CLUBKINK)
HART MAG Issue 2
2018

ILLUSIONS, PORNIFICATIONS, CONDITIONS D'UTILISATION

Je m'intéresse particulièrement à Instagram, non seulement pour la facilité de mise en liens avec le travail d'autres artistes autrement méconnu·e·s, mais aussi pour son fondement même : une application dont le noyau n'est autre que la photographie.

Fondée en octobre 2010, l'application compte aujourd'hui plus de 400 millions d'utilisateurs par mois. Média social de publication de contenu, ses outils se sont diversifiés depuis sans pour autant en dénaturer le fondement : le contenu publié est uniquement visuel (une photographie ou une vidéo), possiblement accompagné d'une légende et de *hashtags* – impossible cependant d'y glisser un lien vers un site ou une application extérieure. Il est également de publier des *stories*, publications n'apparaissant pas directement dans le *feed* (galerie d'images affichée sur le profil) mais dans une section à part, et ce uniquement pendant vingt-quatre heures.

Si son succès vient en partie de la quasi universalité de son contenu puisqu'uniquement visuel (et donc appréhendable voire compréhensible par tou·te·s, à l'exception des mal-voyant·e·s et aveugles) – son attrait premier a été l'inclusion, dans le processus de publication d'images, de filtres (15 à son lancement, 30 aujourd'hui). Par *filtres* s'entend toute une sélection de préréglages colorimétriques et lumineux, mis à disposition directe de l'utilisateur·rice afin d'améliorer l'aspect visuel de son image.

Ainsi, il me semble d'abord qu'Instagram a pu permettre de brouiller les lignes entre les différentes productions d'images, quelles soient amatrices, professionnelles, documentaires ou artistiques – tout le monde a désormais les outils basiques pour produire une « belle photo » ; ce qui était jadis relégué aux artistes est désormais entre les mains de n'importe qui – et entre ces mêmes mains peut-être tout le pouvoir apotropaïque de l'Art.

En soi, l'incorporation des *filtres* dans l'interface, et utilisables par tou·te·s, peut sembler anodin. Je crois pourtant que c'est bel et bien toute la fantasmagorie, l'utopie et l'honnêteté masochiste de la photographie qui s'y cache. Je pourrais la diviser en deux impulsions distinctes mais simultanées : d'une part, une fuite expressionniste dans la réalité *comme je veux la percevoir et comme je veux la vivre*, c'est-à-dire que j'ajoute à cette preuve de réalité (autant que la photographie le puisse) ma propre perception de cette réalité, mon sentiment, mon point de vue. D'autre part, j'exerce une action à la fois proactive et rétroactive de création de la mémoire ; ces paramètres *via* lesquels je filtre l'image sont à la

fois concrétisation du *comment je veux me souvenir de ce moment*, a posteriori *comment je me souviendrai de ce moment* et ultimement *comment je me souviens désormais de ce ça-a-été*.

En bref, j'ai précédemment tenté d'exposer comment le *ça-a-été* barthien a pu devenir un *ça aurait* que la magie de la photographie tourne en *ça est*, spécifiquement dans la pratique artistique – nous voilà dans l'ère où ceci n'est que pratique commune et publique.

Si je tape *#selfie* dans la barre de recherche, l'application me propose 402 millions de résultats. J'en reviens alors à la question de l'autoportrait, qui comme nous l'avons vu, consiste en un point de tension entre *comme je me vois*, *comme je veux que le monde me voie*, *comment je veux que l'on se souvienne de moi*. J'inclus dans mon discours le *selfie*, avec en ligne de mire ce moment où il s'avère que la question brûlante « *le selfie est-il un art ?* » est justement posée parce que l'avènement d'Instagram a apporté avec lui toutes les dimensions de l'Art autoportrait. Je pourrais d'ailleurs étendre cette transposition aux RSN en général, comportant à peu près tous une sélection de filtres dans leur fonction caméra, et il en va de même pour la fonction caméra de tous les *smartphones*.

Pendant sa conférence *Image de soi sur le Net et les réseaux sociaux* (Mars 2016, Rennes), le sociologue Dominique Cardon soulève alors le concept de *design de soi* qu'auraient amplifié les RSN. « *Le numérique est venu encourager l'idée que nous avons des facettes multiples. Il est le support d'une intensification incroyable de ces facettes* », et ces facettes ne constitueraient pas une identité virtuelle mais une « *identité potentielle* »¹⁰³. Mon propos jusqu'ici a peut-être pu sembler d'un certain conservatisme déplorant la transposition des pouvoirs artistiques vers le communément accessible – c'est pourtant tout l'inverse. Cette *identité potentielle*, c'est bien le rêve de toute personne *queerisée* piégée dans un contexte social oppressif, c'est la possibilité d'échapper à la réalité malade par une réalité utopique dans laquelle *je me réalise comme je le désire*. C'est la suspension « *mapplethropienne* » accessible par et pour tou-te-s, rendue d'autant plus vraie que devant mes yeux défilent, en temps réel et non plus suspensif, les témoins que *l'autre me voit* et que *donc j'existe* : les *likes*, *regrams*, *follows*, *comments*.

¹⁰³ CARDON Dominique, *Image de soi sur le Net et les réseaux sociaux*, conférence, 2016, tel que retranscrite sur marieguillaumet.com

L'identité potentielle n'est pas individuelle. Elle est participative.

Grindr a peut-être élargie l'accessibilité à la communauté, et peut-être a-t-il permis de ramener le *cruising* dans l'espace public. Et si la promesse est celle de l'appartenance communautaire, ou celle de l'orgasme, je peux vous assurer que quiconque l'a déjà utilisé vous affirmera qu'il s'agirait plutôt d'une dystopie capitaliste.

Après tout, *l'identité potentielle* amenée par le numérique trouve son caractère participatif dans le besoin de reconnaissance, de validation, et je prends ici l'exemple de Grindr parce qu'il en est sa forme la plus extrême. Encore trop peu d'études sont portées sur les effets de l'utilisation des *apps* de rencontre de ce type, mais les contours qui s'en dessinent ne semblent pas glorieux. Malgré que la question de savoir si l'emploi du terme « *addiction* » est applicable à la technologie et au sexe est encore débattue, le processus mis en place par ces *apps* est pourtant similaire : j'effectue une action qui me récompensera par du soulagement, du plaisir, un orgasme. Il n'est pas complètement absurde de voir comment, à force de répétitions de cette action, menant à un résultat positif, le cerveau puisse être entraîné, éduqué, conditionné à associer l'ouverture de ladite *app* avec la certitude de l'orgasme à suivre – la promesse du *fix*.

Cependant, là où la drogue par exemple n'inclut dans le processus que moi et ma consommation, ici mon *fix* est totalement dépendant de *l'autre*. Mon *identité potentielle* ne peut être validée que par *tout autre que moi* – soit celui à qui elle plait. Alors, dans le cadre où c'est la manière dont je me présente qui optimisera mes chances d'atteindre le plaisir, le processus de design de soi ne passe plus par un « *voilà comment je veux que le monde me voie* ». Il est purement et simplement régi par un « *voilà la version de moi qui plaira le plus* » - soit celle qui répondra le plus aux critères de l'idéologie dominante. Il n'est alors pas étonnant de voir les mécanismes de normalisation, de standardisation, et de fait la production d'autant de signes du discours dominant et oppressif, reprendre le dessus et pornifier les identités en l'actif agresseur, musclé viril, le passif féminin soumis, le racisé racaille tantôt dominateur délinquant tantôt passif esclave - *No fats, no fems, masc4masc*,

*no blacks, no asians*¹⁰⁴ et j'en passe n'y sont que banalités et formules communes. Fin 2018 apparaît d'ailleurs sur Instagram le compte *@prcisees_vs_grindr* (Personnes Racisées versus Grindr), et poste régulièrement les captures d'écrans de profils oppressifs ou de messages reçus par des utilisateurs racisées sur l'application (fig. 14 p. 171).

Lors d'une interview pour *Independant*, en 2014, son fondateur Joel Simkhai, est d'ailleurs totalement décomplexé sur la question du racisme quand l'interviewer Patrick Strudwick lui demande comment il se sentirait s'il voyait constamment des profils mentionnant « *pas de Juifs* » : « *Etant moi-même juif, je n'apprécierai pas, mais nous encourageons les utilisateurs de le dire de manière positive : « cherche seulement des mecs chrétiens » ou un truc dans le genre. Je vais pas résoudre le racisme – vous pourriez au moins essayer – Grindr n'est rien d'autre qu'un marché, un rayon* »¹⁰⁵. Et il ne pourrait pas être plus correct, ce n'est rien d'autre qu'un marché des identités devenues photos de torses, de biceps, et des *identités potentielles design-ées* en conséquences. Elles ne sont alors plus libérations utopiques, mais subissent une *pornification* radicale, dessinée à coup de signes toujours plus normalisant.

J'emploie ici le terme *pornification* non pas pour un renvoi à l'ultra-sexualisation des corps présentés sur Grindr mais en tant que processus de création du stéréotype comme seul outil de jouissance. Et il me semble que c'est bien un processus de *pornification* que l'on retrouve dans les RSN tels qu'Instagram. L'orgasme Grindr prend l'apparence de l'*engagement*, c'est-à-dire les réactions et interactions provoqués par le *selfie* posté. Un engagement devenu d'autant plus obsessionnel depuis le changement d'algorithme Instagram, qui n'affiche plus les publications par ordre chronologique mais par *pertinence* – plus il y a d'engagement sur le post, plus Instagram l'affichera sur les *feeds*.

Si j'ai bien conscience que tel mécanisme présente suffisamment de dangers et problèmes de normalisations, ce n'est cependant pas sur son principe de *co-dépendance* entre utilisateur·rice·s qui m'importe. Nous l'avons vu, les RSN ont avant tout été un outil primordiale au soutien communautaire ; il n'est pas si compliqué de former une communauté *engeante* et *engagée* dans laquelle inclure mon *identité potentielle*.

Le véritable coup de revers repose surtout dans les *conditions d'utilisation* de ce type de réseaux – des conditions qui au final ne font que réduire les possibilités d'identités à

¹⁰⁴ Pas de gros, pas de folles, *masculinPourmasculin*, *pas de noirs*, *pas d'asiatiques*

¹⁰⁵ STRUDWICK Patrick, *Interview with Joel Simkhai, founder of Grindr*, *indepentant.co.uk*, 2014

celles admises par l'interface – et l'exclusion principale sera bien évidemment celle de l'expression sexuelle. Ainsi, le 3 décembre 2018, le média social *Tumblr* changeait ses conditions, et supprimait tout contenu jugé explicite par les administrateurs, ceci incluant bien évidemment la pornographie mais aussi les simples photos de nus et les articles relatant les expériences sexuelles. Le mois d'Octobre précédent, Facebook (et donc toutes ses branches, dont Instagram) actualisait leurs standards de communauté dans une direction similaire. Pour ne citer ici que quelques exemples :

Ne publiez pas :

- *des mamelons de femme découverts, sauf lorsqu'il s'agit d'images illustrant l'allaitement, les moments pendant et après l'accouchement, des interventions dans le domaine médical (par exemple, mastectomie, sensibilisation au cancer du sein ou chirurgie de réattribution sexuelle) ou un acte de protestation*

Traduction : le corps d'une femme ne peut être montré seulement lorsqu'elle accomplit son rôle prédéfini par la société patriarcale, c'est-à-dire être une mère. Ou alors quand elle proteste pour la libération de son corps. Mais quelle le fasse ailleurs, pas sur notre plateforme.

Ne publiez pas :

- *Des tentatives de coordination ou de recrutement pour des activités sexuelles pour adultes*
- *Une sollicitation sexuelle explicite*
- *Du contenu qui répond aux deux critères suivants :*

Critère 1 : Offre ou demande

- *Contenu qui offre ou demande implicitement ou indirectement* (généralement en donnant des coordonnées) :*
 - *Des images de nudité, ou*
 - *Du sexe ou des partenaires sexuels, ou*
 - *Des discussions à caractère sexuel*

Critère 2 : Des éléments suggestifs

- *Du contenu qui fait l'offre ou la demande susmentionnée à l'aide de l'un des éléments sexuellement suggestifs suivants :*
 - *Des emojis ou des séries d'emojis généralement considérés comme sexuels ou considérés comme sexuels dans le contexte*
 - *De l'argot sexuel régional, ou*
 - *Du contenu qui mentionne ou fait allusion à des activités sexuelles, comme des jeux sexuels, des positions sexuelles, des scénarios*

- fétichistes, des états d'excitation, des actes ou des rapports sexuels (pénétration sexuelle ou plaisir de soi), ou*
- *L'inclusion de contenu (dessin, numérique, art) qui représente des activités sexuelles (implicites ou explicites), ou*
 - *L'inclusion d'images de personnes réelles dont la nudité est masquée par des parties du corps, des objets ou une obstruction numérique, y compris des plans d'ensemble de fesses entièrement nues*

Traduction : parler de sexe est strictement interdit – le suggérer encore plus.

Bien évidemment, ces conditions s'appliquent à tout le monde, hétérosexuel-le-s comme *queerisé·e·s*.

A moi alors de répéter que les RSN sont effectivement l'outil rêvé des communautés marginalisées, par lesquelles elles peuvent échanger, se soutenir, s'éduquer, s'entre-aider, à l'abri d'un monde physique où discuter, afficher, demander de telles choses représentent parfois, et encore, un danger vital.

Kostis Fokas de pointer « *que le monde accepte l'identité queer ne veut pas du tout dire qu'il accepte la sexualité queer*¹⁰⁶ ». Peut-être ai-je été éduqué à être pessimiste, peut-être ai-je raison de l'être. Mais ce que je constate autour de moi n'est qu'une espèce de schizophrénie du signe, de l'identité *queer* où plus que jamais, elle peut s'exprimer, se montrer et s'épanouir – à condition qu'elle ne soit bien évidemment que digitalisée aseptisée.

Un discours personnel de la satisfaction – identité *queer* déssexualisée.

Plus que jamais, les corps marginalisés peuvent trouver compagnons en qui s'enfourer et s'immoler, au risque de succomber tôt ou tard à la *pornification de soi*.

Un discours personnel de la satisfaction – sexualité *déqueerisée*.

¹⁰⁶ WHEELER, *Op. cit.*



Klaus wieKind,
fumes (série *CLUBKINK*)
HART MAGE Issue 2
2018



Klaus wieKind,
babydoll (série CLUBKINK)
HART MAG Issue 2
2018

LE PORC

LE DRAG

LE MASO

*Bite my tongue, bide my time
Wearing a warning sign
Wait 'til the world is mine*

Courant 2017, j'intégrais la formation du collectif *Kindergarten*. Sous la directive des *clubkids* Tiggy Thorn et Le Marmoset, accompagnés du performeur Lavie Dabel, du photographe Jean Ranobrac, la scénographe Drama Troll, les DJs Problèmes d'Amour et VHS, et Jacquie notre CM, nous lançons le projet de soirée clubbing *Kindergarten Party*, afin de raviver l'esprit *ClubKids* des *nineties*, mais surtout de créer un espace de fête libre et sécurisé où chacun·e est invité·e à être aussi exhubérant·e, extravagant·e, aussi *queer* qu'il le souhaite. En ce qui me concerne, je supervise la scène et les performances, et performe, des shows en continu d'une durée de trois heures.



Jean Ranobrac, *Klaus wieKind Kindergarten 8*, 2018

« Quand, en tant que personne queer, on sort de chez soi en baissant la tête parce qu'on en a marre de se faire emmerder, c'est important d'avoir des lieux où l'on prend toute la place, sur les réseaux sociaux ou dans un club, pour s'afficher et dire qu'on est fier de qui on est. [...] Tu es tellement habitué à ce que l'intégralité de la société t'incite à rentrer dans les rangs qu'il devient nécessaire de nous laisser des espaces d'expressions [...] où l'on est incité à se libérer, dans une temporalité réduite. C'est un processus logique qui est au cœur de l'histoire de la techno, de la house et des ballrooms. Les Noirs, les gays, les trans, tou-te-s ceux qui ne pouvaient pas être eux-mêmes au quotidien se retrouvaient la nuit dans des hangars. Et là, iels faisaient régner leurs propres règles¹⁰⁷ », explique Le Marmoset dans une interview pour TRAX, alors que nous fêtons bientôt nos deux ans, et que tous les deux mois, ce n'est plus seulement la scène queer parisienne qui se joint à nous, mais nombres d'individus venus de toute la France.

En Juin 2019, alors que je suis invité à participer au podcast *Flamboyantes*, produit par Mauvaises Têtes, pour parler de mon travail en tant qu'artiste queer dans la scène parisienne, l'interviewer Arthur Lefebvre me demande si je me souviens de la première *Kindergarten*. Je lui réponds de manière plutôt évasive, et plutôt comique, m'axant sur nos ratés et sur le général sentiment de bonheur et d'espoir que nous avons eu ce soir d'aboutissement d'une année de travail. Pourtant, je sais pertinemment au fond de moi que ce n'est là qu'une réponse écran, qu'il s'agit d'un mensonge, d'une omission, mais rien n'y fait, je me tétanise, et je ne sais toujours pas pourquoi mais je me précipite vers la question suivante.

*Visions I vandalize
Cold in my kingdom size*

Personne ne le voit, mais derrière mon masque je panique.

Je ne bouge pas pendant trois beats de trop mais aucun ne le remarque, le DJ continue son envolée et la foule continue de danser. Quelqu'un tire sur la laisse à mon cou, mon partenaire de scène peut-être, je ne bouge pas.

¹⁰⁷ LABORIE Célia, *Les ClubKids, Créatures Nocturnes Non Identifiées*, TRAX n°223, 2019, p. 32

Mon regard englobe tous ces corps qui n'ont pas vraiment besoin de moi pour s'exalter mais qui, pour leur pur plaisir et parce que j'ai décidé que c'est seulement ce qui compte, me regardent les divertir. Je vois des femmes aux seins nus qui n'ont pas peur des hommes ni de leurs yeux imbibés, je vois des hommes qui n'ont pas peur d'être libres, je vois ceux qui n'ont pas peur de n'être aucun des deux

et je le vois lui.

C'est un homme, il ne danse pas. Un peu plus grand que son ami placé devant lui, il tient son téléphone en l'air, il me filme.

On tire encore sur ma laisse,
la prise plus proche de mon harnais,
un peu plus fort cette fois-ci,
je vacille
un instant
mais je ne tombe pas.

Je me mets à bouger. Je ne sens rien autour de moi, je ne vois rien autour de moi, un genou après l'autre, je me déplace vers le milieu de la scène – à travers la sueur dans mes yeux, je ne vois que son téléphone suivre mon mouvement. Je me concentre sur tout autre que lui, sur ceux qui sourient quand j'approche mon groin, qui m'ouvrent leurs paumes quand je danse bien, qui tirent la langue si je cambre assez.

Mais je ne vois que ses yeux rivés sur son téléphone,
et son téléphone qui me filme,
et qui je suis dans ce film.

C'est la troisième et dernière partie de notre performance, première Kindergarten. Sur les murs du club sont placardées par nos soins des affiches prohibant tout comportement discriminatoire, que ce soit raciste, misogyne, homophobe, transphobe, biphobe, queerphobe, grossophobe et j'en passe. Il est 3h30 du matin, depuis une vingtaine de minutes je m'affaire à quatre pattes sur scène, tenu en laisse par Lavie Dabdel, dragqueen, qui se trouve être en cloque. Je suis en string rose, mon torse harnaisé, et mon visage est enfermé dans un masque de cochon que j'ai soigneusement sculpté en fils de fer.

Et je sais pertinemment pourquoi j'ai tant voulu me transformer en porc, bien que je ne veuille me l'admettre.

Je sais aussi que bientôt, comme à chaque répétition, je résisterai, je deviendrai violent, je lui sauterai dessus, plongerais mon groin dans son faux-ventre de haine, mimant la

victoire utopique de la communauté LGBTQI+ sur l'oppression sociale, je jetterai sur la foule ses entrailles avortées, gaiement transformées en paillettes et cotillons.

Pourtant, à la seconde où je le vois, je le sens, rien ne se passera comme ça.

Du moins pas pour moi,

et si d'autres de mon entourage le voit, alors pas pour nous.

J'ai beau diriger mon énergie vers l'échange extatique qui se crée entre tous les autres que lui, j'ai conscience de ce qui s'enregistre sur son téléphone: l'image d'un corps, mon corps, tenu en laisse, soumis, accroupi, sans autre identité qu'un porc humilié, nu, offert à la vue de tou·te·s sans d'autre issue que de rester là à se laisser dévorer.

Rien de tout ça ne me gêne.

Ce qui me paralyse, c'est la conscience que dans ses yeux, ce n'est pas ce corps sur scène qu'il voit, c'est le prolongement de mon corps dont il a,

deux ans plus tôt,

violé la gorge

par deux fois.

Je lève mes reins.

Dans une cambrure qui me vaut quelques *woohoo* de quelques célibattantes trop bourrées, je calibre mes yeux dans les siens,

et si mon corps bouge,

mon regard à main mise sur le sien.

Je me remets à danser, chaque geste que je fais, je le vois me le voler avant même que je ne bouge – alors je ne mime plus,

je joue à chat-perché.

Je joue avec la même vigueur que celle

avec laquelle il a cru me voler la victoire,

je joue à savoir qui de nous deux tient le pouvoir

je me suspend

dans le queer et l'histoire.

your silence is my favorite sound



Je ne m'en veux pas quant à mon silence. J'ai depuis longtemps appris que le regret n'amène à rien ; ce que je fais au moment où je le fais est ce que je considère être la meilleure option, la seule option, à cet instant donné ; et si je me suis tétanisé c'est que je n'étais probablement pas encore prêt à voir cet épisode publiquement immortalisé.

Je le suis désormais.

Et si je m'attache particulièrement à cette tragique histoire cochonne, c'est parce qu'elle raconte précisément ce qu'est le *drag*, au-delà de « *simplement mettre en scène une transformation homme vers femme ou femme vers homme*¹⁰⁸ », au-delà d'un simple *trouble dans le genre*.

LE DRAG EN SURFACE

La figure de la dragqueen a et continue encore, toujours plus d'ailleurs, de fasciner. Après la percée de RuPaul dans les *nineties*, elle connaît un retour dans l'ombre que peut-être seules les transformistes de Chez Michou, si l'on se cantonne au territoire français, ont maintenu en vie – et encore, la langue française place une distinction bien précise entre *transformiste* et *dragqueen*, le premier désignant seulement les imitateurs de grandes Divas, telle que Celine Dion ou Cher. Une figure qui revient en force, à nouveau sous la main de RuPaul lorsqu'il lance son émission *RuPaul's Drag Race* en 2009, sur une petite chaîne américaine – désormais devenue phénomène mondial, et récompensée de plusieurs Emmy Awards.

Les articles fusent et se multiplient, fascinés par ces créatures exubérantes montées sur des talons toujours plus immenses, de perruques toujours plus grosses et plus sculptées, couvertes de toujours plus de paillettes de sequins et d'une dose absurde de maquillage, et par ces individus qui, en parallèle d'une vie souvent parfaitement banale, exhibent tout un attirail de talent insoupçonnés (danse, couture, sculpture, coiffure, peinture, performance, chant, gymnastiques et j'en passe). Et si beaucoup tentent tant bien que mal d'entrevoir ce qui dedans tient d'un *brouillage du genre*, comme ils aiment à citer ce petit agencement de mots formulés par le sociologue Arnaud Alessandrin, les paragraphes semblent vagues et

¹⁰⁸ LORENZ, *Op. cit.*, p. 40

plus souvent que non, ciblés sur des hommes cisgenres qui se déguisent en femme pour porter l'étendard de la communauté LGBTQ.

Le *drag* (la dragqueen/le dragking) est pourtant déjà figure exemplaire dans l'étude féministe des constructions socio-politiques du genre *Gender Trouble* de Judith Butler (1990 – et publiée pour la première fois en français en 2006) – pour sa capacité à exagérer, et révéler les mécanismes de la *performativité du genre*. Dans *Art Queer : une théorie freak*, Lorenz résume d'ailleurs très bien son propos, dont je vous fais part ici :

« Comme l'affirme Butler, puisque le drag imite l'identité de genre, il révèle implicitement la structure d'imitation de genre en tant que telle. Le drag peut dénaturer non seulement le système binaire du genre et de l'hétéro normativité mais aussi, si nous comprenons le genre et la sexualité comme une force structurante pour une large variété d'institutions sociales, intervenir dans divers domaines du social. [...] Dans ses premiers travaux, Butler appelle également ces performances de « parodies du genre », tout en insistant sur le fait que ce n'est pas le genre qui est parodié, mais l'idée de l'original. Le drag ne serait donc pas une sorte de comédie qui se distinguerait du quotidien par ses opérations performatives. En fait, il montrerait des activités quotidiennes [...] d'une manière qui permet de comprendre toutes les pratiques quotidiennes de subjectivation en tant que performance et répétition mimétique. Telle est, fondamentalement, la fonction du drag : rendre visible le fait que toutes les pratiques de subjectivation sont du drag.¹⁰⁹ »

Autrement dit, l'action *drag* de s'affubler de tous les signes produits et répétés comme signes de tel ou tel genre, est une preuve de la nature *construite* et *imitative* du genre lui-même. L'agencement précis de tels vêtements telles perruques tels maquillages etc. ne sont là que pour concrétiser visuellement ces incantations initiatiques du genre, énoncés dès notre naissance, voire avant, quand l'échographie produit l'énonciation *C'est une fille !* En rendant alors tout ce processus de construction littéralement percevable devant nos yeux, le *drag* ne fait qu'infirmier sa naturalité – et RuPaul sort d'ailleurs en 2014 son single *Born Naked* dans lequel il chante « *Nous sommes tou·te·s né·e·s nu·e·s, le reste n'est que du drag* ».

Mais plus encore, « Butler avance que si une telle pratique corporelle ou de performance est rendue possible et intelligible à travers l'imitation de normes sexuelles et de genre, elle est dans le même temps productrice de ces normes. Mais elle les produit

¹⁰⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, 2006, p-261 telle que cité dans LORENZ, *Op. cit.*, p. 73.

*potentiellement, voire nécessairement, avec une différence*¹¹⁰». A nous ici de comprendre que 1) si le drag permet de dénaturiser la nature de ces normes, il n'en reste pas moins dépendant, et image reproductrice de ces normes. Alors qu'elle s'affuble de l'absurdité des normes oppressives féminines, elle affirme simultanément, et contre son gré, qu'une femme *c'est ça*. Et je me rappelle ici d'une longue conversation que j'ai pu avoir avec ma sœur, très peu au fait de la pratique, pendant laquelle elle m'expliquait être souvent mal à l'aise ou offensée par l'image *drag*, la trouvant stéréotypante voir dégradante vis-à-vis des femmes. Et je ne pouvais d'abord pas invalider son expérience et sentiment, surtout par mon statut d'homme, et puis tout simplement ne pas la contredire puisque le *drag* est, justement par son caractère *dénaturisant-mais-producteur* de ces normes, effectivement stéréotypant. Cependant, 2) il est producteur « *potentiellement, voire nécessairement, avec une différence* », c'est-à-dire que dans tous les cas, si l'on se réfère à la *dragqueen*, le caractère normatif sera de toute manière immédiatement contré par le fait que ces normes sont portées par un *homme* – le rendant alors systématiquement dénormalisant. Je serai presque même tenté de rapprocher ici la pratique du *drag* à l'écriture paradoxale que propose Baudelaire dans son *Eloge du maquillage* :

« *La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se doré pour être adorée.*

Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjugué les cœurs et frapper les esprits.

*Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible.*¹¹¹ »

En trois phrases seulement, il perpétue la figure de la femme comme *accessoire de beauté* – objet qui n'existe que pour le régale de l'homme et insiste sur le caractère finalement construit, littéralement *peint*, de cette beauté, de ce devoir naturel. Peut-être pourrais-je alors en dire de même quant au *drag*, qui s'appuie sur ces normes, et possiblement les perpétue, mais seulement en insistant spécifiquement sur *la ruse et l'artifice* qu'il rend *connus de tous*. Quiconque a déjà croisé un-e *drag* ne peut que témoigner qu'il ne fait aucun doute sur les motivations sous-jacentes. Et quand notre *eyeliner*, « ce

¹¹⁰ *Op. cit.* p.74

¹¹¹ BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne, Eloge du maquillage*, 1863, p. 103

cadre noir [qui] rend le regard plus profond et plus singulier¹¹² », commence au coin intérieur de l'œil et s'étend jusqu'à la moitié supérieure de front, voire se perd sous le tulle de la perruque – que le corset est serré à un point que la personne ne peut ni s'asseoir ni se pencher ni respirer – que la mousse soigneusement sculptée et compressée sous cinq ou six paires de collants afin de créer l'illusion des hanches maternelles ou des cuisses à la Kim K bouge – et qu'apparaît furtivement les mètres de scotchs brutalement appliqués pour maintenir le pénis et les testicules à l'intérieur du corps, il n'est que d'évidence qu'il ne s'agit pas là de quelconque sempiternelle oppression. C'est la sculpture sarcastique de l'absurdité, aveugle, des croyances en ces normes oppressives comme étant naturelles, biologiques, et immuables.

Enfin, et c'est là le seul argument que je me suis permis d'offrir à la conversation dont je faisais mention, j'ai bien conscience que les *dragqueens* dont ma sœur a pu avoir vent, donc celles les plus médiatisées, sont globalement celle qui présentent le moins de distance avec ces normes. Celles qui y font le moins d'entorse et qui proposent ce discours *dénaturalisant-mais-producteur* à merveille. N'y voir ici aucun jugement de valeur, ni aucune amputation à leur talent – mais le seul symptôme du discours dominant qui permet certes aujourd'hui l'inclusion du discours *queer*, mais ce peut-être seulement lorsque son assimilation est facile (voire réappropriable) – c'est-à-dire, lorsqu'il dérange, *mais pas trop*. Il est pourtant courant dans la pratique du *drag* de délibérément laisser place à des « manques » et des fractures dans l'assemblage de ces signes *normés* : je fais ici bien évidemment mention à toutes ces *dragqueens* qui gardent leur pilosité (faciale comme corporelle), qui ne se *tuckent*¹¹³ pas, qui gardent leur torsos plats etc., tous ces *dragkings* qui ne compressent pas leur poitrines, ni ne créent de faux pénis, gardent leur cheveux longs, etc. bref, toute une possibilité associée au *drag* « *de retravailler la norme, voire de l'abandonner totalement, de remettre en question la compréhension actuelle de la réalité et d'introduire de nouveaux modes de réalité en expliquant plus précisément comment cela pourrait être imaginé¹¹⁴ ».*

¹¹² *Op. cit.*

¹¹³ Le *tucking* désigne l'action de rentrer les testicules à l'intérieur de la zone génitale, et de plaquer le pénis et le scrotum vers l'arrière pour créer l'illusion d'un sexe féminin.

¹¹⁴ LORENZ, *Op. cit.*, concernant les relectures et modifications apportées par Butler dans sa réédition de *Trouble dans le genre* en 1999, *Défaire le genre*, p. 242.

Cet abandon total de la norme, du moins celle de genre, est notamment la caractéristique premier de la pratique du *ClubKid* – forme de *drag* que j’ai mentionné quelques fois sans encore la préciser. Ce *drag* naît en 1987, à New-York. Fin de l’ère Studio 54, Andy Warhol vient de mourir et alors que les élites ont de quoi maintenir leur quart d’heure de gloire, les marginalisé·e·s auquel·le·s elles se mélangeaient se retrouvent à la rue. Plus une thune, plus la possibilité de rentrer dans les grands clubs privés, encore défoncé·e·s de la veille mais les voilà de retour dans les caniveaux de la société. Alors, suivant leur leader Michael Alig – dont James St James se fera l’acolyte – iels créent leurs propres codes, s’habillent n’importe comment, ou plutôt avec des costumes *DIY* au paroxysme de l’exubérance, de l’irrévérence et de l’absurdité, et se rejoignent dans des petits clubs, des métros, des fast-foods mêmes, pour des rassemblements illégaux où chacun·e est libre – jusqu’à ce que les forces de l’ordre viennent les déloger. Avec leurs looks absurdes, iels parodient l’élite new-yorkaise de qui iels avaient pu être si proches, et prouvent qu’iels n’ont pas besoin d’en faire partie pour être éblouissant·e·s. Le phénomène est tel qu’iels font le tour des talk-shows américains (notamment *The Oprah Winfrey Show*) et infiltre même les domaines de la mode ou de l’art, via le travail de Leigh Bowery.

Le mouvement connaît une fin brutale lorsqu’ Alig, en 1996, avoue en live à la télévision avoir assassiné et démembré son ami, et dealer, Andre *Angel* Melendez. Il est incarcéré, le mouvement se désintègre. En 1999, James St James publie *Disco Bloodbath* relatant la folie de ces années, adapté au cinéma en 2003 sous le nom de *Party Monster*.

En 2017 arrive la *Kindergarten Party*, première depuis et seule soirée estampillée *clubkids* en France.



Klaus wieKind,
a thousand ways to be called Sir
2019

LE DRAG EN DESSOUS : VULNERABILITE ET SUSPENSION

J'affirmais que c'est lors de cette première *Kinder*, alors que je me trouvais engagé dans le masque de cochon que j'avais consciencieusement tissé en fer, en laisse à poil à quatre pattes sur scène, face à mon agresseur sexuel, que je comprenais enfin toutes les dimensions du *drag* (*clubkid* pour ma part). Il n'y a dans mes descriptions pourtant que très peu d'indicateurs d'un renversement de genre, hormis peut-être mes lourds talons et la tonne de maquillage dégoulinant de sueur je portais alors.

En revanche, je me retrouvais devant une illumination soudaine, désormais devenue mon mot d'ordre, et qui est si souvent délaissée lorsque la pratique du *drag* est discutée. Il y a ceux qui n'y voit qu'une fuite, une cachette, un anonymat temporaire qui nous permet d'être plus confortables avec nous-mêmes, avec le monde, le temps d'une nuit d'un show. Je suis de ceux qui vous affirment qu'il s'agit en vérité du plus haut niveau de *vulnérabilité*.

Et je comprenais dès lors Butler quand elle place cette *vulnérabilité* comme point de départ de notre communauté : « Avec le SIDA, nous avons tous perdus un proche durant ces dernières décennies. [...] Nous sommes aussi, en tant que communauté, collectivement exposés à la violence, même si certains d'entre-nous y ont échappé individuellement. C'est donc la *vulnérabilité sociale de nous corps qui nous définit politiquement. Nous sommes constitués comme des lieux de désir et de vulnérabilité physique, à la fois affirmatifs et vulnérables dans l'espace public*¹¹⁵».

Je l'avoue, jusqu'alors, j'avais une réaction quasi-viscérale de refus à ces mots – non pas parce que je les trouvais faux, mais parce que je refusais qu'ils soient vrais, et que je refusais qu'ils soient les mots d'ouverture à ma communauté (ceci doublé à mes dysphories de genre encore très présentes où la seule vision de masculinité qui m'était possible était sa forme toxique, de la force du contrôle et de l'agressivité).

Ainsi, si je m'en réfère à nos histoires, c'est bel et bien la *vulnérabilité* que l'on trouve dans l'espace en dessous. Le *drag* moderne connaît son premier essor dans les années 80 90, une époque de *vulnérabilité* pour la communauté homosexuelle placardée dans les journaux à l'apparition du VIH, et décimée par le virus. Les *ballrooms* et la culture *voguing*, réunissant communautés racisées et transgenres, sont en même temps particulièrement peuplées, à

¹¹⁵ BUTLER Judith, *Défaire le genre*, 2004, p. 32

une époque de tentatives générales dans la lutte des droits homosexuels à s'hétéronormer et prouver qu'ils sont valides – invalidant alors les plus faibles ou dissidents, les racisé-e-s et les trans. L'apparition des *clubkids* est directement liée à leur position de vulnérabilité et de mise à la rue après la mort de Warhol.

Un article sur le regain du *drag* français est publié dans ParisMatch en Juin 2018, où le rédacteur Louis Delafon propose l'explication du temps-mort des 2000 ainsi : « *A la fin de la décennie, la mouvance retombe et la drag-queen devient ringarde aux yeux de la communauté gay. Du Pacs, de l'aspiration au mariage, de cette volonté chez certains de rentrer dans le moule naît un rejet de cette féminité paroxystique. De fait, les années 2000 ne sont pas très drag-friendly. Mais la créature n'a pas dit son dernier mot.*¹¹⁶ » et s'enquille ensuite de conférer cette recrudescence du *drag* au pari lancé par RuPaul lorsqu'il lance son émission en 2009. Et il n'a pas tort. Il manque cependant ici toute une dimension du vécu *queer*. L'émission est lancée dans l'année suivant l'élection du président américain Barack Obama, mettant fin au mandat peu glorieux pour les populations *queerisées* de Bush, donc dans une époque plus permissive. Mais son succès planétaire n'est que très récent correspondant à une ère de puissante *vulnérabilité* : l'ère Trump, de sa *queerphobie* et misogynie flagrantes. En France, c'est un présent tout aussi inquiétant qui se déroule : une ère post-Manif' Pour Tous qui a délié et déchaîné les propos homophobes pendant une année, dans les rues, à la radio, dans les journaux, à la TV ; une ère où, du fait de ces traumatismes les communautés se sont divisées en leur sein, entre ceux qui prônent l'hétéronorme pour éviter les ennuis et ceux qui prônent la liberté de leurs identités, insufflant alors un souffle d'oppression normative dans l'entre-nous ; et une ère où peut-être l'identité *queer* est plus *tolérée* mais où la sexualité *queer* est contrôlée, censurée et régulée, une ère où le corps semble perdre de sa consistance face aux digital, et tous les « *signes schyzoprénants* » que celui-ci produit comme nous avons pu le voir dans l'essai précédent. D'ailleurs, les mises à jours des interfaces tels que Grindr ou Scruff (*apps de rencontre*) semblent effectuer le même mouvement de recul et de mise à silence depuis 2019 – il est désormais interdit par les *conditions d'utilisations* de mettre en photo de profil quelconque image pouvant impliquer tout caractère sexuel (c'est-à-dire pas de photos en sous-vêtements, ni en maillots de bain). Par contre les formules telles que *pas de noirs pas de gros* sont bien évidemment toujours d'actualité permise.

¹¹⁶ DELAFON Louis, *Quelque chose en nous de... dragqueens*, ParisMatch, 6 Juin 2018, consulté en ligne

Bref, nous sommes irrévocablement piégé·e·s dans un présent qui nous rend peut-être plus vulnérables que jamais.

Et j'en reviens au cochon.

Je savais pertinemment, pendant toutes ces heures passées à tordre, plier, nouer, tisser ces fils de fers afin de sculpter le masque parfait, que je porterais devant cinq cents personnes au moins, et qui me transformerait en parfait petit porc. Il n'était que la mise en forme physique de la longue descente aux enfers qu'avait été les deux années précédentes, où progressivement je m'étais rendu compte des dégâts causés par l'agression, où je réalisais que chaque nouveau rapport sexuel dans lequel je m'engageais, je me débrouillais pour nous remettre – mon/mes partenaires et moi – dans l'exacte situation et position de l'agression, que ce n'était que comme ça que j'arrivais à prendre mon pied, lobotomisant mon identité en ce simple rôle de sex-toy usé, que peut-être était-ce là mon destin et que je devais m'y faire, me paralysant de questionnements, que peut-être si alors je ne pouvais prendre mon pied que comme ça désormais, c'était que peut-être j'avais aimé, jusqu'à ce qu'une fameuse nuit l'on tente de me briser les deux tibias pour que je reste « *à tout jamais à genoux, puisque c'était ma seule utilité* », apparemment à ma demande dans un épisode hystérique. Bref, je me regardais dans le miroir et tout ce que je voyais, c'était une version non-consentie du *Pervers* de Catherine Opie (*fig. 15 p. 172*), c'était un porc.

Alors, je réalisais ce masque « *précisément parce que le drag consiste à retracer les processus de construction sur son corps*¹¹⁷ » ; ici aucun travail de prothèse ni d'effets spéciaux pour que je me transforme en cochon, non, la construction visible, fait main, de la cage apparente et qui laisse percevoir le visage comprimé en-dessous, de ce que l'on, de ce que moi-même, j'avais fait de moi.

Je pense que vous voyez où je veux en venir.

Ce n'est pas de ma vulnérabilité, ou plutôt de ma détresse mentale, du moment que je veux parler, ni celle-là qui m'a ouvert à toutes les dimensions du *drag*. C'est de la situation inopportune de ma présence délibérée dans cette auto-humiliation auto-flagellation, face à celle de mon agresseur. Et cette situation concrète qui me permet désormais d'affirmer que, là où Lorenz parle du « *sursis et de l'écart*¹¹⁸ », le *drag* est avant tout un *autoportrait en suspension masochiste*.

¹¹⁷ LORENZ, op. cit., p. 39

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 34

Pour la première fois, cette nuit-là, j'atteignais le *subspace*.

Après tout, lorsque Lorenz le qualifie « *plutôt d'une pratique qui cherche quelles sont les possibilités de « devenir » au sein de ces expériences d'injustices et de hiérarchie¹¹⁹* », elle ne fait que de tracer les contours de l'idéologie BDS/M. Et la difficulté d'appréhension et d'assimilation que comporte telle pratique réside dans le fait qu'elle n'apporte pas de réponses, elle pose une question, ouvre un dialogue, dans lequel peut-être elle explore les possibilités de *devenir*.

Ainsi, le *drag* rédige d'abord un *contrat* (entre l'individu et sa société) pour une durée déterminée (une nuit, un show) dans lequel est stipulé qu'il admet l'existence et la validité des normes sexuelles et de genre, et qu'il consent à être battu par ces normes (d'ailleurs ne dit-on pas *to beat a face*, pour désigner l'action de se maquiller). L'individu détruit son identité au profit d'une entité par laquelle il va se remplacer, ici les *normes* réagencées de sorte à créer le personnage *drag*, soit la *signification spéciale du fantasme* (sa forme rêvée, dramatisée, ritualisée – et l'on ne compte plus le nombre d'articles et de vidéos dont le seul sujet est le rituel de transformation *drag*). Plus encore, le *drag* exagère au maximum ces signes (*trait démonstratif*) et les pavane aux yeux de tou-te-s, dans les clubs, sur les scènes, dans les rues (*facteur provocateur*). Je peux alors sans trop risque prendre soutenir que le *drag* tient d'une *suspension masochiste* de l'individu, suspendu pour un temps dans l'espace où se rencontrent son identité et les flagellations du discours dominant, des normes et des oppressions, auxquelles il s'offre délibérément, et même les invite. Mais, en les incitant justement, et en ayant lui-même décidé au préalable du comment du pourquoi et du quand, il déjoue et les structures de ces oppressions et leur pouvoir de domination et de destruction. Ne reste alors plus que le *potentiel*, le *devenir*, ne reste plus que nous-mêmes et tout ce que *nous pourrions être*, qui pendant ce temps suspensif impartit – *nous sommes*.

De la même manière que la situation masochisante permet au masochiste, dans son processus d'autodestruction de se suspendre dans un état où il entrevoit ses potentialités de réalisation de soi, et virtuellement se réalise pleinement, le *drag*, et la *performance du drag*, dans son processus d'aliénation individuelle permet d'entrevoir les *potentialités au-delà des normes naturalisées* et même d'éduquer le bourreau à ces potentialités. Sartre disait que « *la guérison ne peut être, dans notre régime, la suppression de la maladie : c'est la capacité*

¹¹⁹ *Op. cit.* p.67

*de produire tout en restant malade*¹²⁰», esquissant ici peut-être le résumé tous les processus ici évoqués.

Peut-être aussi le *drag* nous emmène-t-il vers un type d'autoportrait qui n'est plus intraverti, ni auto-réfléchissant mais dirigé vers le monde. « *Ce qui devient visible dans le drag, ce ne sont pas des gens des individus des sujets ou des identités mais plutôt des assemblages – assemblages qui n'œuvrent pas « à faire du genre/de la sexualité/de la race », mais plutôt à défaire ces catégories*¹²¹ ». Ce qui est visible, c'est un autoportrait du *nous*, de nos possibilités de *devenir* et de *résistance*. Chaque changement de perruque, à chaque coup de talons, à chaque crans de corsetage, chaque mouvement que j'ai pu exécuter face à cet agresseur¹²², soutenu par la frénésie de l'audience, tout ceci semble être la réactualisation temporaire, répétée mais toujours différente, de la question beauvoirienne « *comment trouver l'indépendance dans la dépendance ?*¹²³ »

¹²⁰ SARTRE Jean-Paul, préface à SPF, *Faire de la maladie une arme*, 1973

¹²¹ LORENZ, *Op. cit.* p. 38

¹²² Immédiatement viré du club et blacklisté dès ma sortie de scène – sans pour autant lui faire supprimer la vidéo prise qui était, somme toute, la preuve la plus accrue que s'il avait cru m'arracher à moi-même, la conséquence n'a été qu'inverse.

¹²³ DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe*, t.1 *Les Faits et les Mythes*, p.34, rééd. 1976

Klaus wieKind,
ultrasound (série *CLUBKINK*)
HART MAG Issue 2
2018





Klaus wieKind,
mirrors (série *CLUBKINK*)
HART MAG Issue 2
2018

*In my soul I've got a snag
See if you can find it
I know I can live without that
Sometimes I need reminding*

*Sick subduing shadow self
I can hear her howling
Baby know I'm beyond help
That night in me is howling*

*Obscene unseen parts of me
Creeping in the darkness
Cut me and it's Light I bleed
Be easy in your harness*

*Sweet I hope you're feeling better
Yeah I'm failing better too
Ain't got much left to depend on
But I'll place my bets on you*

*Gotta change
Never change
Always change
Please change
I'm trying to change*

Change, Louisahhh !, 2015

QUEER IS DEAD !
LONG LIVE THE QUEER !

*Tais-toi ce soir je vous quitte
De cette fièvre romantique
Je rends la couronne à vos dents*

MAIS L'ART DANS TOUT ÇA?

Je pensais sincèrement qu'il allait m'être difficile de formuler un propos cohérent dans ce texte, ou du moins un discours qui ne serait pas constamment parasité par l'instabilité de mes propres états de santé mentale. Et pendant plus longtemps que j'aimerais l'admettre, j'ai cru avoir à feindre une certaine organicité dans mes évolutions plastiques afin de ne pas vous alourdir de mes crises.

Mes recherches sur l'autoportrait pornographique m'ont mené à une pratique du *consciemment raturé* – un *ça-a-été* transformé en *ça-pourrait-être* que la photographie numériquement peinte, maquillée, retouchée, bref fausse transforme en *ça est*. Et je survivais pendant un temps dans ces hétérotopies de fortunes, à jamais suspendues où sinon mes audiences, je trouvais au moins moi-même des semblants de libérations ponctuelles quant à nos combats identitaires et sexuellement *queer*. Pendant un temps, je survivais, mais survivre n'est pas vivre et plus tard que tôt, je m'avouais l'évidence que je ne produisais pas *en restant malade* – je produisais de la maladie. Je m'enfermais dans mes symptômes, je branchais mes assistances respiratoires dans une boucle qui n'incluait que moi-même et mes fantasmes ; je me dissociais de la réalité, de tout, de-moi-même, de mon corps surtout, et de vous.

Je réalisais que peut-être, sûrement, je n'existais plus que par mes identités potentielles et n'avais plus de coup d'avance sur ce temps où *je poste donc je suis* : je me

pornifiais en autant d'irréalités malades qu'il m'était nécessaire, ne serait-ce que pour arriver à ressentir un peu. Alors, je produisais mes derniers clichés « autopornos » d'un ultime éjaculat où je me postais devant l'appareil, un masque à oxygène me cinglant le visage, dont le tube venait se loger dans mon urètre, accompagnés d'un texte par lequel je disais adieu à toute pornographie (auto-produite comme visionnée) et, je le crois, annonçais que je vous quitte.

« Vous ressentez tout. Moi je ne ressens rien. Vous ne craignez rien quand je ne retiens pas mes coups. Je sens les draps plisser aux mouvements de vos orteils. L'arc de vos voûtes se resserre sous mes pieds quand je pose ma grippe autour de vos affects. Je sens le calme de mon genou lové dans vos creux poplités. Je sens la tension dans mon poignet cassé sur votre aine, ma paume calée entre vos cuisses et mes doigts qui s'étalent entre vos fesses. Je sens votre abdomen se contracter à chaque fois que je m'empreinte en vos fers, les poils qui le couvrent me chatouiller la fosse cubitale, je sens la moiteur de votre aisselle coller mon épaule. Mon menton posé sur la saillance de vos clavicules. Je respire par votre bouche alors que vos lèvres s'écartent, quand mes doigts plongent si profond qu'en gémissant vous vous coupez le souffle – je me joue de vous comme d'un instrument à vent. Comme vous serrez les dents. Vous m'enlacez les yeux pendant tout un moment, vous ressentez tout, moi l'étranger en vous et l'intensité de l'entre-dans, moi l'étranger de tout, moi je ne ressens rien d'autre qu'une fois passé la porte, vous emportez tout.

Alors, j'ai attendu d'avoir baisé avec chacun de vous pour réaliser que je ne veux pas qu'on me touche. Pas plus, pas pour l'instant. Simplement pas. Comme si je m'alignais enfin avec ce que j'essayais de guérir par ou à travers vous - je ne m'aime pas, je ne vous aime pas, et je ne veux pas qu'on me touche. Je me tiens droit sur vos trottoirs de nuit quand vous n'êtes pas là, je m'anticipe dans vos rétroviseurs et je m'y alanguis. Je vends ma langue à vos chats contre un peu de sens à vos yeux, je ne vous vois pas – je vouvoie ce qui m'arrive. Je m'anamorphose le temps que vos phares me méprisent, et je me tiens droit, je ne cherche même pas à discerner qui vous êtes derrière le pare-brise. Je ne tilte que mon reflet dans vos vitre, et à quel point l'asphalte a teinté mes pupilles. A quel point mon corps s'amaigrit de n'être que ce qu'il y a de moi, le cul collé contre le métal froid de vos carrosseries. J'ai bien tenté les plages arrière, les fumées d'échappements, vos capots et vos derrières, mais rien n'y fait: je ne conduis pas. Je reste sur la bande d'arrêt d'urgence où j'ai fait mon lit, j'y dresse

trop de miroirs: quand vos lumières abuseront ma présence, vous voyez un radar pour lequel il faut ralentir avant de fuir, et je ne suis qu'un éblouit. »

J'introduisais alors le *drag* à ma pratique, probablement comme dernier recours ou tentative désespérée de trouver un semblant d'appui pour produire, puisqu'il faut produire – et ce, je l'avoue aujourd'hui, sans réelle croyance en ses pertinences. Pourtant, au fil de mon discours, ces deux démarches qui me paraissaient si étrangères, ne paraissent désormais plus si clivées. Elles paraissent même se décupler mutuellement.

Introduire le *drag* n'a été au final qu'une introduction d'un nouveau processus de raturage de la réalité, procédé producteur d'œuvres à deux niveaux de mensonges superposés. D'une part, *via* les illusions permises par la photographie en elle-même soit des métamorphoses à la *Self-Hybridations* d'Orlan, série d'autoportraits numériques dans lesquels elle questionne les canons de beautés selon différentes cultures, poussées à leur absurdité paroxysmique, grâce au virtuel et à la retouche photo. Mais d'autre part, ces illusions de réalités ne passent plus seulement par ses numérisations, recompositions digitales, ni par quelconques filtres – elles s'affirment *via* un premier canal, bel et bien physique : le *drag*, qui leur confère alors une pleine corporalité et ancre ces rêves dans un cadre de possibilités tangibles et corporelles - dans une suspension masochiste qui n'est plus potentielle, mais réalisée ou du moins entraîné de l'être.

Mes recherches de libérations identitaires et sexuelles se bornaient aux ajouts digitaux *à/sur mon corps*, à ma peau, pour créer d'une manière foucauldienne, similaire à celle de Pierre Molinier, un « *corps utopique : un corps qui est toujours ailleurs, ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses à leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine*¹²⁴ ». Mais, les dimensions dans ce corps utopique de « *ce qu'un sujet peut supporter et jusqu'à quelle distance il peut courir*¹²⁵ » ne sont que des hypothèses virtuelles, et par nature donc, structurellement impossibles et inatteignables. Si je regarde un cliché tel que *STRENGTH* de ma série *CASANOVA* (Pornceptual, 2017) mettant en scène une orgie de six personnes, et ses six individus ne sont autres que moi-même, je sais pertinemment que c'est une image impossible. Pourtant, je vous l'assure, à force de travail et d'implication de soi dans la

¹²⁴ FOUCAULT Michel, *Le Corps Utopique*, 2009, p. 18

¹²⁵ LORENZ, *Op. cit.* p. 37

réalisation, composition et recomposition de cette photo, j'ai le souvenir vif d'avoir vécu cette orgie. Et c'est un danger.

Le *drag* alors a permis de donner corps à ce que ce sujet peut supporter, à la distance jusqu'à laquelle il peut courir – un corps comme contrainte nécessaire dont les ajouts sont sensibles et concrets, un corps qui n'est plus d'abord un ailleurs mais un medium à égalité de ceux, tous aussi tangibles, par lequel il s'augmente : la sculpture, la peinture, la couture. « *Et puisqu'il s'agit moins d'un corps que d'un certain agencement de corps et d'objets, il ne s'agit pas non plus de <mon> corps, et tout ce que vous voyez dans celui-ci, ce n'est pas <moi> non plus*¹²⁶ » c'est, sinon un *tout-autre-que-moi*, un *nous* et toutes ses possibilités où, chaque autoportraits sont comme autant de versions cartographiées de résistances ou de devenir.

Pourtant, à l'heure où j'écris ces lignes, conférer au *drag* la toute puissance de résistances aux normes serait ignorer l'inévitable assimilation et réappropriation qu'il est entrain de subir.

QUEER DE PUNK, PUNK A DRAG

Nous vivons à une ère où une émission comme *RuPaul's Drag Race* est diffusée en prime time sur une grande chaîne américaine, et a engendré toute une industrie du drag avec le *merchandise* des queens ; des tournées mondiales comme le *Werq The World Tour* comptant à ce jour soixante-trois représentations à travers l'Amérique du Nord, du Sud, l'Europe, l'Asie et l'Australie ; *DragCon*, une convention qui en 2018 rassemblait plus de 50 000 fans au Los Angeles Convention Center ; ou plus simplement l'exportation de l'émission sous son format thaïlandais en 2018, puis britannique en 2019. Alors que d'autres programmes similaires voient le jour, comme le *Trixie & Katya Show* sur la chaîne Viceland fin 2017, ou encore *The Boulet Brother's Dragula* qui entame en août 2019 sa troisième saison sur la plateforme de streaming Amazon Prime (désormais payante, là où ses deux premières saisons étaient disponibles gratuitement sur YouTube), la question de la *mainstreamisation* du *queer*, ou plutôt de la « culture » *queer*, est omniprésente. La journaliste Mélody Thomas me demandait mon opinion à ce sujet pour son article *Party Monstre* pour l'issue n°86 de *Citizen K International*, printemps 2018. Lefebvre me posait la

¹²⁶ *Op. cit.* p. 68

même question lors de son podcast *Flamboyantes* et à nouveau la question semblait centrale quand le magazine *Dazed & Confused* rédigeait un article sur notre travail à la *Kindergarten*. Et comme à chaque fois que cette question nous a été posée « *Klaus et Tiggy décrivent la mainstreamisation du queer comme une bénédiction et une malédiction – alors que cela apporte de la visibilité à la communauté, ça « dilue aussi et arrondit les angles du queer, et en obstrue la véritable portée*¹²⁷ ».

Cela va sans dire, cette popularisation donne effectivement plus de place à la communauté *queer*, plus de visibilité, accès à des plateformes plus grandes et donc plus d'opportunités de faire passer nos messages et revendications, et de manière générale plus d'opportunités pour des artistes d'habitude marginalisé-e-s et précarisé-e-s. Je me rends ainsi bien compte de la chance conjoncturelle que j'ai de vivre à une époque où le *drag* a pu me permettre de participer à des représentations du groupe musical français *Bagarre*, dans l'émission *Quotidien* sur TMC en Février 2018, ou dans leur concert à la Cigalle la même année, ou même encore d'avoir été exposé à la Philharmonie de Paris avec deux collègues de *Kindergarten* pour l'exposition *ELECTRO : De Kraftwerk à Daft Punk*, d'Avril à Août 2019. Et je ne peux ressentir que de la fierté et de l'espoir pour les futurs artistes *queerisé-e-s* quand je nous vois, Tiggy et moi, imprimés à jamais en pleine page 200-201 du catalogue d'exposition, pour la seule raison de n'être que nous-mêmes.

Cependant, je ne suis aussi que trop conscient de processus d'assimilation des cultures dissidentes, et des implications de la *mainstreamisation*, qui explique, qui raccourcit, qui élague, qui aseptise – et moi de finir par répondre à *Dazed* :

“I would hate the day I have to make a jacket spray-painted ‘Queer is Dead’ on my back like it did with punk” – Klaus Wiekind, Kindergarten

Je haïrai le jour où je devrai faire un blouson avec Queer is Dead bombé dans le dos, comme on a pu le faire avec le Punk

¹²⁷ SMITH Luke, *Inside Paris's thriving underground queer club scene*, dazeddigital.com, 4 Juin 2019

J'en profite alors ici pour explorer plus amplement les parallèles que l'on peut dresser entre le *queer* et le *punk*, ainsi que les processus d'assimilation dont ce dernier a été victime. Dans *Sous-culture : le sens du style* (1979), le sociologue Dick Hebdige place l'apparition du mouvement punk britannique au milieu des années 70, en réaction à la crise sociale d'alors, ainsi qu'à la culture *glam rock*, et l'univers *glitter* tel que porté par David Bowie, dont la sophistication et les prétentions esthétiques semblaient ne plus placer les jeunes et les classes sociales comme rôles subversif, mais plutôt la sexualité et la remise en question du genre. Ainsi le *punk* avec « *sa crudité, son côté prolétarien et débraillé [...] métaphorisant son identité prolétarienne à grand renfort de chaînes, de joues creuses, de tenues obscènes, et de diction sauvages, [...] de parodie, proclamait sa servitude à travers tout un attirail de signifiants relevant d'un humour macabre : chaînes et lanières, camisoles de force et postures rigides. Malgré ses accents prolétariens, la rhétorique punk était chargée d'ironie* ¹²⁸ ». Je ne pense pas avoir ici besoin de nombreux efforts pour que vous fassiez avec moi le lien entre ces propos, et ses ressemblances béantes avec le discours de suspension masochiste dans lequel je nous ai plongé tout le long de notre réflexion. Je me permets cependant de retranscrire ici la description plus détaillée du *style punk* telle que rédigée par Hebdige, et qui nous sera utile pour l'avancée de notre discours.

« Les épingles à nourrice, soustraites à leur contexte domestique, se transformaient en bijoux barbares perçant les joues, les oreilles, les lèvres. Des matériaux « vulgaires » (PVC, plastique, maille lurex, etc.) au motifs de mauvais goût (genre peau de léopard) et aux couleurs criardes, longtemps considérés par l'industrie de la mode comme une forme de kitsch désuet, étaient récupérés par les punks et reconvertis en vêtements qui offraient un commentaire délibéré sur les notions de mêmes de goûts et de modernité. Contrairement aux conseils systématiques de discrétion des magazines féminins, le maquillage des punks, tant masculin que féminin, était tout ce qu'il y a de plus ostentatoire. Les visages devenaient des portraits abstraits, des études finement observées et soigneusement exécutées sur le thème de l'aliénation. Bien entendu, les cheveux étaient teints [...] tandis que T-shirts et pantalons trahissaient l'histoire de leur fabrication à grand renfort de fermetures Eclair et de coutures bien visibles. De

¹²⁸ HEBDIGE Dick, *Sous-culture : le sens du style*, 1979, p. 67

même, des fragments d'uniforme scolaire [...] subissaient des formes de profanations symboliques et côtoyaient des pantalons en cuir ou de scandaleux tops en mohair rose. Tout ce qui semblait pervers et anormal était apprécié comme tel. En particulier, l'iconographie proscrite du fétichisme sexuel était convoqué, avec les effets que l'on imagine. Masques de violeur et tenues de latex, corsages de cuir et bas résille, talons aiguilles invraisemblablement effilés, ceinturons, chaînes et lanières, bref, toute la panoplie du bondage et de la domination était soustraite aux secrets du boudoir et au magasin d'accessoires pour films pornos afin d'être exposée à la lumière de la rue où elle arborait toutes ses connotations obscènes. Certains jeunes punks exhibaient même le typique imperméable sale, symbole éminemment prosaïque de perversion sexuelle, exprimant ainsi leur déviance en termes opportunément prolétariens¹²⁹».

Irrévocablement, se trouve dans cette description, presque point par point, tous les signes auxquels j'ai pu avoir fait appel au fur et à mesure de ma réflexion. Autant de signes que l'on peut sûrement retrouver dans mon travail, mais surtout un discours très proche de celui que j'ai tenu sur le *drag*. Les matières triviales et vulgaires, l'aliénation, le maquillage et les teintures à outrance, ces pantalons qui « *trahissaient l'histoire de leur fabrication* » semblable à la manière dont le *drag* (et le masochisme) retrace *les processus de construction sur son corps*, l'usage du communément « pervers » ou « anormal » comme étendard, la panoplie sexuelle... bref, tout un répertoire du *DIY*¹³⁰ et l'anormalité dans le but de construire un discours visuel de résistance et de dissidence.

Ainsi, là où Lorenz nous parle d'*assemblages* ou d'*agencements de corps et d'objets*, Hebdige nous parle de *bricolage* comme « *science du concret*¹³¹ » et mode de langage à ne pas sous-estimer dans l'étude des discours sous-culturels. Nous découvrons alors que « *quand un bricoleur déplace et repositionne l'objet signifiant au sein d'un discours donné tout en ayant recours au même répertoire global de signes, ou bien quand ledit objet est resitué dans une configuration différente, c'est un nouveau discours qui émerge, un nouveau message qui est transmis*¹³² ». Ce déracinement ou bricolage du sens, nous pouvons le

¹²⁹ *Op. cit.* p. 113

¹³⁰ *Do It Yourself – Fais Le Toi-même*

¹³¹ *Op. cit.* 109

¹³² CLARKE John, *Resistance Through Rituals*, 1976, tel que cité par HEBDIGE, *op. cit.*, p. 110.

renvoyer au concept de *drag abstrait* chez Lorenz, consistant notamment en une *connotation* identitaire plutôt que d'une *invocation*. « *Connoter une identité consisterait à produire des fantasmes qui permettent, au mépris de convention sociales, de mettre en rapport des signes et des significations esthétiques, émotionnelles et affectives diverses voire contradictoires* ¹³³ ». Et moi d'en revenir ici à Hebdige lors qu'il dit des *punks* que « *plutôt que de résoudre magiquement les contradictions qu'ils expérimentaient, représentaient l'expérience de la contradiction elle-même sous forme de calembours visuels* ¹³⁴ ».

Somme toute, il apparaît comme une évidence que les productions punks et les productions *drag/queer* semblent effectuer le même geste ironiquement masochisant de détourner, de se réapproprier, de réagencer et bricoler autant de signifiants qui pourrait les accabler (allant même jusqu'à la reprise d'une insulte pour se désigner soi-même) afin, non pas d'apporter absolument une solution, mais au moins de déstabiliser et questionner les discours dominants dans lesquels elles s'incluent.

¹³³ LORENZ, *Op. cit.* p. 151

¹³⁴ HEBDIGE, *Op. cit.* p. 129



Klaus wieKind,
houndstooth
2019

ASSIMILATION RUPAULISATION

*« Contestation d’hier,
aujourd’hui produit de qualité pour la consommation culturelle¹³⁵ »*

Bien évidemment, mes élans de comparaison entre *punk* et *queer* ne sont pas qu’à buts stylistiques, mais bien pour donner ancrage à un phénomène qui, je le crois, est entrain de se reproduire. Je ne pense rien vous apprendre en vous disant que le *punk est mort*, comme le chantait déjà le groupe *Crass* en 1978 alors même que le mouvement venait de naître. Passé des rues aux runways haute-couture de Vivienne Westwood, puis inévitablement aux chaînes de grandes productions comme Hot Topic ou H&M – le discours visuel *punk*, à force d’exposition, s’est vu à nouveau engrainé dans les productions du discours dominants, et ainsi donc dans la culture dominantes, lui soutirant alors progressivement son caractère dissident.

Hebdige est implacable à ce sujet, *« chaque sous-culture évolue à travers un cycle de résistance et d’assimilation [...] et subit un processus simultané de « banalisation » et d’ « explication », dans les salles de classes, les tribunaux et les médias, tandis que les objets « clandestins » du style sous-culturel sont exhibés aux yeux de tous dans les magasins de disques et les boutiques de modes¹³⁶»*. Nous avons vu précédemment, dans notre arrêt sur le concept de *l’histoire unique*, comment l’idéologie dominante allait de paire avec, non seulement les classes dominantes, mais aussi les moyens de productions culturels et intellectuels de masse – ceci incluant bien évidemment les médias. Cependant, *« à partir du moment où les sous-cultures commencent à assumer une vocation éminemment marchande et où leur vocabulaire (tant visuel que verbal) devient plus familier au public, leur contexte de référence [...] apparaît de plus en plus clairement. [...] [les médias] ne se contentent pas d’enregistrer les résistances culturelles, elle les réinscrivent dans une configuration de sens dominante¹³⁷ »*. Ce processus de reconfiguration, Hebdige le place sous deux stratégies possibles : *« l’Autre peut être banalisé, naturalisé ou domestiqué »*, c’est-à-dire qu’à force de surexposition, de reproduction, et d’explication de l’Autre *par le discours dominants*, selon ses mots et donc son idéologie, par laquelle il éviderait l’idéologie résistante de départ. Ou

¹³⁵ LEFEBVRE Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, 1968 tel que cité par HEBDIGE, *Op. cit.* p. 96

¹³⁶ HEBDIGE, *Op. cit.*, p. 137

¹³⁷ *Op. cit.* p. 97

alors, dans un mouvement tout à fait opposé, « *l'Autre peut être transformé en phénomène exotique au-delà du sens*¹³⁸ » dans quel cas il devient pur objet de spectacle, le *freak* des *freakshow*, sa différence est poussée à un tel extrême qu'elle en devient impossible à analyser, voire même tournée en menace, en peste ou en fétiche. Il devient alors le *sauvage*, le *monstre incompréhensible*, le *traître*, inaudible, pervers, dangereux.

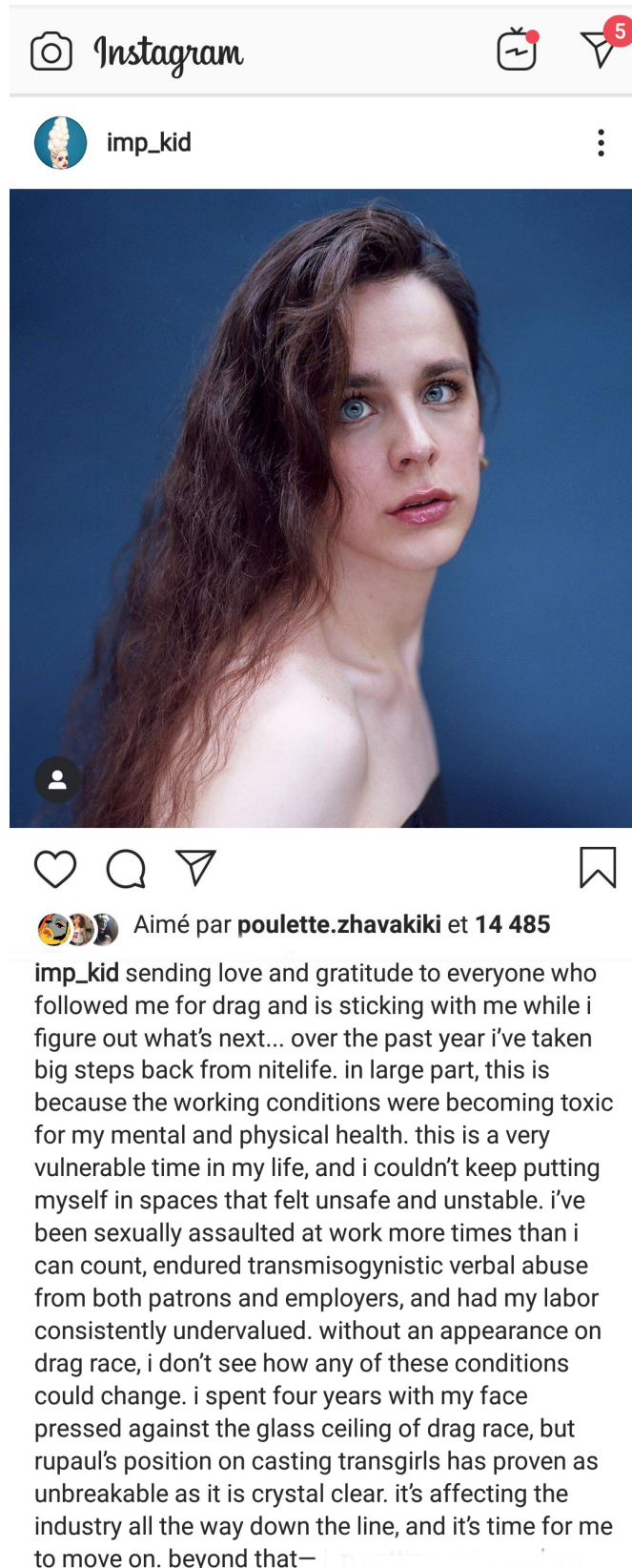
Je pourrais ici tracer un long historique sur les changements culturels que la popularisation du *drag* a provoqué, notamment quand aux tendances du maquillage actuelles, ou encore aux expressions de langages désormais repris et largement employées par tout autre que les communautés *queerisées*. Mais ce ne serait que froid, bancal et impersonnel. En revanche, il se trouve qu'au sein même de notre milieu, parisien et contemporain, un évènement parfaitement symptomatique de ces processus s'est récemment déroulé.

Je vous ai mentionné à plusieurs reprises des articles portés sur la résurgence du milieu *drag/clubkid*, et notamment *ClubKids : Créatures Nocturnes Non-Identifiées* dans le magazine *TRAX*. Je commencerai d'abord par soulever le fait que tous ces articles tiennent précisément du processus d'explication – ce qui dans une certaine mesure n'est pas un mal, si chacun de ces articles n'avaient été produits et rédigés par des personnes tout à fait extérieures à nos combats, oppressions et communautés. Cependant, quelque chose me frappait immédiatement à la lecture de l'article de *TRAX* : six pages, cinq photographies illustratives, montrant en tout sept *drags/clubkids* dont moi qui d'ailleurs sers de pleine page en couverture. Les seuls crédits mentionnés par l'article sont ceux référant à la journaliste, et le photographe à qui les photos ont été empruntées.

Olekdo, Veida Shimmy, Meta Dali, Hildegarde, Poutre, Jacquie, Klaus wieKind – aucun de ces noms, aucune de ces identités ne sont créditées alors que leurs travaux sont largement affichés, diffusés, et expliqués par tout mot sauf les leurs. Non seulement, s'exerce ici une pure exhibition sans reconnaissance, tenant presque du vol – non seulement tous ces travaux, ces identités résistantes ne sont reléguées qu'à un simple stade d'illustration – mais surtout, le manque de reconnaissance en ces identités diverses ne résulte qu'en leur homogénéisation: elles sont toutes réduites à un unique et même plan, une seule dimension, elles sont interchangeable, remplaçables, muettes et inaudibles.

¹³⁸ *Op. cit.* p. 102

Invraisemblablement, l'article qui prétend s'intéresser à la beauté du *queer*, soit son immense diversité, l'unifie en une masse qui ne porte qu'un nom – le nom de celui qui les voit.



Envoie de l'amour et de la gratitude à tou-te-s ceux qui m'ont suivie pour le drag et qui restent à mes côtés pendant que je cherche ma prochaine étape... durant cette dernière année, j'ai pris une grande distance avec le milieu de la nuit. En grande partie, c'est en raison des conditions de travail devenant de plus en plus toxiques pour ma santé mentale et physique. C'est une période très vulnérable pour moi, et je ne pouvais pas continuer à me plonger dans ces espaces instables et dangereux. J'ai été agressée sexuellement au travail plus de fois que je ne peux le compter, subi des agressions verbales transmisogynes de la part des clients comme des patrons, et vu mon travail constamment sous-évalué. Sans apparition dans Drag Race, je ne vois pas comment ces conditions pourraient changer. J'ai passé quatre ans avec le visage collé écrasé contre le plafond de verre de DragRace, mais la position de RuPaul concernant l'inclusion des femmes trans dans ses castings s'est affichée aussi incassable que le verre. Ça affecte l'industrie de bout en bout, et au-delà -

Retranscription d'un post Instagram de la dragqueen Imp Kid
datant du 20 Août 2019

Il serait proprement naïf de penser les processus d'assimilations et de domestications des mouvements de résistances comme des cycles à sens unique, où les grands mangent les petits sans que les petits n'aient aucun autre rôle que la passivité. Quand Hebdige annonce l'inclusion des sous-cultures dans les productions dominantes dès le moment où celles-ci affirment une *vocation éminemment marchande*, c'est bel et bien ici là une action de ces *sous-cultures* qui lance la chaîne d'assimilation. Et encore une fois, ici aucun jugement de ma part, la vocation marchande affirmée (qu'elle soit dans la production d'objet ou simplement dans le sens *en faire son métier*, c'est-à-dire par exemple ma vocation de vivre en parti du *drag*) est tout à fait acceptable, voire nécessaire aux sous-cultures pour que celles-ci puissent parasiter l'espace public avec leur discours, ou survivre.

Cependant, nous sommes forcés de constater que, dans le cadre d'une inclusion volontaire dans les discours et productions dominantes, la question de la « bonne » représentation, et de la précision des messages portés, n'en devient que plus exigeante, complexe et lourde de sens. Celui qui parviendra à court-circuiter les réseaux de productions pour s'y immiscer, et intégrer les mécanismes de productions, se trouve alors confié-e la responsabilité de porter avec ellui, non pas son seul discours, mais l'entièreté du discours résistant de sa communauté. Ceci peut sembler comme un devoir injuste, voire injustifié, mais comme aime tant à le répéter RuPaul dans son spin-off *RuPaul's Drag Race All Stars*, à chaque épisode depuis la deuxième saison en 2016, *with great power comes great responsibilities*. « *Pour maintenir une image crédible de la cohésion sociale, les médias doivent s'approprier et redéfinir les cultures dissidentes en fonction de cette image*¹³⁹ », et comme nous l'avons vu, la plus petite des failles, le moindre relâchement, et les engrenages d'assimilation reprennent de plus belle afin d'actualiser les histoires uniques qu'elles aiment tant à ficeler.

Depuis le début de cette recherche, je m'en réfère à *RuPaul's Drag Race* en étendard de la *queerité* contemporaine comme si cette émission englobait tout ce qu'est le *queer* actuellement. Ce n'est bien évidemment pas le cas. Cependant, elle représente cet élément éminemment marchand qui a réussi à s'immiscer dans l'espace public, ce seul élément qui devait alors porter avec lui l'entièreté des nuances *queers* – puisque pour la première fois était diffusée, à échelle mondiale, une production *queer*, produite par des individus *queerisés* pour des personnes *queerisées*, sous un angle non pas tragique, fataliste, et

¹³⁹ HEBDIGE, *Op. cit.* p. 90

sombre mais ludique, bourré de talents et de preuves que nous pouvons réussir et accomplir de grandes choses. De plus, le succès du *show* résultait aussi largement de sa capacité à parodier les modalités de la télé-réalité, à produire énormément de clips et slogans devenus depuis viraux sur les réseaux sociaux, tout en maintenant un pied dans la réalité et d'ouvrir la porte vers des réalités d'oppressions *queer* (les coming-out séropositif d'Ongina – saison une – ou de Trinity K Bonet – saison six – ou encore la participation forcée de Dusty Ray Bottoms à une thérapie de conversion – saison dix).

Aussi bénéfique puisse-t-il être, cet élément de production n'est pas non plus n'importe lequel : il repose entièrement sur la *performance drag*, et comme nous l'avons vu le *drag* n'est pas une question d'identité individuelle, ni une question d'homme en femme ou de femme en homme, c'est les « *images dans lequel le futur peut être vécu*¹⁴⁰ », notre vécu – le *drag* est une remise en question des normes sociales sexuelles, raciales, de genre, de classe, oppressives envers toute la communauté *queer*. Non seulement *Drag Race* s'est hissé au stade de porte-parole de toute sa communauté par sa simple inclusion dans l'espace culturel dominant, mais était, dès sa création, incombé de représenter l'entière du spectre *queer* puisque basé sur le *drag*.

Et à ceci, elle a échoué.

RuPaul's Drag Race, pour une émission fondée sur la remise en question du genre (et toutes les notions de pouvoir et de patriarcat que ceci implique) est une émission d'homme. Vous n'y trouverez que des hommes *cisgenres* qui se *drag* en femme – les *dragkings* n'étant pas admis. Et si le doute ne demandait que confirmation, confirmation il a eu. En 2018, *The Guardian* publie une interview avec RuPaul dans un article intitulé « *Drag is a big F-You to male-dominated culture* » (Le *drag* est un gros doigt d'honneur à la culture patriarcale) dans lequel il dit ceci :

« *Le Drag perd son caractère dangereux et ironique dès qu'il n'est pas pratiqué par un homme, parce qu'il est à son cœur une prise de position sociale et un gros doigt d'honneur à la culture patriarcale. [...] Donc, c'est seulement punk-rock lorsqu'un homme le fait, puisque c'est un réel rejet de la masculinité*¹⁴¹ ».

¹⁴⁰ LORENZ, *Op. cit.* p. 38

¹⁴¹ AITKENHEAD Decca, *Drag is a big F-You to male-dominated culture*, theguardian.com, 3 Mars 2018

Il continue ensuite en affirmant son refus d'intégrer des personnes transgenres (femmes ou hommes) dans son émission, et soutient presque avec fierté que toutes les personnes ayant effectué leur transition ont dû le faire une fois le tournage fini.

Il ne faut pas grande réflexion pour déceler les failles dans ces propos : nous sommes effectivement face à un homme qui, afin de combattre la culture patriarcale soit une culture oppressive aux femmes, affirme qu'il faut exclure les femmes. Nous sommes aussi face à un homme qui, bien qu'il ait réussi son travail de *self-made man* au profit du *drag*, semble oublier que le *drag* n'est pas une pratique masculine, ni même une pratique de genre – le *drag* est une pratique sociale.

Nous fêtons cette année les cinquante ans des révoltes de *Stonewall*, protestation violentes la nuit du 28 Juin 1969 alors que les forces de l'ordre effectuaient un énième raid dans le bar *Stonewall Inn* à New-York, et qui lançait tout le mouvement de luttes pour les droits homosexuels. Et bien que le film *Stonewall* sorti en 2015 comme travail de mémoire ait voulu nous réinsérer dans une histoire unique où ces révoltes auraient été menées par un petit homme blanc – la réalité est que ces protestations ont été menées par Marsha P. Johnson, une femme transgenre, noire, et dragqueen.

A l'anniversaire des cinquante ans de *Stonewall*, nous sommes face à un programme que nous pensions être un allié, une force majeure même, un programme dont la structure est d'ailleurs basée sur culture *ballroom*, soit ces milieux *underground* transgenres et racisés du New-York des années 80 ; et avec effroi nous sommes face au fait que de toutes les potentialités qu'il présentait, il n'est au final que producteur de normes misogynes, transphobes, et plus souvent que non, racistes.

L'une des affirmations les plus récurrentes est d'ailleurs que *RuPaul a très certainement élevé un certain standard du drag*. Et au-delà du fait que ces standards (qui n'est qu'un autre terme pour « normes ») soient clairement misogynes ou transphobes, ils soulèvent un autre problème majeur : le canal de création et diffusion de ces standards. L'industrie du divertissement télévisuel ne serait pas ce qu'elle serait sans le facteur de l'extraordinaire, du rêve et de tout ce qui brille, de tout ce qui est *joli et divertissant*, et surtout de tout ce qui est autorisé par les grands producteurs télévisuels. L'oppression n'a rien de joli, la douleur n'a rien de divertissant, les révoltes les plus importantes ne sont pas autorisées par les dominants. Après tout, *Drag Race* n'est peut-être rien d'autre que *beauty pageant* dans lequel on aurait placé trop d'espoirs, et finalement l'émission ne semble pas

seulement avoir réduit le concept de *drag* à une performance patriarcale, mais en a par son format compétitifs et ses standards télévisuels, *rupaulisé*, *pornifié* la forme en un agencement de signes beaux, polis, luxueux, élitistes.¹⁴²

Je clôturais ma participation au podcast *Flamboyantes* en signifiant qu'il y avait un réel avant-après *RuPaul's Drag Race* disponible sur Netflix mondialement. Un *avant* où le *drag* s'affirmait à tout un chacun comme une quasi-nécessité d'expier une douleur, comme une révolte, comme un besoin de suspension masochiste le temps d'une nuit dans un club dans un bar sur une scène – pour nous redonner à tou-te-s un peu de souffle pour survivre aux douleurs du quotidien. Un *après* où le *drag* apparaît à la lumière, à portée de main dans tous les salons, toutes les chambres, tous les téléphones à n'importe quelle heure, comme produit de divertissement autant pour celui qui souffre, que pour celui qui fait souffrir.

L'art appartient à tout le monde, je suis bien d'accord.

Mais un art fondé sur l'oppression et douleurs d'une communauté ne peut appartenir qu'à ceux qui en souffrent – et n'est en aucun appropriable par ceux qui ne se soucient pas de ces douleurs, encore moins par ceux qui frappent.

En Juin 2019, j'étais contacté par un membre de l'association LGBTQ+ de la compagnie *Google*, afin de participer à un évènement qu'ils organisaient dans l'entreprise pour le Mois des Fiertés. La mission était simple : être présent dans l'espace, tenter d'expliquer aux personnes présentes notre travail, sinon amuser la galerie, mais surtout, *surtout Klaus, rien de trop hors les lignes ni de trop trash.*

Ne sois pas un porc, sois joli, sois mon divertissement.

Contre toute attente, j'acceptais la demande.

Et j'arrivais le jour même vêtu d'une tenue de bureau, jupe-crayon chemise cravate, intégralement en vinyle, que j'avais tant bien que mal confectionnée dans les deux jours séparant la demande et la mission, et qui moulait les moindres de mes formes génitales.

¹⁴² La saison 10 mettait notamment en scène deux participant·e-s illustrant bien ce phénomène. D'un côté Kameron Michaels, qui avoue durant la saison avoir dépensé plus d'argent dans ses costumes pour le show que pour l'achat de sa maison et atteint la finale – de l'autre côté, Monique Heart, éliminée au 7^{ème} épisode bien que clairement favorite des fans, après avoir succombé sous la fatigue de devoir créer ses costumes entre chaque jour de tournage puisque n'ayant pas les moyens financiers pour faire autrement.

Et surtout, je pénétrais cet espace le visage engagé de mon fameux masque de cochon.

Je créais la situation masochisante où puisque tu m'accables d'être un porc, je serai moi-même le porc selon mes conditions, qui mimiqueront les tiennes sans pour autant n'avoir aucune conséquence néfaste sur moi. Je nous plonge, toi et moi, dans l'univers *masoquer* d'un geste foncièrement *punk* où, sans briser quelconque clause d'un contrat que tu as pensé mener, je ne suis plus ni moi ni mon corps, mais un agencement d'objets et de corps bricolant la métaphore de toutes les violences dont tu m'accables. Et je ne m'y enferme pas, je me réalise, et je t'emmène vivre avec moi un futur présent dans lequel tu n'as plus aucun contrôle sur moi.

Et c'est ici la différence entre le queer et le punk.

L'ailleurs du corps utopique *punk*, vêtu de chaos et qui refuse de faire sens, était aussi et surtout « *un nulle part, un no man's land de pure négativité. Tout comme l'esthétique Dada décrite par André Breton, le punk semblait pouvoir ouvrir toutes les portes, mais ces portes donnaient sur un corridor circulaire*¹⁴³ ». Les punks ne se contentaient pas de répondre directement de à la montée du chômage, ni seulement de récupérer le discours de la crise, ils le « *reproduisaient sous une forme tangible (et ostentatoire) [...] et s'employaient en fait à dramatiser le fameux « déclin britannique »*¹⁴⁴ ». Le *punk* se plaçait en fait en miroir de sa société, un miroir aliéné et muet dans son propre chaos. Il ne cherchait pas à *produire tout en restant malade*, il cherchait simplement à *conter comment on est malade*.

Le *punk* est un état.

Le *queer* est un mouvement. Nous ne sommes pas *queers*, ni ne sommes né-e-s *queers*, nous sommes *queerisé-e-s* et nous *queerisons* en fonction d'un contexte en perpétuelle évolution. Et c'est ici peut-être l'élément clef à toute notre réflexion, et aux réflexions à venir : j'ai parlé de *sous-cultures*, de *productions culturelles* et même de *culture queer*. Et nous sommes ici face à l'ambiguïté avérée du mot *culture*, qui désigne autant un *processus* qu'un *résultat*, l'ensemble des processus de production comme l'ensemble des produits.

¹⁴³ HEBDIGE, *Op. cit.* p. 69

¹⁴⁴ *Op. cit.* p. 92

Il nous est alors impossible d'employer tel terme en relation avec le *queer*. Signifier une *culture queer*, c'est alors lui conférer des processus de productions et des produits concrets et définissables dans le temps, et s'il y a définition il y a norme.

Le *queer* n'existe qu'en réaction avec son propre temps, le *queer* comme le sexe n'existe que dans le moment où il se réalise – et s'évapore en autre chose, sans encore savoir quoi, dès le moment où il a joui, à chaque orgasme

accepte de mourir pour pouvoir
revenir.

Le *queer* ne peut par nature être une culture.

Le *queer* ne *doit* pas être une culture.

Le *queer* est une méthode.

*« La Grande Thérèse [un travesti] attendait les clients dans les tasses. Au crépuscule, dans une des pissotières circulaires, près du port, elle apportait un pliant, s'asseyait et faisait son tricot, son crochet. Elle s'interrompait pour manger un sandwich
Elle était chez elle. »*

Jean Genet, *Journal du voleur*, 1947 p. 167



Klaus wieKind,
Cerbère
2019

LA METHODE CERBERE

UNE CONCLUSION

J'ouvrais cette recherche par une mise en lien directe avec Pierre Molinier, dont je ne découvrais le travail qu'étonnamment tardivement dans mes recherches artistiques. Cette ouverture, je l'effectuais d'intention où peut-être, mon travail et le sien me paraissaient, sinon identiques, au moins suffisamment similaires pour enclencher toute une chaîne de réflexion aussi présentes chez Molinier que dans ma chambre. Partant de ses insurrections en faveur d'œuvres qui ne sont qu'elles-mêmes, ou du moins celles de l'artiste qui est « *la bombe dont on a touché le détonateur*¹⁴⁵ », je nous plongeais dans deux cycles de pensées singeant les cycles de résistances et d'assimilations dans lesquels ce type de productions est inextricablement impliqué.

Il a été un parcours complexe, peuplé de nombreux détours et d'entorses je l'admets, et c'est là le fardeau de l'artiste *queerisé-e*, tenter de déconstruire un élément nécessite de défaire tout ce qui lui est préalable. Il est désormais temps de reprendre ces remises en questions et d'en dessiner les perspectives.

Nous avons commencé par la question des pertinences artistiques propres à l'autoportrait, qui crée un point de rencontre entre la perception introspective de l'artiste face à son temps ; la représentation et la forme qu'il veut donner à sa mémoire ; mais aussi la représentation de comment l'artiste aimerait être perçu-e et le rendu tangible et concret des illusions qu'il aimerait réelles. Il s'est avéré que le médium probablement le plus apte à réunir ces quatre flux serait la photographie, non seulement pour son accessibilité et son instantanéité, mais aussi par son pouvoir quasi-surréal à rendre authentique et donner preuve à des réalités qui sont soit impossibles soit n'ont tout simplement jamais existées.

¹⁴⁵ MOLINIER Pierre,, *Carnets de notes et dessins* tel que retranscrit dans *Pierre Molinier, Je suis né Homme-Putain*, catalogue d'exposition *Je suis né Homme-Putain*, ed. Biro/Kamel Mennour p. 108

Nous avons alors traité du *selfie* et des réseaux sociaux numériques, notamment Instagram, qui semblent mettre explicitement en scène ces processus : celui qui prend le *selfie* n'effectue pas seulement un geste soit d'introspection ou simplement de trace de soi, iel crée simultanément une *identité potentielle* qui sera solidifiée (validée ?) par le *feedback* des autres utilisateur·rice·s du RSN en question.

Et finalement, nous en sommes venu·e·s à définir comment la pratique du *drag* réunifie ces différents temps de l'autoportrait, en créant d'abord l'*identité potentielle* directement sur le corps de l'artiste, transformant l'illusion en réalité. Mais aussi, en faisant du corps non plus *mon* corps mais un agencement d'objets, de corps, de connotations ou de signes détournés, le *drag* semble simultanément inverser le sens de création de l'autoportrait qui ne passe plus d'abord du *je-au-nous*, mais du *nous-au-je*. C'est-à-dire qu'il dresse dans un premier temps l'autoportrait-constat d'une situation sociale et collective qu'il s'approprie ensuite d'un point de vue personnel (et non pas individuel) – appropriation par laquelle il dessine sinon toutes, au moins une possibilité de *devenir* (individuel comme collectif).

Parallèlement, en s'appuyant particulièrement sur l'œuvre de Mapplethorpe *L'Autoportrait au fouet*, nous avons tenté de cibler l'approche de l'autoportrait et de la photographie sur celle qui prend la forme de la pornographie, et de ses implications dans la création d'un discours dissident. Pour ce faire, il a fallu dans un premier temps définir ce qui différencie le Porno de l'Art, ou ce qui peut faire du Porno de l'Art. Que faire de l'érotisme, il n'est qu'un porno pour prudes. Le véritable problème du *porno* n'est pas la représentation frontale ou hors-champ de la sexualité – c'est plutôt son silence. Nous entendons par là son incapacité à proposer quelque remise en question, et actualisation de la sexualité dans la totalité de son spectre et de ses implications (de pouvoirs et de réalisation). Au contraire, il semble être producteur, et reproducteur des normes dominantes et oppressives. Le *porno* qui prétend à l'Art se voit alors confier la lourde tâche de déconstruire, ou au moins d'interroger les catégorisations, normalisations, et *pornifications* des corps et des sexualités. Une déconstruction qui semble plus que jamais nécessaire à l'ère où ces processus ne sont plus mis en marche par les grands labels et l'industrie du porno seule – mais aussi et surtout par nous-mêmes, auto-producteur·rice·s de signes pornifiés de nous-mêmes sur les applications de rencontres, sur les réseaux sociaux. Bien que nous vivons une époque plus

que jamais bénéfique et prolifique de possibilités des identités *queerisée*, celles-ci sont plus que jamais confrontées à l'insidiosité de l'idéologie dominante, et ses normes (systémiques, institutionnalisées, ou capitalisées).

Alors, à travers le prisme de l'idéologie masochiste, qui semble habiter le *queer* depuis sa création même, nous avons entrevu les possibilités de *devenir* et de *réalisation de soi* permises par la réappropriation de ces normes. Cette situation masochiste, catalysée par l'admission de ces normes/oppressions/afflictions, puis la soumission consentie à celles-ci, tire sa pédagogie et son absolution dans son utilisation stricte et obligatoire du *contrat* : l'individu en soumission en dresse les clauses et les modalités et de ce simple fait, déconstruit non seulement le concept même de loi et de pouvoir oppressif, mais inverse le flux de pouvoir. L'oppressé-e n'est alors plus celui qui subit mais celui qui contrôle, l'opresseur-se n'est plus celui qui guide mais celui qui exécute, qui suit. Le paroxysme est enfin atteint dans la suspension masochiste et/ou l'atteinte du *subspace* – soit ce point où l'individu est à la fois entraîné d'être détruit entraîné de se réaliser, où il n'est que *devenir*. Des œuvres comme *L'Autoportrait au fouet*, *Dans ma chambre* de Dustang, les *Still Films* de Sherman ou même encore *Pervers* d'Opie se sont alors avérées être en tout point des manifestations de suspension masochiste où leur auteur-riche-s admettent la violence, s'y offrent s'y soumettent et s'en affublent des signes spécifiques dans toute leur ironie, pour en déjouer le pouvoir et se faire pédagogues. C'est également ces mêmes procédés de production du discours visuel résistants que nous avons descellés dans le mouvement *punk* et finalement, dans la pratique du *drag*.

Pourtant, pour chacun de ces objets d'études, le coup de revers n'a pas été long à la détente. Dans le cadre où la situation masochiste n'apporte transcendance que dans son goût pour le formel et le contrat – et un contrat clair et précis quant aux modalités d'exécutions et de durées – l'œuvre masochisante se trouve inévitablement confrontée au dilemme de l'Art où, la suspension masochiste est temporaire, la suspension artistique est, sinon éternelle, intemporelle. La personne soumise n'est pédagogue que grâce au temps qu'elle se définit – même tout simplement grâce au fait qu'elle se définit (se *contracte*) d'elle-même et par elle-même. Outrepasser ce contrat ouvre la faille où le sens du signe résistant n'est plus seulement propre à ladite personne, mais aussi au dominant – et il est du rôle de l'idéologie dominante d'enregistrer ces signes tout en les réinscrivant dans une configuration de sens dominante. Jusqu'à nouveau les réifier, les normaliser et les *pornifier*

et la boucle est bouclée. L'art pornographique résistant ne devient plus que *porno*, le chaos du *punk* devient minutieusement ordonné sur les portiques de grands magasins. Le *drag* présente cependant un certain espoir, où son caractère masochisant n'apparaît que dans sa pratique ponctuelle plutôt que dans la suspension infinie. Bien qu'une certaine assimilation, sous couvert de *rupaulisation*, soit déjà en marche, sa particularité est qu'il est structurellement une reconfiguration et actualisation simultanément de l'histoire, du présent et du futur. Rien n'empêche alors que les prochaines formes de *drag* consistent en une remise en question, non seulement des normes sociales sexuelles et de genre, mais aussi des normes de *drag* qui apparaissent depuis peu.

A plusieurs reprises, lorsqu'il m'a été demandé de définir le mouvement *clubkids*, je l'ai renvoyé à une histoire précise et courte, avec des raisons sociales, économiques et géographiques. C'est les *nineties*, c'est la mort de Warhol, c'est le retour de la ghettoïsation. Ainsi j'affirmais de nombreuses fois, et encore très récemment dans *Flamboyantes*, penser qu'il nous reste encore à trouver la raison du *clubkid* en 2019, si ce n'est qu'il en ait une.

Pourquoi cette forme-ci ? Pourquoi maintenant ?

Warhole met la Pop dans l'Art et Lady Gaga remet l'Art dans la Pop, Chanel annonce la *silhouette neuve* et Dior amène le *nouveau look*, Mapplethorpe fait du Porno de l'Art Sherman fait du stéréotype un pouvoir et Madonna sort son premier album et puis l'Art devient du porno-Koons, Sherman instagrammeuse et Madonna sort son quinzième album ; Warhole annonce la célébrité éclairée et meurt, les *clubkids* annoncent leur parodie puis deviennent ce qu'ils parodiaient et meurent et il y a désormais des dragqueens au Met Gala ; la Photographie apparaît et la peinture s'auto-détruit pour ne devenir qu'elle-même et nous donne l'abstrait, et la photo à son tour abandonne la réalité.

Et peut-être est-ce ici le sens du *clubkid* moderne : un élan vers un *drag abstrait*, un *drag* qui n'est que lui-même pour pallier aux multiples assauts actuels. Après tout, le *clubkid*, bien qu'il utilise les mêmes procédés et concepts que le *drag*, ne prend ancrage dans aucune réalité de genre ou de sexualité – il n'est que l'expression pure de l'artisterie du *drag*, de ses métamorphoses et de ses libérations. Il ne se définit ni ne se multiplie en aucune forme, ni ne s'appuie sur aucune toile préalable. Il se confond lui-même, toujours se déjoue – comment alors *pornifier* un discours qui ne produit aucun signes ni motifs reproductibles si ce n'est l'incompréhension ? Je pourrais très certainement vous peindre un piètre pastiche

d'un Kandinsky, je pourrais probablement vous pondre un mauvais Rothko et je dois probablement pouvoir coder un Mondrian mais pourtant – je ne pourrais jamais dessiner suffisamment de signes qui duperaient l'entièreté de l'Art abstrait.

Et je ne peux non plus apporter une définition entièrement signifiante du *clubkid*, si ce n'est que le *clubkid* n'est qu'une forme d'abstraction sociale de genre, de classe, de race, et sexuelle. Et pour cette abstraction, je finirai alors par placer le *clubkid* comme sorte de Cerbère,

celui qui empêche les mort-e-s de s'échapper,

celui qui empêche les vivant-e-s de venir les chercher.

Autrement dit, celui qui produit des signes *transtemporels*, des anachronismes, qui contracte peut-être le passé le futur dans un présent donné sans pour autant les signifier, peut-être seulement les *connoter*, en tout cas sans leur laisser l'opportunité de s'affirmer comme signifiant légitimes ni comme possible réalité. Et simultanément celui qui, par sa manière d'agencer tels signes de telles sortes, empêche tout autre de venir les lui arracher pour les reconfigurer dans le sens dominant, empêche le sens d'être totalement assimilé et reproduit – pour ne laisser comme réalité que l'instant de résistance, l'état d'insurrection, la seconde entrain de (se) *queeriser*.

Je ne propose ainsi donc pas une *théorie freak* ni une pratique *clubkid* de la photographie, du porno ou de l'identité *queer*. J'ai bien conscience que ma pratique du *clubkid*, ponctuelle et éphémère dans les clubs n'est pas ici le sujet, et qu'en l'incluant dans ma pratique photo, je deviens alors moi-même producteur de signes qui survivront au-delà de la fin de mon contrat, et qui finiront tôt ou tard dans le panthéon des productions de *signes queers*, où l'on viendra piocher pour réécrire l'*histoire unique* de la *queerité* ou du *porno queer*. Et j'ai également conscience que la rédaction même de cette ouvrage participe à une réduction du *concept queer* – puisqu'elle ne naît que de ma propre expérience, et de mon propre point de vue : celui d'un homme *genderqueer* blanc et parisien. Et je ne cesserai de la répéter, n'existe aucune *identité queer* unique, n'existent que les multitudes d'identités *queerisées*.

Alors je propose, ne serait-ce que pour moi-même et quiconque y trouvera son compte, une photographie *queer* par la *méthode cerbère*.

Si la production se veut identifiable, authentique et temporelle, je nous engage alors à mettre en place tout élément nécessaire pour l'inclure dans un temps, un contexte et une époque tout à fait indissociable et desquels il serait impossible de l'extirper – c'est-à-dire que l'image devra explicitement signifier qu'elle ne pourrait exister que dans son propre temps. Une fois morte elle ne pourra en sortir, et aux vivants impossibles de la confondre dans un nouveau présent.

Si la production se veut illusoire, utopique ou de suspension masochiste éternelle, je nous engage alors à explicitement signifier l'illusion et seulement l'illusion. Le contrat stipulera alors l'interdiction à l'invocation – seules les connotations partielles où non seulement le *corps* devient un assemblage et agencement d'objets et de corps, mais où la photographie elle-même devient *drag* et doit *retracer ses processus de construction sur son corps*. Semblablement aux récents travaux de Sherman sur Instagram, où elle pousse la retouche et le *selfie* à un paroxysme tel que l'autoportrait devient grotesque, et ne représente plus *Cindy* mais un agencement de corps et de manipulations numériques dressant plutôt l'autoportrait du *selfie*. Ou encore, tout simplement, à la manière des manipulations de Molinier où les membres se découpent et s'assemblent dans des collages surréels pour ne plus former le *corps* de Molinier, mais l'utopie du *corps neutre* (ni l'un, ni l'autre). Ainsi, la méthode cerbère doit à la fois créer un ailleurs, et un nulle part – cependant pas de manière *punk* mais plutôt de manière *maso queer*. Le *punk* dramatisait son présent et n'était dirigé que vers son temps, l'image *maso queer*, bien qu'elle s'appuie sûrement le passé et le présent, devra diriger vers le futur. C'est-à-dire qu'elle devra à la fois signifier son devenir comme l'impossibilité de sa réalisation – composer l'image dans laquelle le futur peut-être vécu, tout en lui empêchant la possibilité d'*assimiler* ce futur.

Aux mort·e·s d'en sortir.

Aux vivant·e·s de venir les chercher.

J'entends parfaitement le pessimisme latent dans cette méthode, et ses limites sachant qu'elle ne concerne au final que ceux qui prennent consciemment la voie de l'idéologie masochiste – bien que je la considère comme inhérente aux mécanismes de *queerisation*, ceux-ci étant spécifiquement nés d'un geste masochisant. Elle reste cependant une idéologie alternative, mais surtout une idéologie et une théorie du *corps queerisé* dans le sens où « *les corps sont définis non par leurs gènes et leurs espèces, non par leurs origines*

et leurs fonctions, mais par ce qu'ils peuvent faire, les effets qu'ils peuvent produire, dans la passion comme dans l'action¹⁴⁶ ». Donc, une théorie du *corps queerisé* et des effets qu'il peut produire pour signifier des *identités queerisées* – et non pas une théorie de *l'identité queer*.

J'annonçais en introduction qu'il ne s'agirait pas de découvrir si oui ou non, le *queer* est entrain de subir une certaine *assimilation* ou normalisation, ni d'essayer de trouver quelconque protocole pervers et capricieux pour que nous puissions maintenir un statut alternatif de marges, de dissidence ou d'oppression. Ce serait un jeu dangereux que d'absolument vouloir nous cantonner à une existence subalterne et exilée. Je maintiens cependant toujours que telle recherche serait de toute manière impossible, puisque le *queer* est par sa nature même, une marginalité et une dissidence – ce qui ne signifie pas pour autant qu'il marginalise ses communautés. Au contraire, il ne fait qu'offrir des clefs de lectures, et de réflexions, pour une meilleure compréhension des contextes et normes sociales, tout en ouvrant la porte à des possibilités de vécu identitaires, de devenir et de futur pour quiconque en ressent le besoin.

J'ai ainsi tenté de produire une pensée cohérente sur les potentialités, les devenirs et les implications de ces *corps*, aussi utopiques soient-ils, dans l'art, et somme toute « *d'élaborer les possibilités stratégiques de ce qui constitue la dimension la plus impersonnelle de la vie personnelle, à savoir la capacité de se réaliser en devenant autre que ce que l'on est*¹⁴⁷ » Et là où j'ai pu étendre le concept de *corps* aux assemblages d'objets et de *corps*, ou même à l'abstraction – il n'en reste que j'ai maintenu le spectre de *ce que sujet peut endurer et jusqu'à quelle distance il peut courir* à la surface de ce que sa peau peut subir et jusqu'où elle peut s'étendre. Je regarde alors des œuvres mettant en scène le *corps queer* sans pour autant mettre en scène *un corps*, comme les œuvres conceptuelles de l'artiste Felix González-Torres, dont les piles de bonbons par exemples ont tendances à être analysées ou conférées de sens renvoyant à la crise du VIH. Des œuvres qui semblent dans la lignée d'un questionnement auquel il faudrait peut-être alors que je m'enquise :

« *Pourquoi nos corps devraient-ils s'arrêter à la frontière de la peau ? [...] Pourquoi la peau devrait-elle s'arrêter à nos corps individuels ?*¹⁴⁸ »

¹⁴⁶ PROBYN Elspeth, *Outside Belongings*, 1996, p. 49

¹⁴⁷ HALPERIN David tel que cité par LORENZ, *op. cit.* p. 48

¹⁴⁸ PROBYN *op. cit.* tel que cité par LORENZ, *op. cit.* p. 155



*Comme si rien ne pouvait nous arriver
Cette vie on s'en fout, c'est du passé
On va pas se cacher ni se laisser tomber
Avant d'avoir au moins essayé
Et si tu nous laissais ce qu'il faut de temps
L'occasion de rattraper le courant
On mettrait de côté nos tempéraments
Pour qui sait se retrouver comme avant*

*Je t'embête pas plus longtemps, chacun ses soucis
Je comprendrais, t'inquiètes si tu m'oublies
Mais si un jour tu te rappelais de moi
Je serai certainement pas loin de toi
Dans le noir je n'étais plus qu'une proie
Et j'espère qu'un jour tu me pardonneras
Tout ce qu'on a de commun*

Garde-le pour toi

*Et ce que tu seras demain
Ne dépend pas de moi*

Garde-le Pour Toi, Paradis, 2016

TABLE DES MATIERES



Figure 1 p. 24

Jan Van Eyck, *Portraits des Epoux Arnolfini*, 1434
82 x 60 cm, huile sur panneau de chêne, National Gallery,
Londres

Figure 2 p. 25

Gauche : Pablo Picasso, *Autoportrait*, 1896, 32 x 27 cm, huile sur toile, Musée Picasso, Barcelone, Espagne

Droite : Pablo Picasso, *L'artiste devant sa toile (autoportrait)*, 34 x 26 cm, fusain sur papier, Musée National Picasso, Paris





Figure 3 p. 25
 Albrecht Dürer, *Autoportrait aux gants*, 1498
 52 x 41 cm, huile sur panneau de bois, Musée du Prado, Madrid, Espagne

Figure 4 p. 25
 Albrecht Dürer, *Autoportrait à 28 ans, portant un manteau avec col en fourrure*, 1500
 66 x 49 cm, huile sur panneau de bois, Alte Pinakothek, Munich, Allemagne



Figure 5 p. 26
 Frère Rufillus, enluminures de la lettrine R, dans *La Vie des Saints*, 1170 – 1200, Bibliotheca Bodmeriana, Genève

Figure 6 p. 26
Vincent van Gogh, *Portrait de l'artiste*, 1889,
65 x 54 cm, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris

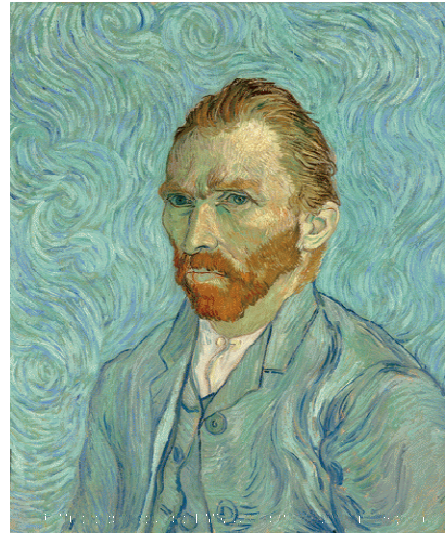


Figure 7 p. 45
Antoine d'Agata, *Angkor*, 2014
Livre photo, édition limitée en 73 exemplaires

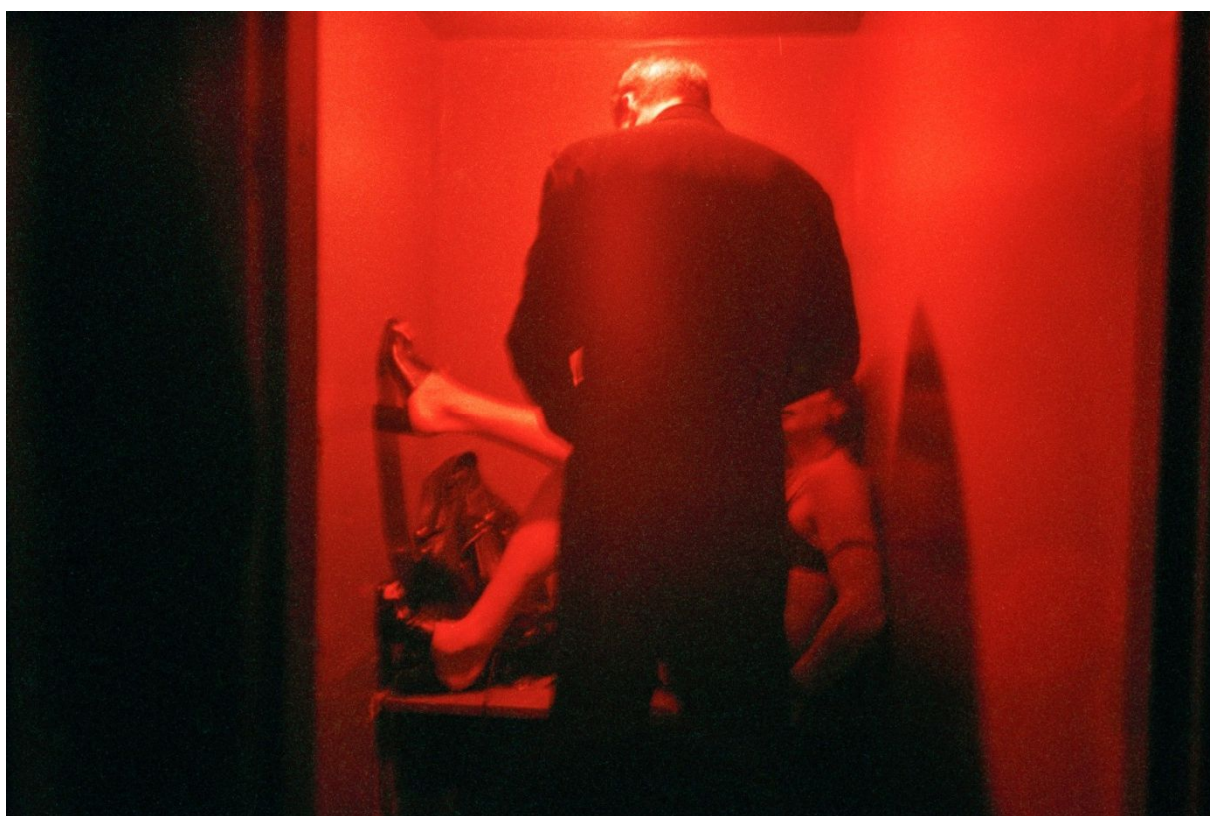


Figure 8 p. 45

Jean-Christian Bourcart, *Forbidden City*, 1999

Livre photo publié à l'occasion de l'exposition *Forbidden City*, Modern Reflex Gallery, Amsterdam – édition citée Le Point du Jour 1999



Figure 9 p. 63

Cindy Sherman, *Untitled Still Films #3*, 1977

Epreuve gélatino-argentique, 18 x 24 cm, MoMa, New-York



Figure 10 p. 102

Violet Chacki pour la campagne de publicité « Betty Page » de la marque de lingerie londonnienne *Playful Promises*, 2017



Figure 11 p. 102
 Sam Leighton-Dore, *Masculinity*, 2019
 Céramique, photographie partagée sur Instagram



Figure 12 p. 102
 @ultra.masculine, *Fanzine*, 2019, Berlin
 Extrait partagé par @ultra.masculine sur Instagram le 12 Août 2019



Figure 13 p. 102

Kostis Fokas, *all i want is love/all i have is porn* (série photo 2017 – 2019) ,
Extrait partagé sur Facebook le 3 Juillet 2019



Figure 14 p. 108

Capture d'écran d'un dialogue échangé sur Grindr entre une personne blanche et une personne racisée

Tel que partagé sur Instagram par @pracisees_vs_grindr en Novembre 2018



Figure 15 p. 127

Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert*, 1994
101 x 75 cm, tirage chromogène, Solomon R. Guggenheim Museum, New-York

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES THEORIQUES

- ALTHUSSER Louis, *Positions*, Editions sociales, Paris, 1976
- ALBERTI Leon Battista, *De Pictura*, éd. Allia, 2015
- BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, éd. Gallimard, Paris, 1980
- BARILIER Etienne, *La ressemblance humaine*, éd. L'Age d'Homme, Paris, 1991
- DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe, Tome I, Les Faits et les Mythes*, éd. Gallimard, Paris, 1976
- BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, 2006
- BUTLER Judith, *Trouble dans le Genre*, éd. La Découverte, Paris, 2005
- CLARKE John, *Resistance Through Rituals*, éd. Hutchinson, Londres, 1976
- DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch – le froid et le cruel*, Editions de Minuit, Paris, 1967
- DURAND Régis, *La part de l'ombre – essais sur l'expérience photographique*, éd. La Différence, Paris, 1990
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, Tome I, La Volonté de savoir*, éd. Gallimard, Paris, 1976
- FOUCAULT Michel, *Le corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Editions Lignes, Paris, 2009
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir*, éd. Gallimard, Paris, 1975
- FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, éd. Flammarion, Paris, 2011
- FREUD Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, éd. PUF, Paris, 1973
- HEBDIGE Dick, *Sous-Culture: le sens du style*, éd. La Découverte, Paris, 2008
- LORENZ Renate, *Art Queer : une théorie freak*, éd. B42, Paris 2018
- MARX Karl, *L'idéologie allemande*, Editions sociales, Paris, 1965
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes XIV*, éd. Gallimard, Paris, 1977
- ONFRAY Michel, *Traité d'athéologie*, éd. Grasset, Paris, 2005
- PROBYN Elspeth, *Outside Belongings*, éd. Routledge, New-York, Londres, 1996
- REIK Theodor, *Le Masochisme*, éd. Payot, Paris, 2000

ROSSET Clément, *Fantasmagories*, Editions de Minuit, Paris, 2006

STENGER Victor J., « *Has Science Found God?: The Latest Results in the Search for Purpose in the Universe*, éd. Prometheus, New York, 2003

TOWNSEND Larry, *The Leatherman's Handbook (25th Anniversary Silver Jubilee Edition)*, Masquerade Books, San Francisco, 1997

REVUES ET JOURNAUX

ANDERMATT CONLEY Verena, « *Thirty-six Thousand Forms of Love : The Queering of Deleuze and Guattari* » dans *Deleuze and Queer Theory*, Edinburgh University Press, Edimbourg, 2009

ANTZENBERGER Eléonore. *Pierre Molinier, le corps réinventé*. Encyclo. Revue de l'école doctorale ED 382, Université Sorbonne Paris Cité, 2013

AUBRON Hervé, *L'œuvre d'art à l'ère de sa pornographie*, revue *Rue Descartes* n°79 « *Pour une autre pornographie* », 2013/3, Paris

CATALANO Géraldine, *Le « selfie » ou le moi jeu*, L'Express, n°3253, 6 Novembre 2013, p.75

DELEUZE Gilles, « *De Sacher-Masoch au masochisme* », *Arguments*, n°21, 1961 - republié dans *Multitudes*, n°25, Eté 2006, « *Masoch avec Deleuze* »

FREEMAN Elizabeth, « *Packing History, Count(er)ing Generations* » dans *New Litterary History, a Journal of Theory & Interpretations*, n°31, John Hopkins University Press, 2000

GALLAGHER B., WILSON A., *Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité*, trad. F. Durand-Bogaert, The Advocate n° 400, 1984

DE LAURETIS Teresa, « *Queer Theory, Lesbian and Gay Studies: An Introduction.* » Dans *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3/2 (Summer 1991; special issue), Indiana University Press, 1991

MASCARY Paul, *Le Mouvement "Queer": sexualités mutantes?*, *Psychanalyse* n°7, 2006

WALTHER Bruno, *Internet développe une sous-culture de la médiocrité*, L'ADN, revue n°17 : Les Tendances 2019, Février 2019.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

ELECTRO : De Kraftwerk à Daft Punk, cat. exp. Sous la direction de LELOUP Jean-Yves, Editions Textuel – cité de la musique-Philharmonie de Paris, Paris, 2019

Pierre-Molinier, Je suis né Homme-Putain, cat. exp., éd. Biro/Kamel Menour, Paris, 2005

Robert Mapplethorpe, The Perfect Momen, cat. exp. sous la direction de JOSELIT DAVID, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, 1988

Robert Mapplethorpe, cat. exp. Sous la direction de NEUTRES Jérôme, Editions de la Runion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 2014

LITTÉRATURE – ŒUVRES D'ARTISTES

CALLE Sophie, *Des Histoires Vraies*, éd. Acte Sud, Paris, rééd. 2002 (1994)

CAMUS Albert, *L'Homme Révolté*, éd. Gallimard, Paris, 1951

BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, Le Figaro, Paris, 1863

BOURCART Jean-Christian, JAUFFRET Régis, *Forbidden City*, éd. Le Point du Jour, Octeville, 2000

COOPER Denis, *Salopes*, éd. P.O.L, Paris, 2007

DUSTANG Guillaume, *Dans ma chambre*, éd. P.O.L., Paris, 1996

GIONO Jean, *Un Roi sans Divertissement*, éd. Gallimard, Paris, 1948

GENET Jean, *Journal du voleur*, éd. Gallimard, Paris, 2003

SAINT JAMES James, *Disco Bloodbath*, éd. Spectres, New-York, 1999

VON SACHER-MASOCH Leopold, *La Vénus à la Fourrure*, préface de LEUWERS Daniel, éd. Pocket, Paris, 1985

ARTICLES ET MAGAZINES

HART MAGAZINE, Issue 2, Hart Gbr/Pineapple Media Ltd, Berlin, 2018

LABORIE Célia, *Les ClubKids, Créatures Nocturnes Non Identifiées*, TRAX n°223, Eté 2019

THOMAS Melody, « *Party Monstre* » dans *Citizen K International* n°86, Printemps 2018

PHILLIPS Eric, « *Porn Guerilla* » dans *PORNCEPTUAL* #3, Phillips Fedato Gbr, Berlin, 2018

AITKENHEAD Decca, *Drag is a big F-You to malde-dominated culture*, The Guardian, 3 Mars 2018 – *en ligne*

FOUCHER Matthieu, *Pourquoi le spectre de Guillaume Dustang m'habite (et t'habite aussi)*, i-D Vice France, 22 Mai 2019 – *en ligne*

CROQUET Pauline, *#MeToo, du phénomène viral au « mouvement social féminin du XXIe siècle »*, Le Monde, 14 octobre 2018 – *en ligne*

DELAFON Louis, *Quelque chose en nous de... dragqueens*, ParisMatch, 6 Juin 2018 - *en ligne*

SMITH Luke, *Inside Paris's thriving underground queer club scene*, Dazed&Confused, 4 Juin 2019 – *en ligne*

STRUDWICK Patrick, *Interview with Joel Simkhai, founder of Grindr*, The Independant, 2014 – *en ligne*

WHEELER André-Naquian, *a surrealist and dadaist vision of queer male sexuality*, i-D Vice, 30 Juin 2018 – *en ligne*

ZANE Zachary, *This Study on Teens Using Grindr Shows WHY We Desperately Need LGBTQ Spaces for Youths*, Pride, 21 mai 2018 – *en ligne*

Klausur wie Kind

2019

