UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE VÊTEMENT, UNE INTERFACE STRATÉGIQUE POUR LES MISES EN SCÈNE D'ARTISTES FÉMINISTES (2000-2010)

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT INTERUNIVERSITAIRE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

LIZA PETITEAU

MARS 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien des personnes qui m'ont accompagnée tout au long de ce cheminement personnel et intellectuel qu'est le parcours doctoral. Mes premiers remerciements vont à ma directrice de thèse, Thérèse St-Gelais, qui a su m'accorder sa confiance dès notre première rencontre à mon arrivée au Québec. Son enthousiasme dans les questions que je soulevais, son sens de l'écoute et ses conseils avisés ont été déterminants pour mener à bien ce projet. Cette rencontre a marqué un tournant majeur dans ma vie personnelle (nouvelle citoyenneté) ainsi que professionnelle (premières expériences d'enseignement). Je la remercie chaleureusement d'avoir partagé avec moi son expertise et sa passion pour l'art ainsi que des moments de complicité lors de colloques nationaux et internationaux, car à leur façon, ils transparaissent dans les réflexions qui ont mené à l'aboutissement de cette thèse. Je tiens aussi à remercier les membres du jury, Joanne Lalonde, Jocelyne Mathieu et Dominique Bourque, pour avoir lu mon travail avec attention et pour leurs commentaires des plus constructifs.

Mon parcours doctoral a aussi été influencé par mes expériences en enseignement à l'Université du Québec à Montréal, car elles ont largement nourri les réflexions interdisciplinaires de cette thèse. Je tiens ainsi à remercier l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF) qui m'a confié en 2012 la charge du cours *FEM-1000 : Introduction à la pensée féministe*. Je souhaite également remercier l'École supérieure de mode de l'ESG UQAM pour son soutien en m'accordant la charge du cours *MOD-1300 : Psychosociologie de la mode et du vêtement*. Ce cours m'a permis, avec la participation des étudiant·e·s, de développer toujours un peu plus le sens critique de l'analyse des pratiques vestimentaires.

Merci aussi à mes collègues de l'École de mode, ainsi qu'à Françoise Dulac qui a cru en moi dès le début en partageant sa passion pour la mode et la sociologie. Je tiens ensuite à remercier chaleureusement Andrée-Anne Léonard, bibliothécaire de l'École supérieure de mode, pour sa sympathie, sa grande disponibilité et son aide précieuse dans la recherche documentaire. Cette thèse a été aussi grandement favorisée grâce au soutien de la Faculté des arts, l'octroi de la bourse Jean-Marc Eustache ainsi que l'obtention d'une bourse de perfectionnement long pour les personnes chargées de cours (SCCUQ).

Ce travail n'aurait finalement pas été possible sans les précieuses rencontres qui ont ponctué mon parcours doctoral. Je souhaite d'abord adresser mes sincères remerciements aux artistes qui sont présentées dans cette thèse pour les entretiens qu'elles m'ont accordée. Je tiens aussi à remercier Georgette Lafrenière et Raquel Rodriguez Lezama pour leur aide dans la traduction française des entretiens réalisés en espagnol. Merci également à Nathalie De Clerq, présidente de l'association Lumières de l'Inde, pour ses photographies prises au Rajasthan ainsi qu'à New Delhi. Plus généralement, je salue tous les échanges fructueux avec mes collègues en histoire de l'art ainsi qu'en études féministes qui, de près ou de loin, ont nourri mes réflexions tout au long de l'écriture de cette thèse. Je pense aussi à Peggy Roquigny avec qui j'ai partagé autant de moments d'amitié que de réflexions pertinentes. Un grand merci à Alexandre Klein, pour ses relectures et ses conseils toujours éclairés ainsi qu'à Marianne Cloutier et Julie Silveira pour leur soutien. Je souhaite enfin remercier mes proches pour leur support inconditionnel. Merci du fond du cœur à ma famille qui m'a accompagnée dans cette aventure de vie et qui m'a toujours encouragée à aller au bout de mes projets.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES viii

RÉSUMÉ xiii

INTRODUCTION 1

PARTIE 1 : DÉMÊLER LES CHASSÉS-CROISÉS ET TISSER DES ALLIANCES 17

CHAPITRE I : LA MISE EN CONTEXTE D'UN OBJET AUX FRONTIÈRES DES DISCIPLINES 18

1.1 La validation d'un objet scientifique : le vêtement 18

1.1.1 Objet pluridisciplinaire et défis de la pluridisciplinarité 21
1.1.2 Le vêtement et sa prétendue frivolité 26

1.2 Construire une définition opératoire du vêtement 32

1.2.1 Étymologie et significations du mot « vêtement » 33
1.2.2 Définir le vêtement sous l'axe du genre 36
1.2.3 Définir le vêtement sous l'axe de l'identité 41
1.2.4 Définir le vêtement sous l'axe de la culture 45
1.2.5 Déduction d'une définition opératoire du vêtement 50

CHAPITRE II : REVUE DE LITTÉRATURE ET ÉTAT DE LA RECHERCHE : VÊTEMENT, HISTOIRE DE L'ART ET GENRE 51

2.1 La revue de la littérature : vêtement, histoire de l'art et genre 51

2.2 Axe 1 : vêtement et genre 54

2.2.1 Vêtement et genre (1990-1999) 54
2.2.2 Vêtement et genre (2000-2009) 61

2.3 Axe 2 : histoire de l'art et genre 66

2.3.1 Histoire de l'art et genre (1990-1999) 66
2.3.2 Histoire de l'art et genre (2000-2009) 68

2.4 Axe 3 : vêtement, histoire de l'art et genre 71

2.4.1 L'assimilation et la mise en pratique des apports des féminismes 72
2.4.2 Le panorama sur l'état actuel des recherches francophones 75

CHAPITRE III : LA QUESTION DE RECHERCHE, SES LIMITES ET SON POSITIONNEMENT 81

3.1 Le vêtement et les mises en scène des rôles genrés 81

3.1.1 La mise en scène et le rôle 82
3.1.2 La mise en scène, le rôle et le vêtement 84
3.1.3 Les rôles genrés et le vêtement 87

3.2 Le rappel de la question de recherche et des hypothèses 89

3.3 Les limites de la recherche 93

3.3.1 Les limites sur l'art et la mode 93
3.3.2 Les limites sur les représentations des sexualités 96

3.4 Le positionnement de la recherche 98

3.5 L'analyse du corpus et l'écho visuel féministe 103

PARTIE 2 : LES STRATÉGIES VESTIMENTAIRES DE PILAR ALBARRACÍN, DES FERMIÈRES OBSÉDÉES ET DE TEJAL SHAH 110

CHAPITRE IV : PILAR ALBARRACÍN ET LES FALBALAS GENRÉS DE LA ROBE FLAMENCA 111

4.1 Mise en contexte biographique de l'artiste : Pilar Albarracín 111

4.2 Description générale *Sans titre (Flamencas)* de 2009 114

4.3 Dans les clichés du costume régional andalou 115

4.4 Les mises en scène des rôles genrés dans le costume et la pratique de la danse 119

4.4.1 Le détail des pièces vestimentaires du costume traditionnel de Flamenco 119
4.4.2 La mise en scène des rôles genrés dans la danse flamenca 124
4.4.3 Surbroder les rôles assignés à la féminité hispanique 126
4.4.4 Une robe en série pour découdre le stéréotype 132

4.5 La robe flamenca et la passion révoltée de la gitane : le *duendé* retrouvé 138

4.6 Les stratégies vestimentaires de *Sans titre (Flamencas)* de Pilar Albarracín 151

CHAPITRE V : UN UNIFORME DE CHAIR À SOI : LA DOUBLURE CRITIQUE DES FERMIÈRES OBSÉDÉES 153

5.1 Mise en contexte biographique du collectif d'artistes : Les Fermières Obsédées 154

5.2 Description générale de la performance *Les bonbons*, parc Saint-Louis, Lachine, juin 2012 156

5.3 Tisser une cohésion artistique par l'usage du conformisme vestimentaire 158
5.4 Le port des sous-vêtements comme cohésion artistique féministe 161
5.4.1 La constriction des sous-vêtements : l'argument de la subordination 162
5.4.2 La révision artistique des fonctions idéalisatrices de la gaine 167
5.5 Sans dessus dessous : la délinquance féministe des sous-vêtements 173
5.5.1 Le tissu insurrectionnel québécois et le contexte artistique de création 174
5.5.2 L'insoumission de l'habillement « sexy » 177
5.5.3 L'usurpation artistique féministe du fétichisme vestimentaire 181
5.5.3.1 Quelques caractéristiques emblématiques du fétichisme vestimentaire 183
5.5.3.2 Dé-fétichiser la gaine : le détournement artistique vestimentaire 185
5.5.4 Le délit vestimentaire postpunk : un style artistique révolté 192
5.6 Les stratégies vestimentaires de la performance *Les bonbons* des Fermières Obsédées 205

CHAPITRE VI : TEJAL SHAH ET LES TISSUS DE LA DÉSIDENTIFICATION DES RÔLES GENRÉS 207
6.1 Mise en contexte de l'installation vidéo *Trans-* de Tejal Shah 209
6.1.1 Biographie de l'artiste : Tejal Shah 209
6.1.2 Description de l'installation vidéo *Trans-*, 2004-2005 212
6.2 La facture occidentalisée des vêtements portés par Marco Paolo Rolla et Tejal Shah 213
6.2.1 La partition genrée des vêtements en contexte culturel indien 213
6.2.2 La chemise, le « bleu de travail » de la masculinité occidentalisée 217
6.2.3 La tunique brodée, une alternative vestimentaire genrée 220
6.3 La fabrique genrée de la pratique des soins corporels du rasage et du maquillage 223
6.3.1 Le rasage, une pratique usuelle assignée à la virilité 224
6.3.2 Le maquillage, un soin corporel féminisé 226
6.4 Les visages de la désidentification des parures genrées 230
6.4.1 S'envisager dans l'œuvre : démasquer les mascarades genrées des parures 230
6.4.2 Les visages au miroir de la désidentification des parures 237
6.5 La validation artistique de communautés précarisées 245
6.5.1 *Trans-* : un titre, un préfixe, un concept 245

6.5.2 Quand les parures démythifient la figure drag occidentalisée 249
6.5.3 Les tissus genrés de la précarité 256

6.6 Les stratégies vestimentaires décelées dans l'installation vidéo *Trans-* de Tejal Shah 264

CHAPITRE VII : PENSER *AVEC* LES STYLES : LE TISSU FÉMINISTE DES SUBJECTIVITÉS ARTISTIQUES PLURIELLES 266

7.1 Construire des dialogues vestimentaires féministes entre les œuvres : un retour sur quelques résonnances opératoires 268

7.2 Les stratégies vestimentaires communes de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah 272

7.2.1 L'*uniforme genré* : une critique artistique des représentations des féminités et des masculinités hégémoniques 273
7.2.2 Altérer les *uniformes genrés* 280

7.3 La désinvolture des styles féministes révoltés 284

7.3.1 L'empreinte vestimentaire des subcultures 286
7.3.2 La stylisation de soi et les pratiques vestimentaires 289
7.3.3 L'audace des styles féministes subculturels 293

CONCLUSION 307

ANNEXES 325

FIGURES 325

BIBLIOGRAPHIE 383

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
0.1	« Permission de travestissement » (renouvellement), 12 mai 1857	325
0.2	« Rosa Bonheur dans son atelier », reproduction du tableau de Mlle Fould (Salon de 1893)	326
0.3	Valie Export, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969	326
4.1	Vue de l'exposition « Pilar Albarracín », Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, France (29 mai - 19 juillet 2009)	327
4.2	Pilar Albarracín dans son atelier personnel à Séville, février 2016	327
4.3	Pilar Albarracín vêtue d'un tee-shirt imprimé du texte *The avantage of being a woman artist* du collectif d'artistes *Les Guerilla Girls*, 2010	328
4.4	Pilar Albarracín, *Sans titre (Flamencas)*, 2009	329
4.5	Pilar Albarracín, *Sans titre (Flamencas)*, 2009	330
4.6	*La robe à pois (traje de lunares)*. Dessin de J. Ramos Ballesteros, 1981	330
4.7	Devanture de magasin, Madrid, 2005	331
4.8	Pilar Albarracín, *Musical Dancing Spanish Dolls*, 2001	332
4.9	Cartes postales 3D couple Flamenco avec robe brodée, 2016	333
4.10	Pilar Albarracín, *Recuerdos de España* [Souvenirs de l'Espagne], 2009	333
4.11	Pilar Albarracín, *Recuerdos de España* [Souvenirs de l'Espagne], 2009	334
4.12	Pilar Albarracín, *Tortilla a la española* [Omelette à l'espagnole], 1999	334
4.13	Pilar Albarracín, *Lunares* [Pois], 2004	335
4.14	Émile Gallois, *Andalousie. Gitane. Femme*, vers 1930	336
4.15	Pilar Albarracín, *Prohibido el cante* [Le chant interdit], 2000	336
4.16	Pilar Albarracín, *El duende robado* [Le duende volé], 2012	337
5.1	Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012	338
5.2	Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012	338
5.3	Les Fermières Obsédées, *Promenade Grande Allée*, Québec, 2003	339

5.4 Les Fermières Obsédées, première photographie du collectif, mars 2001 339

5.5 Les Fermières Obsédées, *La recette/How to make a F.O*, 25 mars 2011 340

5.6 Corset métallique, vers 1600 341

5.7 Gil Baër, *Fine taille, horribles détails*. Illustration tirée de Witkowski, G. J. (1898), Tetoniana 341

5.8 Détail de la gaine. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012 342

5.9 Modèles de gaines, vitrine de magasin, Paris, 1951 342

5.10 Ouvrières dans les ateliers de confection des gaines en lycra. Locaux de l'entreprise *Dominion Corset*, quartier St-Roch, Québec, 1957 343

5.11 Modèles de gaines de la ligne *Nu Back*, vers 1945-1950. Archives de la Ville de Québec, Fonds de la Compagnie limitée Dominion Corset 343

5.12 « Contemporary Venus », advertisement for Excelsior corsets and bras, vers 1955 344

5.13 Détail des gaines. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012 344

5.14 Body-Corset porté par Madonna, *Blond Ambition World Tour*, 1990 345

5.15 Détail des costumes usagés des Fermières Obsédées, 2011 345

5.16 Détail. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012 346

5.17 Détail. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012 346

5.18 Détail. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012 347

5.19 Détail. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012 347

5.20 Les Fermières Obsédées, *Bank Attack!*, Eastern Edge run artist galerie, St-John, Terre-Neuve, 2005 348

5.21 Les Fermières Obsédées, *Bank Attack!*, Eastern Edge run artist galerie, St-John, Terre-Neuve, 2005 348

5.22 Détail. Les Fermières Obsédées, *Les Honorables*, Shawinigan (Québec), 2006 349

5.23 Détail. Nancy Spungen, 1977 349

5.24 Arianne Daniela Foster (Ari Up), 1977 350

5.25 Jayne County, 1977 350
6.1 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005 351
6.2 Les usages quotidiens du sari, 2003 352
6.3 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 0 min 16 s 352
6.4 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 6 min 19 s 353
6.5 Sari rouge porté pour la fête de Diwali, 30 octobre 2016, ville de Pushkar, Rajasthan, Inde 353
6.6 Trois jeunes filles photographiées dans les rues de la ville d'Ajmer, 30 octobre 2016, Rajasthan, Inde 354
6.7 Une *kurta* exposée sur un mannequin de vitrine au Tibetan Market, février 2017, New Delhi, Inde 354
6.8 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 2 min 51 s 355
6.9 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 3 min 35 s 355
6.10 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 4 min 23 s 356
6.11 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 6 min 25 s 356
6.12 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 8 min 18 s 357
6.13 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 8 min 27 s 357
6.14 Marco Paolo Rolla, *Extensões Do Corpo*, 2004 358
6.15 Tejal Shah (avec Varsha Nair), *Encounter(s)*, 2006 358
6.16 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 8 min 8 s 359
6.17 Tejal Shah (avec Marco Paulo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 8 min 42 s 359
6.18 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 10 min 33 s 360

6.19 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 10 min 38 s 360

6.20 Tejal Shah (avec Marco Paulo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 9 min 32 s 361

6.21 Diane Torr donnant des leçons lors du tournage du film de Katarina Peters, *Man for a Day*, 2012 361

6.22 Diane Torr, tournage du film de Katarina Peters, *Man for a Day*, 2012. Extrait de la bande annonce 362

6.23 Tejal Shah, *I AM/Women Like Us*, 2010 362

6.24 Illustration de *Siva Arddhannesvara* 363

6.25 Performance dansée et chantée des hijras à une cérémonie de baptême 364

6.26 Tejal Shah, *Southern Siren – Maheshwari*, 2008 364

6.27 Tejal Shah, *What are You?*, 2006 365

6.28 Tejal Shah, *What are You?*, 2006. Capture d'écran de la vidéo : 2 min 27 s. 365

6.29 Tejal Shah, *Sans titre (On violence)*, 2010 366

7.1 Pilar Albarracín, *Sans titre (Torera)*, 2009 367

7.2 Gustave Doré, *Teresa Bolsí, torera andalouse*, 1862 368

7.3 Jordan dans son intérieur, 1977 369

7.4 Devant l'entrée du *Batcave Club* de Londres, début des années 1980 369

7.5 Les filles du groupe *Salt'N'Peppa*, 1987 370

7.6 *Freaks Styles* australiens, Festival de Glastonbury, 1993 370

7.7 Page couverture du livre de Lauraine Leblanc, 1999 371

7.8 *Del LaGrace Volcano*, Stockholm, 2004 371

7.9 Del LaGrace Volcano, *Laura Méritt @ Home*, Berlin, 2007 372

7.10 Del LaGrace Volcano, *Jaheda Choudhury*, Manchester, 2007 373

7.11 Hari Nef. Pour la collection Gucci homme, automne-hiver 2016 373

7.12 Rain Dove. Parodie de la marque Victoria's Secret, décembre 2015 374

7.13 Katie Hill et Arin Andrews. Campagne « Brothers, Sisters, Sons and Daughters » de la marque Barneys, printemps-été 2014 374

7.14 Trevon Haynes. Campagne « Brothers, Sisters, Sons and Daughters » de la marque Barneys, printemps-été 2014 375

7.15 Nœuds papillon pour la marque de prêt-à-porter *Sharpe Suiting*, 2014 376

7.16 Costume sur mesure pour la marque de prêt-à-porter *Sharpe Suiting*, 2014... 377

7.17 Mannequins lors du défilé de la marque *69 (Worldwide)*. Collection automne-hiver 2015 378

7.18 Anita Juarez et son tatouage du portrait de Frida Kahlo, 2015 378

7.19 Del LaGrace Volcano, *Stav B.*, Londres, 2006 379

8.1 Clôture du défilé Chanel femme prêt-à-porter, printemps-été 2015 380

8.2 Tee-shirt « We should all be feminists ». Collection Dior femme prêt-à-porter printemps-été 2017 380

8.3 Tee-shirt Dior « We should all be feminists » porté par Jennifer Lawrence, février 2017 381

8.4 Tee-shirts « Female empowerment », été 2017 381

8.5 Tee-shirt « Why have there been no great women artists? ». Collection Dior femme prêt-à-porter printemps-été 2018 382

RÉSUMÉ

Cette thèse interroge le rôle stratégique de l'usage du vêtement dans les mises en scène d'artistes féministes dans les années 2000. Elle aborde le vêtement comme l'élément central par lequel le potentiel transgressif des images du corps dans la pratique artistique contemporaine peut être étudié. Son objectif est de montrer que le vêtement est un espace de déconstruction des rôles binaires genrés qui s'impose comme un véritable outil visuel venant créer des solidarités critiques entre les différentes pratiques artistiques. Pour ce faire, ce travail propose tout d'abord quelques éclaircissements terminologiques relatifs à l'emploi du mot « vêtement », ainsi qu'une définition opératoire selon trois axes, que sont le genre, l'identité et la culture. De plus, en adoptant l'approche interdisciplinaire des *fashion studies* ainsi qu'une perspective féministe assumée, le vêtement est ici abordé dans sa complexité, car il s'inscrit comme un objet approprié pour analyser les autoreprésentations.

C'est au sein de l'étude des séries de cartes postales *Sans titre (Flamencas)* de Pilar Albarracín, de la performance *Les bonbons* du collectif d'artistes Les Fermières Obsédées et de l'installation vidéo *Trans-* de Tejal Shah, que se déploient ses potentialités théoriques. L'analyse du vêtement y interroge la manière dont ces artistes font un usage indiscipliné des parures pour dénoncer les pouvoirs hiérarchiques par l'usurpation du conformisme vestimentaire. Elles utilisent le vêtement pour inciter les sociétés à se questionner sur leur degré d'ouverture à l'expression de genre en altérant les conventions traditionnelles liées à l'apparence par l'usage non hégémonique du vêtement et des parures. Ainsi, chez Pilar Albarracín, la robe flamenca devient un indice visuel permettant à l'artiste de valoriser la figure marginalisée de la gitane. De son côté, l'analyse des sous-vêtements, des chaussures à talons ainsi que des collants déchirés portés par Les Fermières Obsédées montre que le collectif rompt avec les conventions imposées tout en révélant certaines analogies avec le style contestataire des pratiques subculturelles punks. L'étude des parures dans l'installation vidéo *Trans-* de Tejal Shah interroge les représentations hégémoniques des masculinités et des féminités pour montrer comment l'œuvre peut parvenir à les désidentifier de façon simultanée. Mises en commun dans cette thèse, les trois analyses d'œuvres créent un dialogue visuel critique entre les différentes stratégies de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah, tout en soulignant l'importance d'une approche féministe du vêtement pour les aborder. L'étude du vêtement ainsi menée met l'accent autant sur la production plurielle des représentations de soi que sur le désir des artistes de contrer les discriminations liées à l'apparence. Le regard transversal qu'elle pose et propose révèle l'émergence, dans les œuvres étudiées, d'un style commun, qui est engagé, en plus d'être alternatif et féministe.

Par son esprit indiscipliné, ce style vestimentaire n'est pas une caractéristique distinctive qui serait à la source de discriminations et d'inégalités. Il laisse plutôt place à la libre expression d'autoreprésentations plus mouvantes et personnalisées. Il pousse ainsi les sociétés à interroger leur rigidité face à la diversité de genre en s'affirmant comme un puissant outil créatif de soi. De manière générale, ce travail cherche à proposer une lecture originale des images en activant les stratégies vestimentaires de piratage visuel semées par les artistes. Tout en amenant un regard singulier pour aborder la complexité des comportements humains, cette thèse entend ainsi contribuer au développement des études féministes dans l'histoire de l'art contemporain à partir des dialogues interdisciplinaires que propose l'analyse du vêtement.

Mots clés : vêtement ; style ; rôles ; expression de genre ; anticonformisme ; artistes féministes ; Pilar Albarracín ; Les Fermières Obsédées ; Tejal Shah.

INTRODUCTION

12 mai 1857. La Préfecture de la ville de Paris adressa une ordonnance à l'artiste peintre Rosa Bonheur et lui accorda le droit de « [...] s'habiller en homme pour raison de santé sans qu'elle puisse, sous ce travestissement, paraître aux *Spectacles, Bals et autres lieux de réunion ouverts au public* »[1]. Renouvelable tous les six mois, cette « permission de travestissement » autorisait l'artiste française à revêtir le pantalon dans les rues sans la crainte d'une arrestation policière (fig. 0.1). Dans le supplément illustré du *Petit journal* du samedi 3 juin 1893[2], une reproduction du tableau de Mlle Fould montrait Rosa Bonheur tenant sa palette et ses pinceaux, assise dans son atelier devant l'une de ses célèbres toiles dédiées aux animaux. Sous une longue blouse bleue, elle portait le pantalon controversé (fig. 0.2). Cette utilisation stratégique d'un vêtement assigné au vestiaire masculin marquait la volonté de l'artiste de sortir des contraintes physiques et sociales imposées par la robe à crinoline[3]. Grâce au port du pantalon, Rosa Bonheur pouvait s'introduire plus facilement dans le monde masculin qu'était celui des marchés aux bêtes et des abattoirs pour réaliser les croquis morphologiques préparatoires à ses toiles.

---

[1] Citation extraite de l'ordonnance n° 202 datant du 12 mai 1857 sous le titre « Permission de travestissement (renouvellement) », conservée au Musée Rosa Bonheur, Château de By, Thomery, France. Ce château accueillait l'ancien atelier de l'artiste dont elle avait fait l'acquisition en 1859.

[2] « Rosa Bonheur dans son atelier », reproduction du tableau de Mlle Fould (Salon de 1893), *Le Petit journal*, supplément illustré du samedi 3 juin 1893, n° 132, 176. Paris : Archives de la Bibliothèque nationale de France. Voir l'œuvre originale : Georges Achille-Fould, *Rosa Bonheur dans son atelier*, huile sur toile, 91 x 124 cm, 1893, Musée des beaux-arts de Bordeaux, France.

[3] Sur le port du pantalon, voir les propos recueillis de l'artiste dans une lettre écrite à John Grand-Carteret. Dans : Borin, M. (2011). *Rosa Bonheur : une artiste à l'aube du féminisme*. Paris : Pygmalion, 95 : « [...] *Je porte la culotte et trouve ce costume tout à fait naturel. Le Créateur nous ayant donné à tous deux jambes, je ne comprends pas que les femmes ne soient pas plus confortablement et plus proprement à leur aise d'avoir deux manches dans le bas. J'espère que la mode en viendra, à la grande dignité de notre espèce, et qu'on réservera la jupe souveraine pour les salons afin de faire valoir sa peau à tout le monde comme à son mari* ».

Au XIX[e] siècle en Occident, la libre expression genrée n'était pas facilement acceptée et le costume devait être en parfaite adéquation avec le sexe biologique qu'il était censé couvrir[4]. À cette époque, en France par exemple, si l'artiste désirait mettre un pantalon, elle devait demander un certificat médical pour « cause de santé » devant un officier agréé par l'État. Dans le cas contraire, le port du pantalon, réservé à l'homme, devenait illégal :

> [...] 2- Toute femme, désirant s'habiller en homme, devra se présenter à la Préfecture de Police pour en obtenir l'autorisation.
> 3- Cette autorisation ne sera donnée que sur le certificat d'un officier de santé, dont la signature sera dûment légalisée, et en outre, sur l'attestation des maires ou commissaires de police, portant les noms et prénoms, profession et demeure de la requérante.
> 4- Toute femme trouvée travestie, qui ne se sera pas conformée aux dispositions des articles précédents, sera arrêtée et conduite à la préfecture de police[5].

Malgré ces injonctions au bien-paraître social, Rosa Bonheur n'hésita pas à enfiler ce « pantalon hors-la-loi » en renouvelant ses permis jusqu'à la fin de sa vie en 1899. Même si aujourd'hui, porter le pantalon n'a plus rien de transgressif, l'histoire de l'art du XX[e] siècle regorge d'exemples d'artistes faisant, dans leurs œuvres, un usage subversif du vêtement et des accessoires de l'apparence[6].

---

[4] Par exemple, on interdit aux femmes « [...] le port des habits de l'autre sexe ». Dans : Bard, C. (2010b). *Une histoire politique du pantalon.* Paris : Seuil, 69.

[5] Il s'agit de l'Ordonnance du 16 brumaire an IX (7 novembre 1800) conservée à Paris, Archives de la Préfecture de Police, DB58. Cité dans : Bard, C. et Pellegrin, N. (dir.). (1999). *Femmes travesties : un « mauvais » genre.* Toulouse, France : Presses universitaires du Mirail, 156. Extrait de l'Ordonnance, sur le site internet MUSEA, musée virtuel sur l'histoire des femmes et du genre de l'Université d'Angers. Récupéré de http://musea.univ-nantes.fr/exhibits/show/femmes-au-masculin/interdire

[6] On pense notamment au célèbre autoportrait de l'artiste Claude Cahun réalisé devant un miroir vers 1929 qui sert aussi de page couverture au catalogue *Rrose is a Rrose is a Rrose. Gender Performances in Photography* de l'exposition présentée au Guggenheim Museum de 1997. Dans : Aliaga, J. V. (2011). La fabrication d'une icône : propos sur la réception de l'expérience photographique de Claude Cahun depuis sa redécouverte. [Chapitre de catalogue d'exposition]. Dans J. V. Aliaga, F. Leperlier (commiss.) et Jeu de Paume, Paris, France ; Palau de Virreina, Barcelone, Espagne, et Art Institute of Chicago, Chicago, É.-U., *Claude Cahun* (p. 157-177). [Catalogue d'exposition]. Paris : Hazan, Jeu de Paume, 166.

Depuis la célèbre photographie de 1921 montrant Marcel Duchamp en Rrose Sélavy, portant pour l'occasion un chapeau en forme de cloche très à la mode pour l'époque[7], en passant par Pierre Molinier et ses porte-jarretelles érotico-fétichistes des années 1960, Michel Journiac et ses *24 h dans la vie d'une femme ordinaire* de 1974 ou Andy Warhol et son *Self-portrait in drag* de 1980, plusieurs artistes ont utilisé les parures (vêtements, accessoires, maquillages, marques corporelles, attitudes, etc.) comme des dispositifs visuels, pour mettre en scène, dans leur autoreprésentation, la subversion des rôles genrés traditionnellement assignés. Toutefois, si l'histoire de l'art semble, au premier abord, accueillir de façon assez favorable les enjeux liés à l'altération artistique de la binarité genrée par l'usage des parures, l'inclusion du rôle du travestissement des pratiques d'artistes femmes rencontra certaines difficultés. Par exemple, ce n'est qu'en 1995 que le Musée d'art moderne de la ville de Paris consacra une grande exposition rétrospective à l'artiste française Claude Cahun décédée en 1954[8]. Pourtant, avec la complicité de Suzanne Malherbe (connue sous l'homonyme de Marcel Moore), Cahun était depuis longtemps une artiste surréaliste pionnière dans l'usage pluriel des parures et des mises en scène vestimentaires genrées (masques, maquillages, perruques, bijoux, etc.). En effet, dès 1930, elle affirmait déjà, dans ses autoreprésentations, sa volonté de vouloir brouiller la distinction entre les genres masculins et féminins en adoptant une posture agenrée[9]. On assitait ainsi à une reconnaissance tardive de la fluidité genrée à laquelle aspirait Claude Cahun au début du XX^{e} siècle[10].

---

[7] Zapperi, G. (2012). *L'artiste est une femme : la modernité de Marcel Duchamp.* Paris : Presses universitaires de France, 61. Pour plus de détails sur la mode des années 1920, consulter aussi : Ginsburg, M. (1990). *Les années folles de la mode : 1920-1932.* (J. Bosser, trad.). Paris : Celiv.

[8] Lebovici, E. et Leperlier, F. (commiss.), Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. (1995). *Claude Cahun photographe.* [Catalogue d'exposition]. Paris : Jean-Michel Place. Sur la réception tardive des autoportraits de Claude Cahun, voir également : Aliaga, J. V. (2011). *Op. cit.*, 157-177.

[9] *Ibid.*, 9 : « [...] Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours ».

[10] *Ibid.*, 176.

Toutefois, quelques décennies plus tard, au moment de la démocratisation du port du pantalon par les femmes dans les rues[11], plusieurs artistes féministes de la scène internationale utilisaient les vêtements dans leurs mises en scène afin de subvertir les rôles conventionnels qui étaient généralement attribués aux représentations des masculinités et des féminités. Ainsi, en 1968, Valie Export arpentait les couloirs du cinéma d'art et d'essai Augusta-Lichtspiele de Munich vêtue d'un jean ouvert au niveau de sa zone pubienne (fig. 0.3). Ce « pantalon de la panique »[12], qui dénonçait la fétichisation érotique d'un monde de l'art « [...] colonisé par les hommes »[13], devint l'outil privilégié de son actionnisme féministe[14]. À la même époque, au sud de la Californie, avec un chapeau, une perruque et une fausse barbe, Eleanor Antin s'inventait un alter ego masculin, le roi de Solana Beach. De son côté, dans *The mythic being: cruising white women* (1972-1975), Adrian Piper, portant de grosses lunettes de soleil, une coupe afro et une fausse moustache, adoptait une attitude machiste en fumant un cigarillo et en sifflant les femmes blanches qui passaient dans la rue. Dans la seconde moitié des années 1970, de nombreuses performances contestaient les représentations machistes de la société environnante en questionnant plus généralement les clichés attribués aux genres dans leur contexte et leur époque respective. Bien souvent, ces autoreprésentations faisaient usage de parures traditionnellement féminisées pour pratiquer des jeux de rôles et se construire un personnage[15].

---

[11] Le Garrec, A. et Office national de radiodiffusion télévision française Rennes (prod.). (1973, 26 mai). Le pantalon. [Émission Webdiffusée]. Dans la série *Bretagne actualités*. Récupéré de http://www.ina.fr/video/RXF01013200/le-pantalon-video.html

[12] Bourgeois, C. (dir.). (2003). *Valie Export*. Montreuil, France : L'œil, 36-37. Pour la version originale en anglais : Askey, R. (1981). « Ein Interview mit Valie Export ». *High Performance*, *4*(1), 14-15, 80.

[13] *Ibid.*, 147.

[14] Export, V. (1989). Aspects of feminist actionism. *New German critique, 47*, 69-92.

[15] Wark, J. (2006). *Radical gestures: feminism and performance art in North America*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 127 : « [...] Feminist performance that used role playing and transformations often relied on the creation of personae or characters ».

À titre d'exemples, on peut penser ici à Lynn Hershman Leesson maquillée sous l'identité de *Roberta Breitmore* (1974-1978) ou à Cindy Sherman en sous-vêtements féminins de style années 1950 dans *Untitled film stills* (1977-1980). Pourtant, bien que ces artistes aient toutes fait un usage explicitement critique (et ludique) des parures dans leurs œuvres, on accordait encore un niveau d'intérêt trop peu élevé à l'étude spécifique du vêtement dans les recherches en histoire de l'art comme dans le monde de l'art. À cet égard, l'exposition intitulée *« Transformer »: Aspekte der Travestie* présentée au Musée de Lucerne en Suisse en 1974[16] – une référence incontournable pour l'historiographie de la figure du travesti dans les arts visuels des années 1970 – apparait exemplaire. Si elle accordait bien une place importante au vêtement (et autres accessoires de l'apparence) dans les autoreprésentations artistiques qu'elle présentait, elle faisait peu de place aux artistes féministes. Du rouge à lèvres vif d'Andy Warhol, en passant par les talons hauts de Pierre Molinier, les perruques d'Urs Lüthi, les bas résille de Luciano Castelli, les jeux de scène de Mick Jagger ou de David Bowie, le rôle décisif des parures dans l'agencement de soi était annoncé dès les premières pages du catalogue de l'exposition[17], mais souvent à travers des œuvres d'artistes masculins.

Malgré la volonté affichée de l'exposition de dépathologiser la figure du travesti en la rendant visible dans les arts visuels et dans la musique rock, l'absence significative d'artistes féministes était flagrante. Parmi les douze artistes de l'exposition, Katharina Sieverding, avec sa série *Transformer* (1973-1974), était la seule artiste femme présentée.

---

[16] Ammann, J.-C. (commiss.) et Musée des beaux-arts, Lucerne, Suisse. (1974). *« Transformer »: Aspekte der Travestie*. [Catalogue d'exposition]. Lucerne, Suisse : Kunstmuseum.

[17] *Ibid.*, 4 : « [...] Le rouge à lèvres et la barbe, les bas de soie sur une pilosité qui ne nie pas ses origines ou les décolletés en paillettes, qui moulent des épaules et des thorax qui tiennent plus de l'éphèbe Michelangesque que de Marylin, sont des éléments qui, loin de s'annuler les uns les autres, sont nécessaires à ce étrange qu'est le travesti ».

Pourtant, à cette époque, Adrian Piper, Eleanor Antin, Suzy Lake, Janine Antoni, Lynn Hershman Leeson, Valie Export ou Martha Wilson dans *Posturing: male impersonator (butch)* de 1973 questionnaient toutes, dans leurs autoreprésentations, la conception hégémonique des représentations des masculinités et des féminités par l'usage des parures. La réactualisation contemporaine de l'exposition *« Transformer »: Aspekte der Travestie* de 1974 corrobore d'ailleurs la thèse de l'omission volontaire de l'apport de ces pratiques. En effet, quarante ans plus tard, en décembre 2013, lors de l'exposition-hommage proposée par la galerie londonienne Richard Saltoun, parmi les célèbres autoportraits de Walter Pfeiffer, Tony Morgan, Luciano Castelli, Jürgen Klauke, Urs Lüthi et d'Andy Warhol, les pratiques des artistes féministes de l'époque n'avaient toujours pas été réhabilitées ni même mises en perspective dans l'exposition.

Aujourd'hui, toutes ces pratiques font pourtant partie de l'héritage visuel des historiennes féministes de l'art. À partir du constat du manque d'intérêt pour les pratiques artistiques féministes et pour le rôle subversif qu'elles accordent au vêtement, cette thèse souhaite interroger le potentiel critique offert par l'usage genré des parures dans des créations d'artistes féministes au cours des années 2000. Même si ces pratiques sont moins invisibilisées qu'elles n'ont pu l'être par le passé, le rôle du vêtement n'est de nos jours que timidement interrogé[18] par l'histoire de l'art, et ce, alors même que les débats sur la perception stéréotypée des vêtements ne manquent pas dans l'espace public. En septembre 2017, par exemple, dans la galerie de l'Université du Kansas[19], l'exposition « What were you wearing? Survivor art installation » faisait usage du vêtement pour engager le débat sur les moyens de prévention contre le harcèlement sexuel.

---

[18] Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology: an introduction to fashion studies*. Oxford, R-U : Berg, 8 : « [...] fashion and/or clothing as a research topic have never been popular in social science discipline ».

[19] Exposition présentée à la Kansas Union Gallery du 12 au 15 septembre 2017. Pour plus de détails : https://sapec.ku.edu/what-were-you-wearing

Des vêtements de tous les jours portés par plusieurs victimes d'agression à caractère sexuel étaient épinglés sur les murs de l'espace d'exposition. Avec l'accord des personnes concernées, quelques témoignages étaient inscrits à côté des vêtements. D'une facture banale, les tee-shirts, ainsi que les autres habits présentés, dérogeaient à la plupart des préjugés en matière d'apparence vestimentaire. Là où l'opinion commune aurait tendance à croire que le port de certains vêtements pourrait être suggestif, voire un facteur aggravant de l'agression, les vêtements du quotidien devenaient ici des instruments pédagogiques pour sensibiliser le public aux souffrances vécues par les victimes. Ainsi, pris au piège du conformisme de ces idées reçues, le vêtement serait-il un support de réification des stéréotypes ou bien parviendrait-il à les désamorcer ? Et plus particulièrement dans la création artistique contemporaine, les vêtements pourraient-ils être des dispositifs visuels permettant aux artistes d'interroger les représentations hégémoniques des masculinités et des féminités ? Si de tout temps, les créations artistiques ont été imprégnées par les idéologies dominantes de leur époque respective, l'usage subversif des vêtements par les artistes serait-il une réponse visuelle capable d'affirmer un positionnement féministe plus général dans l'espace public ?

C'est à ces questions qu'entend répondre cette thèse. Pour ce faire, elle examine l'apport des stratégies vestimentaires déployées dans les créations d'artistes féministes depuis les années 2000, et ce, afin de combler le manque de prise en considération de ces enjeux dans l'histoire de l'art. Pour pallier les écueils laissés par ces omissions de l'histoire de l'art, cette thèse entend réhabiliter l'importance du vêtement dans l'étude des pratiques artistiques contemporaines des années 2000. De plus, comme il a fallu attendre les années 2000 pour que les analyses francophones en histoire de l'art intègrent plus largement les apports des théoriciennes féministes, cette thèse se limitera à l'étude de la décennie 2000-2010, une période historique cruciale dans laquelle on assiste à un développement plus marqué des travaux sur le genre dans les recherches sur le vêtement.

Même si ces dernières années, l'étude des expressions genrées non binaires est devenue plus « tendance » et qu'elle apporte avec elle la nécessité d'appréhender le vêtement sous l'angle du genre, la revue de littérature que j'ai réalisée montrera que la plupart des ouvrages francophones ont minimisé l'importance de l'usage des parures par les pratiques artistiques contemporaines. Dans ce contexte, l'analyse des œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah sera ainsi déterminante pour rétablir le manque de considération du vêtement dans la recherche actuelle en histoire de l'art. Elle permettra d'articuler les enjeux critiques et théoriques sous-jacents à l'usage du vêtement dans les créations artistiques contemporaines, puisque ces trois œuvres font toutes un usage explicitement genré des parures vestimentaires.

L'étude des séries de cartes postales *Sans titre (Flamencas)* de Pilar Albarracín, de la performance *Les bonbons* des Fermières Obsédées et de l'installation vidéo *Trans-* sera au cœur de cette démonstration. Alors qu'au début des années 2000, Anne Hollander observait les vêtements sur les corps peints des tableaux de la Renaissance italienne, du baroque et du romantisme[20], le choix de l'analyse du vêtement s'est plutôt ici porté sur des artistes contemporaines qui se mettaient elles-mêmes en scène dans leurs œuvres. Afin de déceler le rôle subversif des parures dans les représentations artistiques, l'analyse d'autoreprésentations d'artistes féministes sera ici privilégiée, car elle permet d'amener la question du style vestimentaire au centre de l'étude des agencements genrés de l'image de soi. Les trois œuvres ont donc été choisies parce qu'elles apportent, chacune à leur manière, un angle particulier pour problématiser l'usage du vêtement dans les pratiques artistiques contemporaines. La sélection du corpus répond ainsi à l'objectif de cette recherche qui veut démontrer que le vêtement est un espace de déconstruction de la binarité genrée pour les artistes féministes dans les années 2000.

---

[20] Hollander, A. et National Gallery, Londres, R-U (2002). *Fabric of vision: dress and drapery in painting.* Londres, R-U : National Gallery Company, 9.

Pour y parvenir, le choix des œuvres correspond donc à la volonté de comprendre comment le vêtement crée des solidarités critiques entre les œuvres en déconstruisant les rôles genrés assignés aux féminités et masculinités hégémoniques. Pour faire émerger des analyses la proposition d'un style vestimentaire féministe, les séries de cartes postales brodées de Pilar Albarracín ont d'abord été choisies parce qu'elles donnent à voir la rigidité du conformisme vestimentaire. Pour prouver que le vêtement est capable de tisser des solidarités entre les pratiques artistiques féministes, les gaines salies des Fermières Obsédées ont ensuite été retenues, car elles font un usage alternatif collectif du vêtement dans leur pratique de la performance. Tout en faisant une place privilégiée aux représentations des pratiques drags, l'installation *Trans-* de Tejal Shah a enfin été sélectionnée, car elle permet d'interroger de façon simultanée les masculinités et les féminités hégémoniques. Ainsi, même si les artistes ne souhaitaient pas nécessairement créer un nouveau style, leurs œuvres ont été retenues parce qu'elles mettent en avant le potentiel créatif de l'usage des parures. Parmi les nombreuses autoreprésentations des années 2000, le choix des œuvres a aussi été motivé par l'engagement féministe explicitement formulé des artistes ainsi que leur disponibilité à répondre à mes questions. En effet, leur intérêt pour l'usage du vêtement dans leurs œuvres a été déterminant pour confirmer le choix du corpus grâce à des entretiens et des correspondances menées avec les artistes.

De plus, si les trois œuvres ont été chacune exposées dans différents évènements artistiques sur la scène internationale, elles n'avaient jamais été réunies dans une exposition collective, et encore moins dans une recherche consacrée à l'étude du rôle du vêtement dans les pratiques artistiques des années 2000. Pour toutes ces raisons, les autoreprésentations de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah ont donc été retenues, car elles apportent une réponse visuelle originale pour questionner les conventions vestimentaires liées à l'expression de genre dans les sociétés occidentales.

Dès lors, même si les œuvres ont été réalisées à partir de médiums distincts — soit la carte postale, la performance et la vidéo —, et qu'elles ont été créées dans des contextes culturels et géographiques différents, leurs divergences sont ici perçues comme un moyen d'interroger des expériences matérielles vestimentaires qui sont à la fois plurielles, complémentaires et spécifiques, tout en répondant plus généralement aux visées transversales de cette thèse.

Tout au long de ce travail, la contribution significative de l'approche interdisciplinaire adoptée par les *fashion studies* permettra de nourrir les réflexions concernant la perméabilité genrée permise par les différents usages du vêtement dans la création artistique contemporaine. À la périphérie d'études plus classiques, la méthodologie de cette recherche s'inspire des perspectives transversales amenées par les *fashion studies* pour aborder, dans l'histoire de l'art, le vêtement sous l'angle du genre. Les aspirations interdisciplinaires de ce champ d'étude sont déterminantes pour placer le vêtement comme le sujet principal de mes analyses d'œuvres, tout en faisant de lui le fil conducteur par lequel les études féministes seront convoquées dans cette thèse en histoire de l'art. L'interdisciplinarité est en effet une approche fréquement utilisée dans les *fashion studies*, car elle permet d'explorer le vêtement dans la complexité sans qu'il ne soit exclusivement dépendant des outils méthodologiques et théoriques déployés par une seule discipline. Comme le soulignait en effet récemment Heike Jenss, professeure associée à la Parson School of Design de New York, les recherches actuelles sur le vêtement s'enrichissent, depuis les années 1990, des apports conjoints de la sociologie, de l'anthropologie, du design, des arts du spectacle, des études culturelles, de l'histoire de l'art ainsi que des études féministes et des théories queer[21].

---

[21] Jenss, H. (2016). Introduction. Locating fashion/studies: research methods, sites and practices. Dans Jenss, H. (dir.), *Fashion studies: research methods, sites and practices* (p. 1-18). Londres/New York : Bloomsbury Academic, 8.

De façon générale, les travaux de recherche réalisés en *fashion studies* sont interdisciplinaires, car ils incorporent à leur analyse des approches méthodologiques, théoriques et pratiques qui sont elles-mêmes issues de champs disciplinaires variées tout en mettant l'accent sur leur transversalité[22]. Ainsi, dans le contexte de l'histoire de l'art, ces études inciteraient les chercheur·e·s à travailler dans leur discipline, mais en veillant à incorporer des approches issues d'autres disciplines puisque le vêtement, ce véritable *caméléon social*, ne se laisse pas appréhender si facilement par un seul champ d'étude.

Au début des années 2000 par exemple, dans *Fashion and its social agendas: class, gender, and identity in clothing*[23], Diane Crane fut d'ailleurs une des premières à vouloir intégrer l'approche féministe à la sociologie de la mode[24]. Sa démarche consistait à collecter des données qualitatives en matière d'apparence vestimentaire en organisant des groupes de discussion avec plusieurs femmes. L'auteure adoptait comme postulat de départ, l'existence, dans les photographies de mode du magazine *Vogue* de 1997, de représentations hégémoniques des féminités[25].

---

[22] Voir les perspectives adoptées par le GIS, Groupe d'intérêt scientifique. Dans : Groupe d'intérêt scientifique Apparences, corps et sociétés. (2014). *Orientations scientifiques : pour un renouvellement de la recherche dans l'étude des apparences.* [Document de travail]. Récupéré de http://www.sites.univ-rennes2.fr/cerhio/IMG/pdf/Projet_scientifique-2.pdf : « [...] Le GIS refuse la juxtaposition de questions cloisonnées et ciblées sur les thèmes traditionnels, même sous couvert de les réunir en renvoyant à une synthèse ultérieure. Il se propose de mettre à l'étude des questions transversales qui appellent immédiatement les collaborations de toutes sortes. Pour cette raison, il associe universitaires, chercheurs de musée, restaurateurs de textiles habilités et collectionneurs-chercheurs ».

[23] Crane, D. (2000). *Fashion and its social agendas: class, gender, and identity in clothing.* Chicago, IL : University of Chicago Press.

[24] Kawamura, Y. (2011). *Doing research in fashion and dress: an introduction to qualitative methods.* Oxford, R-U : Berg, 74 : « [...] Fashion has been viewed as hegemonic by encouraging women to be dissatisfied with their appearance and to make regular changes in their clothing, in order to conform to changing definitions of style ».

[25] *Ibid.*, 75.

Si cette approche permettait à l'auteure de récolter des données qualitatives sur les usages vestimentaires sans utiliser des outils mathématiques ou statistiques[26], elle mettait surtout l'accent sur la nécessité d'adopter un point de vue critique sur la mode dominante en intégrant le champ des études féministes à sa discipline. Au regard de ces travaux pionniers, cette thèse entend ainsi prendre le pouls des tendances sociales, culturelles et esthétiques qui traversent le vêtement en incluant le champ de études féministes à ses analyses d'œuvres.

Tout au long de cette thèse, la méthode transversale des *fashion studies*[27] sera ainsi privilégiée, car elle permettra d'aborder les œuvres par le biais des études féministes. En d'autres mots, j'adopterai le parti pris interdisciplinaire défendu par les *fashion studies* pour intégrer à mon champ d'étude les approches féministes, et ce, grâce aux analyses vestimentaires. Cette approche confirmera l'habilité du vêtement à se frayer un chemin *à travers* les disciplines tout en construisant sa propre grille interdisciplinaire d'analyse des pratiques artistiques féministes des années 2000. Grâce à cette lecture croisée, l'étude des œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah pourra ainsi pallier le manque d'intérêt accordé au rôle du vêtement dans le champ contemporain de l'histoire de l'art.

Cette thèse entend ainsi démontrer que le vêtement est une interface représentationnelle apte à déconstruire les rôles binaires genrés, et qu'il s'impose comme un véritable outil visuel venant créer des solidarités critiques entre les différentes pratiques artistiques contemporaines. L'objectif de ce travail est triple.

---

[26] *Ibid.*, 39 : « [...] Qualitative analysis refers to analysis that is not based on precise measurement and mathematical claims. Fashion/dress-related analysis is frequently qualitative because research goals often involve the understanding of phenomena in ways that do not require quantification, or because the phenomena do not lend themselves to precise measurements. You cannot give any numbers to fashion phenomena ».

[27] Jenss, H. (2016). *Op. cit.*, 12.

Premièrement, il veut montrer que, dans les années 2000, le vêtement était un agent de dénonciation des pouvoirs hiérarchiques et de la binarité genrée par la mise en évidence de son conformisme. Dans cette décennie, les artistes féministes faisaient usage du conformisme vestimentaire dans leur création pour contrecarrer les représentations symboliques du pouvoir en usurpant ses propres modes d'inscription corporelle. La réappropriation des fonctions constrictives et idéalisatrices du conformisme vestimentaire par les artistes reflèterait ainsi une volonté de transgresser les tabous sociaux qui sont visibles dans les codes vestimentaires genrés traditionnellement acceptés. Deuxièmement, l'objectif de cette thèse est donc de comprendre quelles sont les stratégies vestimentaires utilisées par ces artistes féministes pour inciter les sociétés à s'interroger sur leur degré d'ouverture à la diversité de l'expression de genre. Mises en scène dans les œuvres, les parures (corporelles et vestimentaires) ne seraient plus perçues exclusivement comme les marques de l'assujettissement aux normes dictées par les sociétés. Dans leurs usages non conventionnels, elles seraient également une alternative représentationnelle pour contrer les pressions sociales qui s'avèrent souvent étouffantes et nuisibles à la libre expression de genre. Enfin, troisièmement, ce travail démontre, l'émergence, dans les œuvres étudiées, d'un style vestimentaire commun identifié comme féministe, alternatif et indiscipliné. Dans les créations des années 2000, le caractère malléable des parures ainsi que la flexibilité de leurs usages permettraient en effet aux artistes féministes de produire des autoreprésentations genrées plus fluides, mouvantes et personnalisées par une offre plus large de styles alternatifs non hégémoniques.

La caractéristique commune de ce style serait déterminée par des formes d'agencement non binaire des parures, qui s'activeraient dans les œuvres en décalage des codes traditionnels, pour finalement venir créer des zones de dialogues et de solidarités critiques entre les différentes pratiques artistiques. Afin de vérifier ces hypothèses, cette thèse est composée de sept chapitres, rassemblés en deux parties principales.

La première partie démêle le chassé-croisé terminologique, thématique et théorique induit par mon objet d'étude, tandis que la seconde se consacre à l'analyse des stratégies vestimentaires dans les œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah.

Plus précisément, le premier chapitre aborde la place légitime du vêtement dans la recherche scientifique en histoire de l'art. La nature pluridisciplinaire du vêtement ainsi que les préjugés genrés contre lesquels il a dû se défendre seront énoncés comme les deux raisons principales de son discrédit selon les trois axes retenus, que sont le genre, l'identité et la culture. À cette étape du développement, une définition opératoire du vêtement sera proposée, mais de façon non définitive, car elle sera bonifiée par l'analyse des œuvres. Le deuxième chapitre présentera la revue de littérature et l'état actuel des recherches autour du vêtement, de l'histoire de l'art et du genre. Ce chapitre posera un regard transversal sur la littérature (anglophone et francophone) depuis les années 1990. Il suivra pour ce faire un découpage chronologique selon ces deux décennies (1990-1999 et 2000-2010). Afin de justifier la nécessité de travailler aujourd'hui à l'intersection de ces champs disciplinaires, il rendra compte de quelques lacunes présentes dans la littérature francophone sur les liens entre le vêtement, l'histoire de l'art et le genre. Pour clore la première partie de la thèse, le troisième chapitre exposera les limites de la recherche en précisant la problématique de travail à partir des notions de « mise en scène » et de « rôle ». Il sera enfin l'occasion d'affirmer le positionnement critique féministe de la thèse, une posture qui conditionnera toute mon approche du vêtement dans les œuvres.

Après la détermination du cadre thématique, méthodologique et conceptuel de la thèse, la seconde partie sera consacrée à l'étude des stratégies vestimentaires présentes dans les œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah.

Le quatrième chapitre analysera l'usage de la robe flamenca portée par Pilar Albarracín dans les séries de cartes postales brodées réalisées en 2009. Il étudiera la répartition des rôles binaires genrés à partir du détail des pièces du costume traditionnel de Flamenco et des gestes de la danse qui les accompagnent. Par l'analyse des cartes postales d'Albarracín, le jupon de la robe, la broderie et les motifs à pois seront des indices visuels utilisés pour défaire les stéréotypes sexistes liés à des représentations idéales des féminités occidentales hispaniques.

Le cinquième chapitre explorera, dans la pratique de la performance, les usages indisciplinés des sous-vêtements portés par le collectif d'artistes québécoises : Les Fermières Obsédées. Grâce à l'observation de leurs tenues salies, l'analyse dévoilera toute la désinvolture du style vestimentaire déjanté qui participe à leur critique artistique féministe. Alors que l'étude des œuvres de Pilar Albarracín et des Fermières Obsédées entend révéler comment les artistes ont contourné les diktats du conformisme vestimentaire, le sixième chapitre s'intéressera au renversement des rôles binaires genrés dans l'installation vidéo *Trans-* de Tejal Shah. L'étude des parures permettra d'observer la répartition des représentations hégémoniques des masculinités et des féminités de façon simultanée. L'analyse de la chemise et de la tunique, des bijoux et des soins corporels (rasage et maquillage) révélera dans l'œuvre les mécanismes classificatoires de l'expression genrée qui sont en jeu dans l'apparence vestimentaire ainsi que leur processus d'identification. Chacune à leur manière, les trois analyses d'œuvres mettront en avant le rôle important des parures (corporelles et vestimentaires) dans l'agencement plus fluide et diversifié d'autoreprésentations genrées non hégémoniques. Sur la base de ce constat, le dernier chapitre proposera finalement une synthèse des stratégies vestimentaires décelées chez ces trois artistes. Avec les réverbérations féministes de Joan W. Scott, ce chapitre tentera de créer un dialogue visuel et critique entre les œuvres en distinguant, dans les usages indisciplinés des parures, l'apparition d'un style vestimentaire commun.

L'étude spécifique de la notion de style sera un appel au dépassement des bornes fixées entre les représentations traditonnelles des rôles de genre. Elle invitera à voir des zones alternatives de bricolage de soi comme des formes de solidarités et de résistances critiques entre les œuvres. Avec l'apports des études vestimentaires subculturelles, l'analyse du style dévoilera pour finir des enjeux féministes qui sont à la fois communs et spécifiques aux œuvres. Ce dernier chapitre m'amènera à regarder plus attentivement la malléabilité des agencements vestimentaires ainsi que leur capacité créative dans les pratiques artistiques féministes contemporaines.

Dans ce travail, il s'agira donc d'aborder de façon transversale la diversité des comportements humains et leurs multiples agencements. Si tout porte à croire que les savoirs sur le vêtement constituent un domaine de connaissance qui trouve sa légitimité dans la recherche scientifique en dépassant les frontières entre les disciplines traditionnelles[28], ce travail invite ainsi à regarder de plus près la *façon* (*fashion*[29]) dont les artistes font usage des parures pour défaire les normes idéales de représentation tout en incitant les sociétés à en découdre un peu plus avec leurs clichés.

---

[28] Kawamura, Y. (2011). *Op. cit.*, 13.

[29] Mode. (1996). Dans B. Remaury (dir.), *Dictionnaire de la mode au XX^e siècle* (p. 394). Paris : Regard : « [...] C'est en 1492 qu'apparaît pour la première fois le mot mode dans son acceptation de "manière collective d'habillement". Préalablement originaire du latin *modus* (manière, mesure), le mot mode désigne à partir de 1393 manières, puis façon, qui conduira par ailleurs au *fashion* anglais ».

PARTIE 1

DÉMÊLER LES CHASSÉS-CROISÉS ET TISSER DES ALLIANCES

La première partie de cette thèse étudie les chassés-croisés thématiques et théoriques entre le vêtement, l'histoire de l'art et le genre. Afin de contruire des alliances entre les différentes stratégies artistiques de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah, cette partie se divise en trois chapitres. Elle pose les bases définitionnelles des principaux concepts utilisés dans cette recherche ainsi que le positionnement général de la thèse. Le premier chapitre met en contexte le vêtement comme l'objet interdisciplinaire par lequel les analyses d'œuvres pourront dialoguer entre elles dans la seconde partie de la thèse. En parcourant les trois axes que sont le genre, l'identité et la culture, il met en place quelques éclaircissements théoriques essentiels à la construction d'une définition opératoire du vêtement pour qu'elle puisse être spécifique à l'étude ici présentée. Le deuxième chapitre se consacre à la revue de littérature ainsi qu'à l'état de la recherche actuelle sur les travaux francophones réalisés autour du vêtement, de l'histoire de l'art et du genre. Après avoir souligné quelques publications majeures des années 1990 et 2000, ce panorama met en lumière, dans la recherche actuelle en histoire de l'art, l'assimilation des théories féministes afin de faire résonner leurs apports dans l'analyse des œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah. Enfin, le troisième chapitre vient clore la première partie en posant les limites et le positionnement de la recherche. Il revient sur le choix du corpus en rappelant les hypothèses de travail ainsi que la question principale de la thèse, qui postule que le vêtement est un outil de déconstruction des rôles de genre imposés qui révèle une convergence critique et des solidarités entre les œuvres des artistes dans les années 2000.

CHAPITRE I

LA MISE EN CONTEXTE D'UN OBJET AUX FRONTIÈRES DES DISCIPLINES

> We need multiple metaphors or models to think about the complex « hows » and « whys » of body fashionings.[30]

1.1 La validation d'un objet scientifique : le vêtement

En remontant aussi loin qu'à la Préhistoire, il semblerait que les hommes et les femmes de Neandertal[31] qui se réfugiaient dans les grottes de l'Europe centrale, utilisaient déjà une première fonction psychosociologique du vêtement qui consiste à utiliser les peaux animales pour se protéger du froid et survivre aux intempéries. Comme les outils retrouvés par les archéologues pour travailler les peaux[32], les toutes premières formes (taillées, drapées et cousues) de vêtements prouvaient sans aucun doute que la nécessité de se vêtir était bien « [...] le propre de l'être humain »[33].

---

[30] Kaiser, S. B. (1997). *The social psychology of clothing: symbolic appearances in context* (2e éd. rév.). New York : Fairchild, 4.

[31] Horn, M. J. (1968). *The second skin: an interdisciplinary study of clothing*. Boston, MA : Houghton Mifflin, 23.

[32] À l'ère du Paléolithique, beaucoup d'outils taillés dans le silex ont été retrouvés par les archéologues, comme c'est le cas pour le racloir qui sert à racler la chair et la graisse sur les peaux des animaux pour en faire des vêtements. Pour plus d'informations, voir le site du Musée de Préhistoire des Gorges du Verdon. Récupéré de http://www.museeprehistoire.com/les-collections.html

[33] Deslandres, Y. (1976). *Le costume, image de l'homme*. Paris : Albin Michel, 12.

Qu'il s'agisse des traits de peinture du peuple Kayapo d'Amazonie ou des arabesques au henné du désert marocain, des tatouages du québécois Rick Genest surnommé Zombie Boy[34] ou des robes corsetées du XIX[e] siècle londonien, le corps ne cesse d'être mis en scène par des artifices externes et corporels qui s'imprègnent à fleur de peau. Par-delà les disparités de formes, de couleurs, de textures, les vêtements sont des outils culturels qui servent à recouvrir la matérialité physique pour la fondre en un corps social. Revêtir son corps, c'est donc y apposer sa marque culturelle[35].

Qu'elles soient éphémères ou permanentes, partielles ou intégrales, les parures corporelles et externes permettent à l'individu de se sociabiliser. Le vêtement met en forme les représentations sociales et culturelles. Il donne une traduction tangible de l'imaginaire d'une société, d'une culture et d'une époque donnée à travers ses représentations. Il dicte ses lois et classe les individus en fonction de conventions représentationnelles à la fois sociales, culturelles et esthétiques. Il réunit ainsi en une seule image les distinctions ainsi que les différences individuelles et collectives. Or, le vêtement ne fait pas qu'additionner ces différentes représentations entre elles, il les donne à voir pour soi et pour autrui. Véritable seconde peau, il peut aussi bien marquer les limites entre soi et l'autre que les rendre fluctuantes. Simultanément, il communique une multitude d'informations sur son porteur, comme son statut social, son âge, sa culture d'appartenance, son genre, sa situation professionnelle, son style de vie ou ses préférences esthétiques. Il convoque en effet plusieurs caractéristiques individuelles et collectives de manière simultanée.

---

[34] Rick Genest est un jeune montréalais tatoué d'un squelette sur tout son corps. Au début des années 2010, il connaît des moments de gloire en défilant par exemple pour la maison haute couture Thierry Mugler et en apparaissant dans le vidéo-clip *Born This Way* de Lady Gaga en 2011. Voir à ce propos : Dumas, H. (2011, 2 avril). Zombie boy : devenir célèbre et le rester. *La Presse*, section Arts et spectacles, p. 5.

[35] Borel, F. (1992). *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*. Paris : Calmann-Lévy ; Descamps, M.-A. (1972b). *Psychosociologie de la mode*. Paris : Presses universitaires de France ; Deslandres, Y. (1976). *Le costume, image de l'homme*. Paris : Albin Michel ; Flügel, J. C. (1982). *Le rêveur nu : de la parure vestimentaire*. (J.-M. Denis, trad.). Paris : Aubier-Montaigne ; Laurent, J. (1979). *Le nu vêtu et dévêtu*. Paris : Gallimard ; Perrot, P. (1984). *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin : XVIII[e]-XIX[e] siècle*. Paris : Seuil.

En ce sens, le vêtement est, de façon constitutive, une interface[36] entre soi et l'autre. C'est un véritable *caméléon social* qui sait adapter ses couleurs, ses formes et ses textures autant à la personne qu'à son milieu socioculturel. Malgré tout, force est de constater que la légitimité du vêtement comme objet de recherche scientifique a aussi fait l'objet de quelques controverses dans les milieux universitaires. À partir de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, on retrouvait en effet en amorce de plusieurs ouvrages consacrés à l'analyse du vêtement, des arguments qui venaient défendre la place du vêtement comme sujet de recherche à part entière. Au début des années 2000 par exemple, dès l'introduction de son ouvrage collectif consacré au vêtement, Frédéric Monneyron précisait ainsi le paradoxe :

> [...] Alors qu'il est ce qui différencie le plus évidemment l'homme de l'animal, distingue le plus immédiatement les individus entre eux et identifie le mieux une époque, il a été très peu étudié en tant que tel.[37]

Dans les travaux de recherche, deux raisons qui étaient aussi souvent invoquées pour expliquer ces difficultés de reconnaissance. D'une part, la pluridisciplinarité du vêtement rendrait difficile son appréhension globale. D'autre part, le vêtement aurait tendance à être relégué parfois au rang des futilités de l'existence humaine. Pour préciser la teneur de ces arguments, ces deux points sont donc respectivement traités dans les parties subséquentes.

---

[36] Par « interface », on entend ici un médium intermédiaire entre le corps et le monde extérieur. Le vêtement induit aussi la proximité, le partage d'informations ainsi que la perméabilité entre ces deux mondes. Voir aussi dans : Poissant, L. (dir.). (1997). *Dictionnaire des arts médiatiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 181. Dans son article de 2003, Louise Poissant remarquait par exemple que bon nombres d'artistes contemporains qui font usage de la technologie dans leurs œuvres sont des « trafiquers d'interfaces », dans : Poissant, L. (2003). *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 8.

[37] Monneyron, F. (dir.). (2001). *Le vêtement : colloque de Cerisy*. Paris : L'Harmattan, 9.

1.1.1 Objet pluridisciplinaire et défis de la pluridisciplinarité

En tant qu'objet de recherche scientifique, le vêtement, de par sa nature pluridisciplinaire, ne se cantonne pas à un seul champ disciplinaire. Il échoue à être circonscrit dans une seule catégorie. Il n'entre pas si facilement dans les cases prédéfinies de la systématisation classificatoire. Dès l'introduction de son texte « Pour une anthropologie du vêtement » de 1979, Yves Delaporte, ethnologue et anthropologue français, notait par exemple qu' : « [...] en dépit de cet intérêt sans cesse renouvelé, la science du costume reste à l'état d'ébauche »[38]. Pour lui, cette raison s'expliquait par une « [...] fragmentation même entre différentes disciplines, jalouses chacune de leurs méthodes et de leurs traditions, et trop souvent fermées à d'autres points de vue »[39]. À l'époque où Delaporte faisait ce constat, la théorisation pluridisciplinaire autour du vêtement n'en était effectivement qu'à ces premiers balbutiements. Aujourd'hui, l'approche pluridisciplinaire est plus largement partagée par les chercheur·e·s[40] qui consacrent leurs travaux au vêtement. Anthropologues, ethnologues, philosophes, psychanalystes, économistes, sociologues, muséologues ou critiques d'art[41] revendiquent la pluridisciplinarité comme une approche méthodologique efficace pour étudier le vêtement.

---

[38] Delaporte, Y. (1981). Pour une anthropologie du vêtement. [Chapitre de livre]. Dans M. de Fontanès et Y. Delaporte (dir.), *Vêtement et sociétés* (p. 3-13). Alès, France : Musée de l'Homme, Musée national d'histoire naturelle, 3.

[39] *Ibid.*

[40] Le choix de la féminisation du texte correspond aux objectifs de cette thèse de souligner l'importance d'un positionnement féministe pour étudier le vêtement. Sur l'usage du point médian, consulter : Lessard, M. et Zaccour, S. (2017). *Grammaire non sexiste de la langue française : le masculin ne l'emporte plus !* Paris : Syllepse, 63. Voir également : Berthelet, C. (2014). Le langage n'est pas neutre : petit guide de féminisation féministe. *FéminÉtudes*. Récupéré de https://iref.uqam.ca/upload/files/Guide_texte_suivi_diffusion_avec_liens_21.pdf

[41] Delaporte, Y. (1981). *Op. cit.*, 3 : le vêtement, « [...] apparaît lié à l'espèce humaine. Son importance est consacrée par l'intérêt qu'historiens, folkloristes, ethnologues, sociologues, technologues, lui portent depuis longtemps, ainsi que par l'une des bibliographies les plus vastes qu'ils soient ».

Depuis les travaux de John Carl Flügel en 1930[42], plusieurs chercheur·e·s, comme Fred Davis[43], Frédéric Monneyron[44], Susan B. Kaiser[45] ou Anna Marta González et Laura Bovone[46], ont fait de la polysémie porteuse de pluridisciplinarité une richesse intellectuelle à exploiter pour l'avancée globale de la pensée. Grâce à l'étude du vêtement, il s'agissait ainsi d'en finir avec le cloisonnement des disciplines au profit de leur interaction. Ce désir commun d'arrimer les disciplines entre elles par le vêtement a d'ailleurs été aussi revendiqué par le *Groupe d'intérêt scientifique Apparences, corps et sociétés*. Mis sur pied à la suite de rencontres et d'échanges organisés au Musée des Arts Décoratifs de la ville de Paris en 2013, ce groupe, dirigé par Jean-Pierre Lethuillier, réunit des chercheur·e·s de milieux universitaires et muséaux, ayant en commun le souci d'un développement des recherches scientifiques pluridisciplinaires sur le vêtement[47]. Dans les premières orientations scientifiques du groupe, les membres-chercheur·e·s définissent leurs objectifs en mettant « [...] l'accent sur les croisements possibles entre l'histoire de la culture matérielle, l'histoire des techniques, l'histoire du corps et l'histoire du genre »[48].

---

[42] Flügel, J. C. (1982). *Op. cit.*

[43] Davis, F. (1992). *Fashion, culture, and identity*. Chicago, IL : University of Chicago Press.

[44] Monneyron, F. (dir.). *Op. cit.*, 11 : « [...] Ce pari était risqué, mais c'est pourtant celui qu'a pris le colloque qui s'est tenu durant l'été 1998 au château de Cerisy et qui réunissait, dans la très large perspective interdisciplinaire qui, devant les manques constatés, s'imposait, psychanalystes et psychiatres ; philosophes, esthéticiens et sociologues ; critiques littéraires et critique d'art (les écrivains, les peintres, les sculpteurs ont eu pour le vêtement comme pour beaucoup d'autres choses des intuitions éclairantes), et professionnels du monde de la mode ».

[45] Kaiser, S. B. (2012). *Op. cit.*

[46] González, A. M. et Bovone, L. (dir.). (2012). *Identities through fashion: a multidisciplinary approach*. Londres, R-U : Berg.

[47] Le GIS réunit des chercheur·e·s comme Jean-Pierre Lethuillier, maître de conférence en Histoire moderne, Université Rennes 2 et directeur du GIS ; Pascale Gorguet-Ballestros, conservatrice en chef du patrimoine, Palais Galliera, Paris ; Christine Bard, professeure d'Histoire contemporaine, Université d'Angers ; Manuel Charpy, chargé de recherche au CNRS ; Gabriele Mentges, professeure d'anthropologie culturelle, Institut für Kunst und Materielle Kultur, Université de Dortmund ; Isabelle Paresys, maître de conférence en Histoire moderne, Université de Lille 3. Pour la liste complète des membres du GIS, voir : Groupe d'intérêt scientifique. Apparences, corps et sociétés. (2014). *Op. cit.*

[48] *Ibid.*, 1.

Si le groupe est essentiellement européen, le GIS montre aussi son ouverture au-delà de ces frontières géographiques[49]. L'objectif du groupe consiste à un « [...] renouvellement du regard porté sur le vêtement et les apparences comme "fait social total", dans une perspective pluridisciplinaire supprimant les nombreuses cloisons qui fragmentent ce domaine de recherche »[50].

De ce point de vue, le potentiel pluridisciplinaire du vêtement serait donc un enjeu méthodologique pour la recherche actuelle[51] ainsi que dans l'étude des œuvres d'art aujourd'hui[52]. Ces perspectives s'inscrivent alors dans une volonté globale de tisser des alliances entre des disciplines qui n'ont pas toujours l'opportunité de dialoguer sur un même pied d'égalité. Dans cet ordre d'idées, les travaux de recherche développeraient un niveau de conscience élevé des difficultés auxquelles leur objet d'étude les confronte aussi bien sur un plan pratique que théorique, car la diversité des thématiques et sous-thématiques couvertes totalement ou partiellement par le

---

[49] Pour l'Europe : Lou Taylor, (professeure, Dress History Collective, School of Humanities, Université de Brighton) ; Marco Belfanti (professeur, Université de Brescia), Cinzia Capalbo (professeure agrégée, Université de Rome La Sapienza), Elisabetta Merlo (professeure agrégée, Université L. Bocconi de Milan), Valeria Pinchera (professeure agrégée, Université de Pise) ; Marie Riegels Melchior (professeure agrégée, Université de Copenhague) ; Elke Gaugele (professeure, Académie des Beaux-Arts de Vienne). Pour l'Amérique du Nord : Valérie Laforge (conservatrice du Musée de la civilisation de la ville de Québec) ; Jocelyne Mathieu (professeure agrégée de l'Université Laval à Québec) ; Alison Matthews David (professeure agrégée de la Ryerson School of Fashion de Toronto) ; Alexandra Palmer (conservatrice principale du Royal Ontario Museum de Toronto) ou la sociologue Yuniya Kawamura du Fashion Institute of Technology de New York.

[50] Groupe d'intérêt scientifique Apparences, corps et sociétés. (2014). *Op. Cit.*, 1.

[51] *Ibid.*, 2 : « [...] Les chercheurs qui ont contribué aux échanges évoqués plus haut ont mis au cœur de leur réflexion les nécessaires complémentarités entre universitaires, chercheurs des musées, restaurateurs de textile, collectionneurs-chercheurs, ainsi que le croisement tout aussi nécessaire de disciplines comme l'histoire, l'ethnographie, la sociologie, l'histoire de l'art, etc. Or il leur apparaît que la quête de ces complémentarités – disciplinaires, thématiques et institutionnelles – dans le domaine des apparences et des pratiques vestimentaires rencontre des obstacles en France, créant impasses et contradictions dans la construction des connaissances scientifiques ».

[52] Hollander, A. et National Gallery, Londres, R-U (2002). *Fabric of vision: dress and drapery in painting.* Londres, R-U : National Gallery Company.

vêtement renvoie à une littérature tout aussi étendue que multidisciplinaire[53]. Ce parti pris interdisciplinaire des études sur le vêtement suit le développement des travaux anglophones réalisés dans les *fashion studies*, qui se subdivisent en groupes comme la *fashion theory*, la *fashion history* ou la *dress history*[54]. Ces études intègrent donc d'autres disciplines comme l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, les arts visuels, les études culturelles ou les études sur la performance par exemple[55].

D'un point de vue académique, les programmes interdisciplinaires de doctorat qui permettent aux étudiant·e·s de suivre un cursus en *fashion studies* sont principalement concentrés dans le volet « recherche-pratique » du design et du textile, dans des contextes non francophones comme à l'Université East Asia de Yamaguchi au Japon, à la Kyung Hee University de Séoul en Corée du Sud ou dans plusieurs programmes en design textile dans les universités américaines[56].

---

[53] Horn, M. J. (1968). *Op. cit.*, 18 : « [...] A review of literature related to clothing will indicate that the facts of clothing can be interpreted from many points of view. The psychoanalyst sees clothing as a manifestation of suppressed desires; the historian sees it as a record of past events; the economists sees it in terms of consumer demand and business cycles; the anthropologist regards it as a pattern of culture; the physiologist sees it from the standpoint of health, while the sociologist views it in relation to the collective life. It becomes obvious that the study of clothing requires an interdisciplinary approach ».

[54] Brièvement, à titre d'exemple, à l'Université de la mode de Lyon 2 en France, il n'existe pas encore de programme de doctorat tout comme il n'y a pas de 3e cycle offert pour les étudiant·e·s de l'École supérieure de mode de l'ESG UQAM. Toutefois, il existe tout même des programmes de doctorat interdisciplinaire en études et pratiques des arts. Pour plus de détails, voir également les propos de Rebecca Arnorld autour de l'imbrication des disciplines dans les *fashion studies*, dans : McNeil, P. (2010). Conference report: « the future of fashion studies ». *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, *14*(1), 108.

[55] Granata, F. (2012). Fashion studies in-between: a methodological case study and an inquiry into the state of fashion studies. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, *16*(1), 73-74.

[56] Pour une liste plus complète d'universités proposant des programmes de doctorat en design de mode. Récupéré de http://www.gradschools.com/doctorate/fashion-retail-merchandising/fashion-design ou : http://learn.org/articles/PhD_in_Fashion_Program_FAQs.html

À ce jour, il n'existe pas de bases de données statistiques répertoriant les universités dans le monde qui proposent des programmes de doctorat sur la mode et le vêtement[57]. S'orienter dans une recherche théorique interdisciplinaire sur la mode (en *fashion theory*[58]) est une possibilité offerte depuis une dizaine d'années à travers quelques programmes de doctorat comme ceux du Center for fashion studies de l'Université de Stockholm depuis 2006 ; de l'Université de Brighton en Angleterre intitulé *History of design, visual and material culture* ; ou de la City of University de New York (CUNY) qui propose une concentration de 3e cycle interdisciplinaire en *fashion studies* depuis 2010[59]. Comme le soulignait déjà le rapport de Peter McNeil du 30 avril 2009[60], les recherches théoriques en *fashion studies* sont aujourd'hui en plein essor. Francesca Granata, professeure à la Parsons The New School for Design de New York, mentionnait d'ailleurs dans son article de 2012 à quel point il avait été difficile pour elle, au moment où elle était doctorante à l'University of Arts de Londres de trouver une méthodologie spécifiquement adaptée à son sujet de thèse portant sur le grotesque dans la mode de 1980 à 2010. En prenant l'exemple de sa thèse comme étude de cas, Granata montrait d'ailleurs que l'approche interdisciplinaire[61] était une méthode utile pour aborder son objet d'étude[62].

---

[57] En entrant le terme « fashion » ou « fashion studies » sur la plateforme répertoriant les données de 2014 sur les institutions d'enseignement supérieur et leurs programmes WHED/World Higer Education Database (http://whed.net/results_institutions.php), on y retrouve plus de 721 entrées, mais sans aucune précision sur le niveau exact de programme de doctorat offert, car cette information n'y est pas répertoriée.

[58] Les articles scientifiques publiés dans les journaux académiques tels que *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture* ; *Fashion Theory, Textile: The Journal of Cloth and Culture* ; *Critical Studies in Fashion and Beauty* attestent très clairement de cette volonté commune dans le monde académique anglophone d'instaurer la *fashion theory* comme une discipline interdisciplinaire à part entière.

[59] Kawamura, Y. (2011). *Op. cit.*, 13.

[60] McNeil, Peter. (2010). *Op. cit.*, 105-110.

[61] Voir notamment son utilisation des travaux de Shannon Jackson sur les *performance studies* : Jackson, S. (2004). *Professing performance: theatre in the academy from philology to performativity.* Cambridge, MA : Cambridge University Press ; Jackson, S. (2005). Performing show and tell: disciplines of visual culture and performance studies. *Journal of Visual Culture*, *4*(2), 163-177.

[62] Granata, Francesca. (2012). *Op. cit.*, 78.

De ce point de vue, toute étude du vêtement en histoire de l'art serait ainsi invitée à adopter une approche interdisciplinaire afin de saisir la complexité de cet objet pluriel. Alors que le vêtement constitue donc un champ d'étude riche en défis, ceux et celles qui s'y intéressent ont compris que l'approche interdisciplinaire est incontournable et qu'elle doit être mise de l'avant.

1.1.2 Le vêtement et sa prétendue frivolité

Conjointement à cette volonté de décloisonner les disciplines, le désir de valoriser la place du vêtement comme une source de connaissance pertinente à étudier pour l'ensemble de la communauté scientifique se fait ressentir. Qu'on songe à la préface d'Anne Hollander dans *Seeing through clothes*[63], aux travaux en philosophie de Lars Svendsen de l'Université de Bergen en Norvège[64], au guide méthodologique de la sociologue Yuniya Kawamura de 2011, les chercheur·e·s, peu importe leur discipline d'appartenance, insistent sur la nécessité de valoriser les recherches sur la mode et le vêtement. En effet, elles avaient parfois suscité une certaine méfiance dans le monde universitaire. Dans les années 1990 par exemple, Valerie Steele, conservatrice du musée de la mode du Fashion Institute de New York, expliquait que l'étude du vêtement avait suscité chez certain·e·s collègues un mélange d'amusement, de condescendance et de peur[65].

---

[63] Hollander, A. (1993). *Seeing through clothes*. Los Angeles, CA : University of California Press, xv : « [...] Unlike sex and art, however, dress usually fails to qualify as serious *in itself*. Clothes themselves are believed to be merely shifting ephemera on the surface of life, and so it is very easy to consider them trivial and to concentrate instead on the seriousness of what they mean ».

[64] Svendsen, L. (2006). *Fashion: a Philosophy* (J. Irons, trad.). Londres, R-U : Reaktion Books, 7 : « [...] fashion has been virtually ignored by philosopher, possibly because it was thought that this, the most superficial of all phenomena, could hardly be a worthy object of study for so 'profound' a discipline as philosophy ».

[65] Steele, V. (1991). The F-Word. *Lingua Franca, 11*, 17-20. Récupéré de http://www.wiu.edu/users/mfbhl/180/steele.htm

Dans son essai de 1991, elle revenait sur les difficultés d'insertion de la mode dans le contexte universitaire. Elle rappelait qu'à l'époque où elle faisait « [...] de la mode le sujet de son doctorat à l'université Yale aux États-Unis [elle] fut accueillie par une très grande hostilité de la part du corps enseignant »[66], car précisait-elle, certains « [...] "intellectuels pensèrent que cette idée était ineffable, méprisable, rien d'autre qu'un pêché et l'expression de [sa] vanité" »[67]. Dans les années 1990, l'étude du vêtement aurait donc été dévalorisée du fait de sa soi-disant frivolité. Cette conception péjorative associe parfois, dans l'opinion commune, le vêtement au péché.

Par exemple, les représentations imaginaires du corps des femmes auxquelles les parures participaient, subissaient ainsi les courroux de l'Église au Moyen Âge en Occident[68]. Dans le deuxième volume de l'histoire des femmes en Occident dirigé par Michelle Perrot et Georges Duby, Diane Owen Hugues précisait alors que les moralistes du Moyen Âge s'étaient donnés à cœur joie de ridiculiser les femmes les montrant « [...] coiffées de cornettes à deux pointes comme des diables fumants »[69]. Le vêtement, devenu « [...] le symbole du péché féminin [dont les] outrances en soulignent le caractère symbolique »[70], aurait alors servi de prétexte pour discréditer les femmes en général.

---

[66] Pour la traduction française des propos de Steele. Dans : Godart, F. (2011). *Penser la mode*. Paris : Institut français de la mode/Regard, 11.

[67] *Ibid.*

[68] Frugoni, C. (2002). La femme imaginée. [Chapitre de livre]. Dans G. Duby, M. Perrot et C. Klapisch-Zuber (dir.), *Histoire des femmes en Occident : le Moyen Âge, 2* (p. 441-520). Paris : Perrin.

[69] Owen Hugues, D. (2002). Les modes. [Chapitre de livre]. Dans G. Duby, M. Perrot et C. Klapisch-Zuber (dir.), *Histoire des femmes en Occident : le Moyen Âge, 2* (p. 181-208). Paris : Plon,190-915.

[70] Cassagnes-Brouquet, S. (2012). *La vie des femmes au Moyen Âge*. Rennes, France : Ouest-France, 57.

À l'encontre de ces préjugés diabolisants à l'égard des femmes et des parures, Christine de Pizan, une des premières femmes de lettres à avoir vécu de sa plume, se demandait d'ailleurs en 1405[71] : « [...] quelles pouvaient être les causes et les raisons qui poussaient tant d'hommes, clercs et autres, à médire des femmes et à vitupérer leur conduite soit en paroles, soit dans leurs traités et leurs écrits »[72]. La coquetterie vestimentaire devenait une source de vanité, car elle était associée au vice et à la luxure. Dans les siècles suivants, cette idée continuait de se propager. Une citation de Marguerite d'Aincourt datant de 1884 reprise par ailleurs par Marc-Alain Descamps à propos des préceptes moralistes vestimentaires tenus à l'égard des femmes en Occident au XVIII[e] siècle en dévoilait d'ailleurs bien les rouages :

> Un des derniers arrêts nous paraît être celui du Parlement d'Angleterre, en 1770 : « Toute femme, de tout âge, de tout rang, de toute profession ou condition, vierge, fille ou veuve, qui, à dater du dict acte, trompera, séduira ou entrainera au mariage quelqu'un des sujets de Sa Majesté à l'aide de parfums, faux cheveux, crêpons d'Espagne et autres cosmétiques, buscs d'acier, paniers, souliers à talons et fausses hanches, encourra les peines établies par les lois actuellement en vigueur contre la sorcellerie et autres manœuvres et le mariage sera déclaré nul et de nul effet ».[73]

Les accessoires de l'apparence étaient alors les témoins représentationnels de la culpabilité des femmes. Tandis que les distinctions vestimentaires entre les genres étaient explicites au Moyen Âge[74], Susan B. Kaiser remarquait que les rôles genrés dans la mode avaient été aussi fortement marqués au XIX[e] siècle[75].

---

[71] Pizan, C. de. (2000). *Le livre de la Cité des Dames* (T. Moreau et É. Hicks, trad.). Paris : Stock, 108 : « [...] Qu'ils se taisent donc ! Qu'ils se taisent dorénavant, ces clercs qui médisent des femmes ! Qu'ils se taisent, tous leurs complices et alliés qui en disent du mal ou qui en parlent dans leurs écrits ou leurs poèmes ! [...] ».

[72] *Ibid.*, 36.

[73] Descamps, M.-A. (1972a). *Le nu et le vêtement*. Paris : Éditions universitaires, 217.

[74] Deslandres, Y. (1976). *Op. cit.*, 108.

[75] Kaiser, S. B. (1997). *Op. cit.*, 74.

Par exemple, on retrouve quelques controverses sur l'usage des parures dans les écrits de la féministe anglaise Mary Wollstonecraft à la fin du XVIII[e] siècle, dans son manifeste sur *La défense des droits de la femme*[76]. L'écrivaine, philosophe et militante pour l'éducation des femmes précisait ainsi les dangers de la toilette et sa méfiance générale à l'égard des parures dans son texte de 1792 :

> L'ignorance et cette ruse malvenue que la nature encourage chez les esprits faibles pour leur propre préservation développent chez les femmes un goût prononcé pour la toilette et produisent toute la vanité qu'on peut attendre naturellement d'un tel penchant et qui exclut l'Émulation et la magnanimité.
> Je suis d'accord avec Rousseau que le côté physique de l'art de plaire se manifeste par des ornements et, pour cette raison même je mettrais en garde les filles contre cette folie contagieuse de la toilette, si fréquente chez les femmes faibles, afin qu'elles ne s'en tiennent pas à ce côté physique.[77]

Mary Wollstonecraft faisait ici une analogie entre la stupidité des femmes et l'usage des parures. Quelques lignes plus loin dans son texte, elle ajoutait en effet que « [...] le goût de la toilette, si extravagant chez les femmes, découle de la même cause, c'est-à-dire de leur manque de culture intellectuelle »[78]. Aussi, chez Wollstonecraft, l'usage excessif des parures était le signe extérieur d'une incompétence et d'une ignorance dont il fallait se prémunir au profit de la lecture par exemple. Dans ce contexte du XVIII[e] siècle européen, cet argument de Wollstonecraft démontrait à quel point les parures étaient sujettes à la moquerie. Or, à l'époque, les femmes intellectuelles ne détestaient pas nécessairement les vêtements, mais à trop les vouloir réduire à de « stupides coquettes », les parures nuisaient à leur crédibilité ainsi qu'à leur volonté d'accéder à l'égalité avec les hommes. Ainsi, dans l'esprit des féministes du XIX[e] siècle qui luttaient pour l'accès au suffrage universel, aussi bien en Europe

---

[76] Wollstonecraft, M. (1976). Quelques exemples de sottise causée par l'ignorance des femmes et conclusions sur le progrès moral qu'on pourrait naturellement attendre d'une révolution dans les mœurs féminines. [Chapitre de livre]. Dans M. Wollstonecraft, *Défense des droits de la femme* (M.-F. Cachin, trad.) (p. 223-239). Paris : Payot.

[77] *Ibid.*, 228.

[78] *Ibid.*, 229.

qu'en Amérique du Nord, l'amalgame entre « parure et frivolité » était donc à défaire[79]. En effet, la mode était par exemple considérée en 1895 par Georges Simmel comme un « [...] produit de remplacement pour la situation professionnelle »[80] et le reflet de la réussite économique du mari. Pour se libérer de ses contraintes, la mode devait donc être réformée, comme ce fut le cas dans l'adoption du pantalon de la suffragette américaine Amelia Bloomer[81], en 1851[82]. Le pantalon bouffant à l'Oriental ou le *bloomer* était alors le « vêtement de la liberté »[83] qui défiait les entraves physiques liées à la mode de l'époque (comme le port des corsets). Au fil du temps, ces préjugés sur l'artificialité excessive des vêtements portés par les femmes continuèrent d'influencer l'opinion commune jusqu'au XX^{e} siècle. Dans son introduction de 1968, Marilyn J. Horn remarquait en effet que le vêtement et la mode continuaient d'être dévaluées à cause de leur féminisation :

> The latter attitudes may be attributed to the fact that clothing and adornment provide a realm in which the forces of fashion are most notably manifest, and that by unfortunate association with women's hats, men are compelled to treat all aspects of dress with a certain lightness in order to maintain their manliness. Concern with cloths is generally conceived of as a feminine preoccupation, while men take pride in the fact that they are completely lacking in clothes consciousness.[84]

---

[79] Mill, J. S. (1992). *De l'assujettissement des femmes* (É. Cazelles, trad.). Paris : Avatar.

[80] Simmel, G. (1988). La mode. Dans G. Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais* (p. 88-126) Paris : Rivages, 110.

[81] Bard, C. (2010b). *Une histoire politique du pantalon*. Paris : Seuil, 112-115.

[82] Amelia Bloomer n'était pas la première à porter le pantalon. On attribue aussi le port de ce « vêtement de la liberté », sorte de « pantalon-jupe bouffant » à Elizabeth Cady Stanton à Seneca Falls lors de la première convention pour les droits des femmes des 19 et 20 juillet 1848, au nord de l'État de New York. Plusieurs féministes américaines décidèrent ensuite de porter ce nouveau vêtement. Ainsi, il devient à l'époque, dans l'esprit du grand public, le symbole du mouvement féministe en général. Dans : Kesselman, A. (1991). The « freedom suit »: feminism and dress reform in the United States, 1848-1875. *Gender & Society, 5*(4), 498. Voir également dans : Bard, C. (2010b). *Op. cit.*, 112-120.

[83] Kesselman, A. (1991). *Op. cit.*, 495-510.

[84] Horn, M. J. (1968). *Op. cit.*, 1.

Cette idée fut d'ailleurs aussi reprise plus récemment par Yuniya Kawamura. La féminisation des vêtements aurait en effet tendance à faire de la mode un sujet plus accessoire aux dépens de son caractère plus intellectuel[85]. Dans le *New York Times* du 2 septembre 2007[86], Valerie Steele et Elaine Showalter arguaient également en ce sens.

Pour les auteures, en préférant les costumes aux couleurs sombres à la sophistication vestimentaire, la norme universitaire aurait tendance à imposer ses diktats neutralisants sur les corps enseignants, en écartant du monde professionnel toutes extravagances en matière de mode. Prolongeant les anciennes divisions entre le corps et l'esprit, le féminin et le masculin, le privé et le public, le vêtement, comme objet de recherche, serait donc le support de bon nombre de préjugés en matière d'apparence.

Dans l'histoire de l'art, cette méfiance exercée à l'égard du vêtement ne serait alors pas sans évoquer les dénonciations effectuées par les artistes féministes depuis les années 1970, là où la valorisation de la place des femmes artistes dans le monde de l'art passait par un réinvestissement des textiles et des travaux d'aiguille comme matériaux premiers de leurs œuvres[87]. En effet, bien souvent, les vêtements ainsi que les broderies, les dentelles ou tout autre travail d'aiguille, avaient été confinés dans leurs féminisations à outrance et « [...] utilisés dans la construction du genre »[88]. Ainsi, dans l'histoire de l'art comme dans d'autres disciplines, choisir le vêtement comme un objet d'étude à part entière serait un enjeu critique, car il permettrait de contrer les préjugés liés à la représentation des rôles genrés dans les œuvres.

---

[85] Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology: an introduction to fashion studies*. Oxford, R-U : Berg, 9-10.

[86] Trebay, G. (2007, 2 septembre). Admit it. You love it. It matters. *The New York Times*. Récupéré de http://www.nytimes.com/2007/09/02/fashion/shows/02fash.html?n=Top%2FReference%2FTimes%20Topics%2FSubjects%2FD%2FDesign&_r=0

[87] Sutherland-Harris, A. et Nochlin, L. (1981). Introduction. Dans *Femmes peintres : 1550-1950* (C. Bourguignon, trad.) (p. 13-44). Paris : Des femmes, 13.

[88] Auslander, L. (2014). Culture matérielle, histoire du genre et des sexualités. *Clio, 40*(2), 171.

Dès lors, si l'étude du vêtement apporte au contraire « [...] a vibrant exchange across disciplinary boundaries [which] contribute to new ways of accessing and interpreting these meanings »[89], elle est d'autant plus pertinente lorsqu'il s'agit d'étudier les œuvres réalisées par les artistes féministes contemporaines, car elle met en lumière les systèmes de préjugés genrés qui auraient tendance à se pérenniser dans les différents usages des parures.

Par là même, étudier le vêtement dans l'histoire de l'art serait aussi un moyen de « [s'] employer à poser le vêtement non plus comme puissance d'erreur, mais comme moule, matrice, non plus comme élément second, accessoire, mais comme élément premier, fondateur, déterminant les comportements individuels comme les structures sociales »[90]. Bien plus qu'une simple façon d'arrimer les différentes représentations entre elles, l'étude du vêtement, par son caractère interdisciplinaire, participerait donc à créer des dialogues visuels entre les pratiques artistiques aujourd'hui.

1.2 Construire une définition opératoire du vêtement

Pour faire du vêtement un objet légitime d'analyse des œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah, il convient désormais de proposer une définition du vêtement afin de la rendre opératoire pour l'étude des œuvres à venir. Dans les prochaines sections, une définition sémantique du vêtement sera complétée par les trois axes que sont le genre, l'identité et la culture. Ces éclaircissements seront essentiels à la construction d'une définition opératoire du vêtement, car ils viennent enrichir l'analyse des rôles de genre mis en scène par les artistes féministes dans les années 2000.

---

[89] Kaiser, S. B. (1997). *Op. cit.*, viii.

[90] Monneyron, F. (2001). *Op. cit.*, 11.

1.2.1 Étymologie et significations du mot « vêtement »

Dès les premières lignes de son ouvrage *Le nu et le vêtement*, Marc-Alain Descamps insistait sur le fait qu'un éclaircissement sémantique était nécessaire pour démêler l'enchevêtrement de sens que l'on attribue généralement au vêtement, synonyme d'habit, de tenue, costume, toilette, ou d'habillement[91].

Tout d'abord, le terme « habit » contiendrait en lui-même une première restriction sémantique. Pour l'auteur, il désignerait exclusivement un « vêtement du tronc »[92] qui « [...] s'oppose donc à tous ses accessoires : chaussure, chaussette, linge de corps, chemise, cravate, etc. »[93]. Ainsi, le mot « habit » aurait tendance à exclure les accessoires, mais aussi les maquillages et les autres formes de modifications corporelles. De plus, l'« habit » est aussi un marqueur de stratifications sociales, comme c'est le cas pour les habits aristocratiques, ouvriers ou liturgiques[94].

Par sa racine latine, l'habit renvoie en effet au terme « habitus » du latin *habeo* qui signifie « avoir »[95]. Dans cette perspective, l'habit est un bien dont l'individu se munit et qui vient *compléter* sa garde-robe. C'est donc un produit de consommation qui vient stratifier le social. De ce point de vue, même si les vêtements participent à la distinction entre les classes sociales, ils ne peuvent pas être compris dans leur complexité par cette seule définition, car ils ne s'y limitent pas. De son côté, le terme « habit » se rapproche en effet d'autres formulations de la même racine latine telles que « [...] l'habitat, l'habitation, l'habitacle »[96].

---

[91] Descamps, M.-A. (1972b). *Psychosociologie de la mode*. Paris : Presses universitaires de France, 17.

[92] *Ibid.*

[93] *Ibid.*

[94] Guindon, A. (1997). *L'habillé et le nu : pour une éthique du vêtir et du dénuder*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 17.

[95] *Ibid.*, 23.

[96] Descamps, M.-A. (1972b). *Op. cit.*, 20.

L'habit est un « objet fabriqué que l'on "habite" par la présence du corps »[97]. C'est aussi une enveloppe protectrice qui vient souligner la relation intime entre le corps humain et son substitut de tissu. De plus, les significations attribuées au costume viennent également compléter cet éclaircissement sémantique. Selon sa racine indo-européenne, le costume relèverait de la coutume. Au XI[e] siècle en Occident, le costume (du latin *consuetidinem*) renvoie à un ensemble d'usages et de mœurs à suivre en fonction d'une époque donnée, d'une cérémonie particulière à un moment précis dans le temps.

Le mot « costume » dérive en effet directement du terme « coutume »[98]. Dès 1676, c'est une « [...] "manière d'être extérieure consacrée par l'usage" »[99]. Le costume est donc aussi une habitude sociale enracinée dans la tradition qui se transmet de génération en génération. L'adoption du costume est d'ailleurs souvent liée à des rites de passage. Ils font partie des coutumes les plus difficiles à changer comme c'est le cas pour les vêtements de baptême ou de mariage par exemple. À ces définitions de l'habit et du costume, il vient finalement s'ajouter celle du « vêtement ». Par sa racine étymologique latine *vestimentum*, qui se décompose en *vestio* (vêtir) et son suffixe (*memtum*), le vêtement est un outil venant protéger le corps[100]. On l'enfilerait comme une carapace pour se protéger des attaques extérieures. Outre cette fonction protectrice, le vêtement est aussi proche de la fonction de l'uniforme, car il attribue à l'individu qui le porte un rôle à suivre dans la société[101].

---

[97] *Ibid.*

[98] *Ibid.*, 19.

[99] *Ibid.*

[100] Descamps, M.-A. (1972b). *Op. cit.*, 21.

[101] *Ibid.*

De plus, dans les célèbres travaux sur la mode du sémiologue Roland Barthes, d'autres significations sémantiques sont associées au vêtement[102]. Chez Barthes, il existait donc le « vêtement-image », celui qui est photographié ou dessiné dans les illustrations de mode et le « vêtement-écrit », celui qui est décrit dans le texte souvent en guise de légende sous les images des magazines populaires (plus précisément dans *Elle* ou le *Jardin des modes* entre juin 1958 et 1959). Dans son analyse, Barthes ne retenait pas les maquillages et les coiffures des modèles représentés, car « [...] ces éléments comport[ai]ent des variants particuliers qui auraient alourdi l'inventaire du vêtement proprement dit »[103]. Malgré toute la finesse de ces analyses, cette définition du vêtement aurait donc tendance à exclure les autres parures.

Or, pour ne pas restreindre la définition du vêtement dans le cadre de l'analyse des œuvres, il conviendrait plutôt de se rapprocher des significations généralement attribuées dans la langue anglaise au terme « dress ». Certes, ce mot désigne le fait de s'habiller, mais il a l'avantage de regrouper, sous une même appellation, l'ensemble des pratiques, des accessoires et des gestes qui participe à un tout, celui de l'apparence. Cet élargissement sémantique permet d'ajouter à la définition opératoire du vêtement, tous les éléments constitutifs de l'apparence.

Ainsi, pour Mary Lynn Damhorst, le mot « dress » inclut : « [...] a wide array of other supplements and attachments to the body, such as makeup, nose rings, masks, shoes, headdresses, wigs, and hair plugs. Dressing may include application of chemicals, heat, and light to change color, texture, and odor, as in perfumes, deodorants, tanning, facial peels, hair straightening or curling, tattoos, scarification, and branding »[104].

---

[102] L'approche sémiologique du vêtement chez Barthes concerne les magazines de mode des années 1958-1959 et la « Mode écrite ». Dans : Barthes, R. (1967). Le corpus. [Chapitre de livre]. Dans R. Barthes, *Système de la mode* (p. 21-23). Paris : Seuil.

[103] *Ibid.*, 23.

[104] Damhorst, M. L., Miller-Spillman, K. A. et Michelman, S. O. (2005). *The meanings of dress* (2e éd.). New York : Fairchild, 2.

Toutes les extensions, les prothèses, les maquillages ainsi que les autres parures corporelles ou vestimentaires se regroupent ainsi sous le terme « dress » alors que la tenue, la toilette, le costume ou l'habit contiennent en eux-mêmes certaines restrictions qui sont socialement et historiquement situées.

De cette façon, l'emploi du mot « vêtement » dans cette thèse se rapproche des significations attribuées au terme « dress », car il permet d'inclure plus largement les caractéristiques de l'habit et du costume sans pour autant s'y circonscrire entièrement. À l'issue de ces précisions sémantiques, le vêtement regroupe donc un ensemble de parures externes et corporelles, d'accessoires, d'attitudes et de gestes qui constituent l'apparence en général.

1.2.2 Définir le vêtement sous l'axe du genre

Dans les précédentes sections, des liens tangibles entre le vêtement et le genre ont été mis en lumière pour légitimer la validité de l'objet scientifique principal de cette recherche, le vêtement. Or, si les articulations multiples entre le vêtement et la notion de genre sont à la fois complexes et cruciales pour la mise en contexte du sujet de cette recherche, le moment est donc venu de construire une définition opératoire de la notion de genre de façon à la rendre opérationnelle pour les chapitres suivants.

Dès que l'on s'intéresse à l'utilisation de la notion de genre dans la recherche scientifique, on se confronte à plusieurs définitions qui sont intrinsèques au champ des études féministes. Comme pour la question de l'identité et de la culture, il n'existe pas une seule définition du genre faisant l'unanimité dans les études féministes puisque les modes d'historisation de ce concept varient aussi en fonction des époques, des cultures et des différents groupes sociaux.

L'emploi du mot « genre » a souvent fait l'objet de controverses au cœur des études féministes[105] depuis les années 1970[106]. Par exemple, on lui reprocherait souvent de parler des femmes, mais cette fois « [...] sans les nommer »[107], car il semblait de premier abord ne pas « [...] constituer de menace critique »[108]. Dès lors, le concept de « genre » était sujet à polémique et répondait à des besoins spécifiques de clarification[109].

Ainsi, c'est en choissant l'angle adopté par Joan Wallach Scott sur le genre comme catégorie d'analyse utile[110] et celui de Teresa de Lauretis sur le genre comme représentation[111] que se constitue ici la base référentielle de la définition opératoire du genre pour les analyses d'œuvres à venir. Alors que l'on avait parfois tendance à reprocher à l'emploi du mot « genre » de dissoudre la condition d'oppressions spécifiques des femmes[112] ou d'annuler les rapports de division hiérarchique au sein des groupes sociaux[113], Joan W. Scott soulignait de son côté deux premières erreurs à ne pas commettre. D'une part, il ne faudrait pas seulement entendre sous le mot « genre » une histoire politique des femmes. D'autre part, le genre ne serait pas un terme générique englobant, dénué de toute fonction critique à l'égard des femmes.

---

[105] Mathieu, N.-C. (2004). Sexe et genre. Dans H. Hirata (dir.). *Dictionnaire critique du féminisme* (2e éd. augm., p. 205-213). Paris : Presses universitaires de France ; Delphy, C. (1991). Penser le genre : quels problèmes ? [Chapitre de livre]. Dans M.-C. Hurting, M. Kail et H. Rouch (dir.), *Sexe et genre : de la hiérarchie entre les sexes* (p. 89-101). Paris : CNRS.

[106] Oakley, A. (1972), citée dans : Delphy, C. (2001). *L'ennemi principal, 2 : penser le genre*. Paris : Syllepse, 246 : « [...] Le mot "sexe" se réfère aux différences biologiques entre mâles et femelles : à la différence visible entre leurs organes génitaux et à la différence corrélative entre leurs fonctions procréatives. Le "genre", lui, est une question de culture : il se réfère à la classification sociale en "masculin" et "féminin" ».

[107] Scott, J. W. (1988). Genre : une catégorie utile d'analyse historique (E. Varikas, trad.). *Les Cahiers du GRIF, 37-38*(1), 129.

[108] *Ibid.*

[109] Varikas, E. (2006). *Penser le sexe et le genre*. Paris : Presses universitaires de France, 9.

[110] *Ibid.*

[111] De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington, IN : Indiana University Press.

[112] Mathieu, N.-C. (2004). *Op. cit.*

[113] Delphy, C. (1991). *Op. cit.*

Après avoir effectué dans son texte de 1988 un retour étymologique sur l'utilisation du terme anglophone « gender », Joan W. Scott faisait de cette notion un outil méthodologique d'analyse critique pertinent pour l'histoire, et plus largement, pour la recherche scientifique en général. Chez Scott, plusieurs éléments justifiaient la prise en considération du genre comme une catégorie d'analyse dans la recherche. Pour l'auteure, le genre rendait manifeste les rapports de pouvoir plutôt que de les évacuer[114]. En effet, son utilisation permettait de refuser une construction hiérarchique entre le masculin et le féminin[115]. Il devenait alors une catégorie d'analyse utile pour d'autres disciplines, car son utilisation permettait d' « [...] être redéfini[e] et restructuré[e] en conjonction avec une vision d'égalité politique et sociale qui inclut non seulement le sexe mais aussi la classe et la race »[116].

Pour Joan W. Scott, le concept de genre était donc nécessaire, car il proposait un réexamen critique pour déconstruire les systèmes hiérarchiques entre les individus et les disciplines. Cette conception du genre permettait de révéler les systèmes d'oppressions présents dans les représentations individuelles et collectives. De cette façon, le genre devient donc une catégorie d'analyse pertinente en histoire de l'art lorsqu'il est question d'étudier, par le vêtement, la mise en scène des rôles de genre qui sont remis en question chez les artistes féministes dans les années 2000[117]. De ce point de vue, si le genre comme catégorie d'analyse n'évacue pas la dimension militante et critique de l'histoire des féminismes[118], la définition du genre de Teresa de Lauretis dans *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction* de 1987

---

[114] Scott, J. W. (1988). *Op. cit.*, 143.

[115] *Ibid.*, 139, 141 et 148.

[116] *Ibid.*, 149.

[117] *Ibid.*, 148.

[118] Scott, J. W. (1988). *Op. cit.*, 148 : « [...] Nous ne pouvons écrire l'histoire de ce processus que si nous reconnaissons qu'"homme" et "femme" sont à la fois des catégories vides et débordantes parce que, même quand elles semblent fixées, elles recèlent malgré tout, en elles-mêmes, des définitions alternatives, niées ou réprimées ».

(traduit en français en 2007[119]) justifie aussi l'intérêt de l'axe du genre pour construire une définition du vêtement qui soit opératoire pour les chapitres suivants. Dans les années 1990, la notion de genre chez Teresa de Lauretis ne saurait s'expliquer sans un bref retour sur le contexte américain des études sur le genre. Teresa De Lauretis se trouva notamment influencée par l'arrivée de Monique Wittig en 1976 aux États-Unis. S'insurgeant contre la catégorie « femme »[120], qu'elle voit comme une construction sociale, Wittig faisait retentir ses idées au cœur des universités américaines[121]. Elle bouleversait l'unicité d'un corps traditionnellement perçu comme exclusivement hétérosexué.

Les premières théoriciennes américaines des fondements du *queer* reprenaient alors cette conception du sexe et du genre comme socialement construits ainsi qu'un élargissement théorique à davantage de diversités[122]. Teresa De Lauretis fut d'ailleurs considérée comme l'une des premières à utiliser véritablement l'expression « Queer Theory »[123]. S'inspirant des réflexions sur les *appareils idéologiques d'État* de Louis Althusser[124] et des travaux de Michel Foucault, De Lauretis pensait le genre comme régi par des technologies culturelles (comme le cinéma) et des discours idéologiques hétéronormatifs qui construisent des représentations prédéterminées des féminités et des masculinités. Dans le corps érotique lesbien par exemple, l'auteure voyait la possibilité de penser un féminisme pluriel. En quelque sorte, s'intéresser au genre permettait de dénoncer les modes de production des représentations corporelles.

---

[119] De Lauretis, T. (2007). *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg.* (P. Molinier et S. [M.-H] Bourcier, trad.). Paris : La Dispute.

[120] Wittig, M. (1980b). On ne naît pas femme. *Questions Féministes,* 8, 79.

[121] Wittig, M. (1973). *Le corps lesbien.* Paris : Minuit.

[122] Ceci correspond précisément au « Paradigme n° 4. Constructivisme social subversif » proposé par Alexandre Baril à l'issue de sa thèse de doctorat : Baril, A. (2013). *La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité.* (Thèse de doctorat). Université d'Ottawa. Récupéré de ProQuest Dissertation & Theses. (NS27607), 392.

[123] De Lauretis, T. (2007). *Op. cit.*, 100.

[124] Althusser, L. (1976). Idéologie et appareils idéologiques d'État. [Chapitre de livre]. Dans L. Althusser, *Positions (1964-1975)* (p. 67-125). Paris : Sociales.

Si le genre est alors une « [...] représentation et autoreprésentation »[125], cet angle adopté par Teresa de Lauretis à la fin des années 1980 apparaît encore pertinent aujourd'hui pour étudier le vêtement, car il vient définir le genre comme « [...] le produit de technologies sociales variées comme le cinéma et les discours institutionnalisés, les épistémologies et les pratiques critiques ainsi que les pratiques de la vie quotidienne »[126]. Si le genre s'incarne dans les pratiques corporelles quotidiennes[127], il est donc utile pour analyser les rôles prédéterminés par les vêtements, car ils font partie des usages de la vie quotidienne.

En effet, le vêtement participe à la production d'habitudes corporelles individuelles et collectives qui sont ancrées dans les gestes en apparence les plus anodins. Dès lors, si le vêtement est un objet porté au quotidien, il est aussi un signe visuel qui permet de révéler la construction représentationnelle des rôles genrés, là où « [...] l'on pourrait dire très simplement que tout l'art et la culture d'élite occidentale sont l'empreinte de l'histoire de cette construction »[128] du genre.

Outil d'analyse des rôles assignés aux masculinités et aux féminités, le genre est donc, dans cette recherche en histoire de l'art, un point d'articulation nécessaire pour aborder le vêtement comme une interface représentationnelle stratégique des mises en scène de soi chez les artistes de mon corpus dans les années 2000. De cette façon, pour les analyses à venir, on accède ici logiquement à une définition opératoire du genre comme : une catégorie d'analyse méthodologique qui permet de comprendre les conditions de représentation des rôles genrés dans les pratiques corporelles quotidiennes (individuelles et collectives), dont le vêtement est l'une de ces manifestations.

---

[125] De Lauretis, T. (2007). *Op. cit.*, 40.

[126] *Ibid.*

[127] Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : naissance de la prison.* Paris : Gallimard, 260.

[128] De Lauretis, T. (2007). *Op. cit.*, 41.

1.2.3 Définir le vêtement sous l'axe de l'identité

Comme avec la question du genre, la notion d'identité est également incontournable dès qu'on s'intéresse au vêtement comme objet de recherche. En s'immisçant dans les écrits des artistes, des philosophes, des ethnologues ou des sociologues, le concept d'identité a été souvent exploré dans l'étude des comportements humains. Il n'y a donc pas à ce jour une seule définition de l'identité sur laquelle tous les scientifiques parviennent à s'entendre. Cette notion est en effet inlassablement remise en question et suscite l'intérêt de toutes les disciplines dans toutes les cultures et toutes les sociétés.

Il existe plusieurs qualificatifs pour définir la notion d'identité qu'elle soit individuelle, collective, sociale, politique, nationale, culturelle, sexuelle ou genrée. L'identité se choisit tout comme elle choisit ses points d'ancrage théorique. Comme le suggérait Claude Lévi-Strauss dans son séminaire interdisciplinaire dirigé de 1974 à 1975, « [...] le thème de l'identité se situe non pas seulement à un carrefour, mais à plusieurs »[129]. La notion d'identité est donc elle aussi interdisciplinaire.

À cette étape du développement de ce travail, l'identité est pour le moment conservée au singulier, car elle sert d'abord de base référentielle afin de démonter ensuite sa non-fixité dans les analyses d'œuvres à venir. Pour le moment, cette section est uniquement une introduction générale au rôle du vêtement dans la construction des identités individuelles et collectives. Ainsi, tout comme le fait que l'angle du genre appelle à être approfondi par les analyses d'œuvres, il ne s'agit pas ici de poser une définition définitive de l'identité, mais plutôt de donner les premiers jalons nécessaires à l'élaboration d'une définition opératoire du vêtement pour les chapitres à venir.

---

[129] Lévi-Strauss, C. (1977). *L'identité : séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss (1974-1975)*. Paris : Grasset/Fasquelle, 9.

Le vêtement participe aux récits quotidiens des expériences corporelles. Objet de communication non verbale[130], il construit jour après jour des images d'un soi qui s'offre à lire aux autres. L'étude du vêtement questionne la notion d'identité, car elle donne des informations sur autrui à partir des parures et des comportements qui l'accompagnent.

Pour Mary Ellen Roach-Higgins dans *Dress and identity* de 1995, le vêtement est donc « [...] a non-verbal means of communicating identity specifically »[131]. En ce sens, le vêtement œuvre *par* et *dans* la sphère des représentations visuelles corporelles en communiquant des informations identitaires sur la personne qui le revêt. Il diffère d'autres langages écrits ou parlés, car c'est par l'entremise du corps qu'il rend possible la communication avec l'autre. Le vêtement serait alors constitutif d'une identité à revêtir projetant à l'extérieur de soi une image plus ou moins correspondante à la façon dont le sujet désire se représenter à lui-même et aux autres.

Cela instaurerait une partition entre l'identité individuelle et collective dans les pratiques vestimentaires quotidiennes. Cette binarité conceptuelle qui divise l'identité individuelle et l'identité collective est toutefois à nuancer. En effet, si le vêtement incarne souvent une représentation de soi qui s'adapte à la façon dont le sujet désire se représenter à lui-même, il le fait aussi pour les autres en fonction de sa société, de son époque et de sa culture d'appartenance. Le vêtement intervient donc autant sur la construction identitaire individuelle que collective. S'il traduit la façon dont le sujet se construit une image de soi cohérente à ces désirs, le vêtement servirait, comme les autres marques corporelles pour David le Breton, à bricoler soi-même son identité[132].

---

[130] Damhorst, M. L., Miller-Spillman, K. A. et Michelman, S. O. (2005). *Op. cit.*, 78 : « [...] Dress is one of several modes of nonverbal communication, that is, communication that does not necessarily involve verbal expression through speaking or writing. [...] All of these types of nonverbal communication involve behaviors that are informative and meaningful to people ».

[131] Roach-Higgins, M. E., Bubolz Eicher, J. et Kim K. P. Johnson (dir.). (1995). *Op. cit.*, 9.

[132] Le Breton, D. (2002). *Signes d'identité : tatouages, piercings et autres marques corporelles.* Paris : Métailié, 15.

Spécialisé en anthropologie et en sociologie du corps, Le Breton prenait ainsi l'exemple des tatouages réalisés dans les années 2000. Le marquage sur la peau serait une *preuve de l'existence* individuelle, qui passe en effet par un processus de personnalisation corporelle. Phénomène tant marginal que plus consensuel aujourd'hui[133], le tatouage est un artefact culturel et intime à la fois. Visible à la surface de la peau, sa symbolisation précise n'est pourtant pas forcément lisible pour toutes les personnes au premier abord.

Bon nombre de personnes se tatouent des images, certes reconnaissables de tous (comme le lion pour la force ou l'aigle pour la liberté[134]), mais leurs significations pour le sujet ne sont pas nécessairement en adéquation avec des critères culturels prédéterminés. En effet, toute marque corporelle a sa propre histoire à la fois individuelle et collective[135]. Ainsi, dans l'exposition *Signes du corps* organisée par le musée Dapper à Paris en 2004, on retrouve quelques témoignages personnels sur la pratique du tatouage et du piercing. Alors que pour Bakry, « [l]a peau s'habille de souvenirs, langues de feu, croix, triangles et chevrons dessinent leurs méandres de la naissance du cou jusqu'à la pointe des doigts »[136], il s'agit pour Emma, « [...] de devenir lisible à soi-même, [d']encrer les traces de ce qui fait sens »[137]. Une marque sur le corps est alors un souvenir que l'on vient inscrire dans la mémoire de la peau.

---

[133] *Ibid.*, 20.

[134] *Ibid.*, 106.

[135] Dans son livre, Le Breton donnait aussi l'exemple des significations du tatouage de Cédric (alors âgé de 20 ans) : « [...] "J'ai un colibri avec un tribal et l'autre c'est un doberman. Le doberman c'est à la mort de ma grand-mère, la haine contre le reste" ». Dans : Le Breton, D. (2002). *Op. cit.*, 108.

[136] Falgayrettes-Leveau, C. (commiss.) et musée Dapper, Paris, France. (2004). *Signes du corps.* [Catalogue d'exposition]. Paris : musée Dapper, 337.

[137] *Ibid.*, 346.

Dans cette perspective, si le tatouage est une « [...] une sorte de signature de soi par laquelle l'individu s'affirme dans une identité choisie »[138], alors le vêtement, en tant que parures externes, serait aussi un médium permettant de construire le récit des expériences individuelles. Au même titre que les maquillages, les tatouages, les piercings et les coiffures, les vêtements choisis seraient donc des narrations de soi qui véhiculent l'identité[139]. Toute intervention sur le corps – indélébile ou non – serait une signature de soi[140].

Le vêtement est ainsi une mise en scène représentationnelle identitaire qui accède au visible dans les pratiques quotidiennes. Bien que porter un vêtement spécifique émane d'un choix individuel, cette pratique est aussi liée au collectif. Chez Kaufmann par exemple, l'identité est toujours déterminée par le collectif, car elle est lisible dans le processus de socialisation[141]. L'identité individuelle et l'identité collective sont donc liées l'une à l'autre dans le processus qui consiste à se vêtir[142]. À la lumière de ces caractéristiques individuelles et collectives, le rôle du vêtement apparait donc comme un élément majeur dans le développement de la construction identitaire.

À cette étape de développement, le vêtement est alors ici pensé comme un processus communicationnel d'invention de soi qui traduit les représentations individuelles et collectives qui sont façonnées par les rôles dictés à l'intérieur de chaque société.

---

[138] Le Breton, D. (2002). *Op. cit.*, 21.

[139] Scardi, G., Orta, L. et Entwistle, J. (2010). *Aware: art fashion identity*. Bologne, Italie : Damiani,18.

[140] Le Breton, D. (2002). *Op. cit.*

[141] Kaufmann, J.-C. (2004). *L'invention de soi : une théorie de l'identité*. Paris : Colin, 122.

[142] Scardi, G., Orta, L. et Entwistle, J. (2010). *Op. cit.*, 13 : « [...] Clothes have always been the foremost pointer to individual and social identity ».

1.2.4 Définir le vêtement sous l'axe de la culture

Les vêtements, tout comme les diverses marques corporelles, sont des inscriptions identitaires, mais aussi culturelles. Au regard des nombreuses ramifications qui fondent la culture, comme pour l'axe du genre et de l'identité, la notion de culture se limitera ici à deux aspects seulement, soit la mise en culture du corps et l'apport des études culturelles. Toutes les formes de parures corporelles (tatouages, scarifications, piercing, peintures, maquillages, etc.) impliquent, au même titre que les vêtements, le « [...] refus d'accepter les apparences que la nature [...] avait fixées »[143]. En venant signifier le corps, le vêtement est un marqueur civilisationnel, une sorte de dénominateur commun pouvant relier les contrées les plus lointaines dans toute leur hétérogénéité.

Par l'usage des parures, le corps biologique se transforme en corps social, un objet de culture qui varie en fonction des signes d'appartenance et des normes relatives à chaque civilisation. Tout travail sur l'apparence vient agir sur la structure biologique du corps en la modifiant en fonction des canons représentationnels dictés dans chaque société. En effet, de nombreux exemples à travers le monde témoignent de cette volonté de faire plier les corps sous le poids des traditions culturelles. Du bandage des pieds des jeunes Chinoises, en passant par les inconfortables crinolines portées par les femmes de la bourgeoisie européenne du XIX^{e} siècle, aux incrustations dentaires de certaines ethnies de l'Afrique du Sud[144], le règne de la parure impose ses contraintes physiques sur les corps. Si la culture se transmet de génération en génération, sa constitution interne demeure complexe. En fonction de son origine, elle peut en effet revêtir différentes significations qu'elles soient morales, spirituelles ou artistiques.

---

[143] Laurent, J. (1979). *Le nu vêtu et dévêtu.* Paris : Gallimard, 13.

[144] Borel, F. (1992). *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps.* Paris : Calmann-Lévy, 90.

Aussi, grâce au port des vêtements et des accessoires de l'apparence, la culture dominante d'une société donnée peut être partagée par certain·e·s ou refusée par d'autres. Dans cet ordre d'idées, le vêtement serait autant un langage partagé qu'un *passeur représentationnel* de culture, car comme le disait le peuple des Dogons du Mali, « [ê]tre nu [c'est] être sans paroles »[145]. De plus, le vêtement ne fait pas qu'inscrire une marque culturelle sur ses tissus, il la crée. Il travaille *dans* et *avec* les représentations culturelles corporelles. Grâce au vêtement, à un moment précis de l'histoire, le ton des canons esthétiques d'une culture et d'une société peut être donné. Il reflète les principaux canons de beauté qui sont présents dans la société, car il met en scène les corps et leurs représentations. Dans les années 1990, Anne Hollander se consacrait dans *Seeing through clothes* à étudier la place du vêtement dans les différentes représentations corporelles présentes dans les œuvres à travers plus de deux mille ans d'histoire occidentale (peintures, sculptures et photographies).

Des drapés de la Grèce antique aux œuvres de François Boucher, de Vermeer ou de Picasso, elle plaçait le vêtement au cœur de ses analyses. Hollander valorisait ainsi l'intérêt d'étudier le vêtement dans la discipline de l'histoire de l'art[146]. Ainsi, une décennie plus tard, dans le cadre d'une exposition réalisée en 2002 à la National Gallery de Londres, l'historienne de l'art revenait sur le fait que pour les artistes occidentaux du milieu du XV^{e} siècle au milieu du XX^{e} siècle, les vêtements (et les drapés) étaient en effet comme des « [...] expressive ingredients in paintings »[147].

---

[145] Geoffroy-Schneiter, B. (2001). *Parures ethniques : le culte de la beauté.* Paris : Assouline, 40.

[146] Hollander, A. (1993). *Op. cit.*, xv : « [...] But, just as with art, it is in their specific aspect that clothes have their power. This is what art proves and offers a means of seeing, since artists constantly create the look of clothes, clothing itself is constantly allied to all the other aspirations of figurative art. Clothes make, not the man but the image of man – and they make it in a steady, reciprocal accord with the way artists make, not lifeless effigies but vital representations ».

[147] Hollander, A. (2002). *Op. cit.*, 9-10.

De plus, pour l'historienne du costume Yvonne Deslandres, les peintures, les gravures, les sculptures sont des données très précieuses permettant d'avoir accès à une matérialité qui a disparu avec le temps[148]. De cette façon, à partir de l'étude du vêtement dans les représentations artistiques, on percevrait ainsi plus facilement les fluctuations des normes culturelles imposées par les sociétés. Le vêtement participe à la perception de l'imaginaire du corps dans la création artistique. C'est une forme d'expression à part entière qui témoigne des différents aspects esthétiques, culturels et sociaux de la période à laquelle elle a été créée[149]. Dès lors, en ce début du XXI^{e} siècle, il serait donc difficile d'étudier le vêtement en dehors de son contexte historique, social, culturel et donc, également artistique. Lorsqu'André Guindon utilisait par exemple l'expression « enculturation »[150] empruntée de l'anglais moderne, il exprimait ainsi sa volonté de faire fusionner la culture et le corps. De ce fait, le vêtement, qui est un porteur des signes visuels culturels de son époque, serait donc lui aussi une mise en culture du corps.

Toutefois, le vêtement ne se résume pas seulement à refléter les époques, les sociétés et les cultures. En effet, il peut aussi bien suivre les traditions qu'il peut s'en défaire. Dès qu'il est mis en scène dans les représentations artistiques, il s'agence de multiples façons en fonction des désirs de chaque artiste. Le vêtement ne subit pas la culture comme un destin immuable scellé à tout jamais, il participe à la créer en la transformant. C'est donc une interface qui participe au processus de mise en culture du corps ainsi qu'un outil d'expression artistique. Après ces éclaircissements définitionnels, on accède à présent au second axe choisi pour élaborer une définition opératoire du vêtement sous l'angle de la culture.

---

[148] Deslandres, Y. (1976). *Op. cit.*, 26-27.

[149] Horn, M. J. (1968). *Op. cit.*, 287.

[150] Guindon, A. (1997). *Op. cit.*, 149.

Si les études culturelles traduisent une volonté de contrer les pouvoirs hégémoniques présents dans les sociétés, elles enrichissent ainsi la perspective adoptée pour analyser la place du vêtement dans les œuvres des artistes féministes dans les années 2000.

Au regard du vaste champ couvert par les études culturelles, cette partie se limite pour l'instant à interroger brièvement la définition de la culture selon Stuart Hall afin d'en déduire une définition du vêtement propice aux chemins qui seront tracés par les analyses des œuvres. Dans les années 1970, Stuart Hall a été l'un des théoriciens majeurs des études culturelles britanniques. Dans son ouvrage *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, il réunissait quatorze articles publiés dans divers ouvrages collectifs entre 1974 et 2000. Hall était alors inspiré par les apports des structuralistes et des idéologies althussériennes qui avaient participé selon lui à démystifier le concept de culture. Pour Hall, les structuralistes auraient en effet permis une redéfinition du concept de culture en termes de « pratique signifiante »[151], là où les symboles culturels s'articulent dans une société donnée à partir des moyens par lesquels ils sont incorporés aux pratiques des individus. Par ailleurs, Hall s'inspirait aussi des travaux de Roland Barthes sur le vêtement pour démontrer comment la culture était incorporée dans les pratiques du pouvoir.

Barthes justifiait son système vestimentaire en élaborant une pensée autour de la « dénotation/connotation ». Dans l'analyse sémiologique de Barthes, la dénotation *jupe courte* connoterait par exemple tout aussi bien « le soleil de l'été » que « l'innocence enfantine ». Or, selon Stuart Hall, il n'y a jamais de dénotation pure, car elle est toujours connotée *a priori*. En effet, elle entraînerait plutôt la culture dans un système symbolique qui reproduirait des discours eux-mêmes issus de pouvoirs dominants.

---

[151] Hall, S. (2008). *Identités et cultures : politiques des cultural studies.* (C. Jacquet, trad.). Paris : Amsterdam, 57.

En s'intéressant aux signes visuels, Hall rappelait donc qu'il n'existait pas de représentation simplement dénotative[152]. Les signes visuels « dénotés » seraient alors d'ores et déjà toujours « connotés », car ils appartiennent au pouvoir dominant.

En ce sens, les codes « [...] rattachent les signes aux "cartes de sens" dans lesquelles toute culture se retrouve classifiée, et ces "cartes de la réalité sociale" portent, "inscrites en elles", tout l'éventail des sens, pratiques, usages, pouvoirs et intérêts sociaux »[153]. L'hégémonie du pouvoir des discours, des pratiques, des récits serait donc le ciment fondateur de la culture.

Ainsi, avec Stuart Hall, on définirait davantage ici la culture comme une pratique signifiante qui veille à mettre en lumière les multiples relations de pouvoir qu'elle instaure. Dès lors, pour ce travail en histoire de l'art, il convient de retenir cette définition de la culture de Stuart Hall comme :

> [...] un lieu où se jouent et se rejouent des affrontements symboliques et où des idéologies de classe, race, ethnicité, sexualité, nationalité ou genre tentent d'imposer leur hégémonie face à des minoritaires qui luttent discours au poing, traduisant toujours en d'autres langues – forcément hybrides et sans origine – les termes selon lesquels ils sont représentés.[154]

Dès lors, si la culture dominante peut s'incarner dans l'usage des parures à travers diverses pratiques corporelles individuelles et collectives, c'est en participant à décrypter les mécanismes d'inscription genrée que cette recherche aborde, en filigrane des analyses, la question de la culture dominante dans les pratiques créatives vestimentaires des artistes dans les années 2000.

---

[152] *Ibid.*, 177.

[153] Hall, S. (2008). *Op. cit.*, 177.

[154] *Ibid.*, 12.

1.2.5 Déduction d'une définition opératoire du vêtement

Grâce à ces éclaircissements culturels, identitaires et genrés, la définition interdisciplinaire du vêtement s'est enrichie. En effet, à cette étape de développement, il apparaît clairement que le vêtement est un outil d'expression de soi qui s'imprègne des normes dominantes et des codes conventionnels qui sont dictés dans chaque culture et société.

Or, si le vêtement participe à construire les représentations corporelles réelles et imaginaires, il a aussi la capacité d'en modifier les contours. Ainsi, le vêtement serait donc un espace créatif permettant aux artistes de jouer avec les interactions symboliques des structures représentationnelles du pouvoir qui s'incarnent dans les pratiques quotidiennes individuelles et collectives. Enfin, grâce à l'étude de ces chassés-croisés sémantiques et thématiques, sous le terme « vêtement », on entend ici regrouper toutes les formes de parures (externes et corporelles) ainsi que les attitudes qui les accompagnent comme autant de *mises en culture du corps* qui donnent à voir les structures du genre qui sont présentes dans les projections représentationnelles de soi.

CHAPITRE II

REVUE DE LITTÉRATURE ET ÉTAT DE LA RECHERCHE : VÊTEMENT, HISTOIRE DE L'ART ET GENRE

> Unlike sex and art, however, dress usually fails to qualify as serious *in itself.* Clothes themselves are believed to be merely shifting ephemera on the surface of life, and so it is very easy to consider them trivial and to concentrate instead on the seriousness of what they mean.[155]

2.1 La revue de la littérature : vêtement, histoire de l'art et genre

Au premier abord, il apparaît souvent difficile de ranger dans des cases des thématiques pluridisciplinaires qui, la plupart du temps, tentent de se frayer un chemin en dehors des cadres traditionnels. Néanmoins, l'exercice de la présente revue de littérature permet ici de dresser un cadre thématique et théorique qui sert de base référentielle pour procéder, dans la deuxième partie de la thèse, à l'analyse du vêtement dans les œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah. Peu importe les disciplines, la plupart des revues de littérature mettent en avant l'objectivité de la recherche scientifique. Cependant, force est de constater que ces revues sont aussi partielles et subjectives. En effet, elles sont créées à partir d'une question précise qui a interpellé les chercheur·e·s dans leur discipline d'appartenance selon leurs intérêts de recherches et leurs expériences spécifiques.

---

[155] Hollander, A. (1993). *Seeing through clothes*. Los Angeles, CA : University of California Press, xv.

La présente revue constitue donc un regard, qui est certes partiel et subjectif, mais qui est assurément aiguisé afin de rendre compte de l'interdisciplinarité de mon objet d'étude. Ainsi, cette revue propose un aperçu des liens thématiques et conceptuels qui constituent le cœur de cette recherche consacrée à l'usage du vêtement dans les pratiques artistiques féministes des années 2000. Elle fait ressortir les thématiques et les sous-thématiques les plus abordées communément afin de distinguer les références les plus pertinentes pour cette recherche de celles qui lui sont plus périphériques. Elle identifie les trois axes que sont le vêtement, l'histoire de l'art et le genre afin de révéler leurs entrecroisements, car leur complémentarité est plus pertinente pour cette recherche que s'ils étaient considérés isolément. Aussi, cette revue de littérature veut montrer que l'originalité de cette recherche émane précisément de l'articulation de ces trois axes. Pour identifier les croisements possibles entre le vêtement, l'histoire de l'art et le genre, la méthode choisie pour procéder à l'analyse est combinatoire. Tout d'abord, l'axe 1 s'intéresse aux relations entre le vêtement et le genre. Puis, l'axe 2 examine les liens entre l'histoire de l'art et le genre. Enfin, l'axe 3 étudie les rapports entre le vêtement, l'histoire de l'art et le genre. Dans les deux premiers axes, la sélection chronologique privilégie des références issues des décennies 1990 et 2000 en soulignant ainsi quelques ouvrages francophones et anglophones particulièrement pertinents pour ce travail. Ce découpage tripartite et ses sous-classements chronologiques n'ont pas été choisis de façon aléatoire. Ils répondent en effet à un souci didactique qui se base sur une hypothèse principale, soit la rare existence de travaux en études féministes francophones consacrées spécifiquement au vêtement dans l'histoire de l'art. Cette hypothèse invite alors à déceler le niveau d'intérêt (peu élevé, moyennement ou très élevé) pour le vêtement dans les ouvrages d'histoire de l'art ayant traité de la question du genre dans une perspective féministe. Pour faire l'état actuel des recherches sur le sujet (2010-2015), un bref retour sur les décennies 1990 et 2000 est donc nécessaire.

Malgré le fait que la décennie 1990 ne soit pas la période historique à l'étude dans cette thèse, elle s'avère incontournable pour définir les grandes lignes thématiques à partir desquelles les publications futures seront développées. Ce découpage chronologique permet ainsi de faire un tri sélectif parmi le vaste champ de références qu'impliquent les liens entre le vêtement, l'histoire de l'art et le genre. En effet, bon nombre d'ouvrages généraux sur l'art ou la mode vont par exemple traiter à un moment donné, de la question du genre et des rôles sociaux qu'elle implique.

Or, si les pistes ouvertes par cette revue sont stimulantes pour penser le vêtement dans son interdisciplinarité, elles peuvent aussi s'avérer parfois déroutantes lorsqu'il est question d'aborder plus de 3 000 références portant sur la mode en général (histoire, culture, corps et sociétés inclusivement[156]). Ainsi, pour ne pas se perdre dans le vaste champ ouvert par l'intersection des disciplines, une base de données comprenant plus 600 documents (articles de périodique, monographies et ouvrages de référence, etc.) a pu être constituée autour des trois axes de cette revue[157]. L'objectif principal de la présente revue est donc de dresser un portrait significatif des liens entre le vêtement, l'histoire de l'art et le genre pour finalement mieux saisir leurs enjeux dans l'état actuel de la recherche scientifique.

---

[156] Tseëlon, E. (2001a). From fashion to masquerade: towards an ungendered paradigm.[Chapitre de livre]. Dans J. Entwistle et E. Wilson (dir.), *Body dressing* (p. 103-118). Oxford, R-U : Berg. Récupéré de http://www.bergfashionlibrary.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/view/BODRESS/chapter-BODRESS0009.xml?q=androgyn&isfuzzy=yes&placeAdditionalFacet=2820#highlightAnchor, 106.

[157] Avec l'aimable collaboration d'Andrée-Anne Léonard, bibliothécaire de l'École supérieure de mode de l'Université du Québec à Montréal, l'axe 1 « vêtement et genre » s'est concentré spécifiquement sur les bases de données *Berg Fashion Library*, *SAGE Journals Online* et *Cairn.info*. La *Berg Fashion Library* se présentait comme incontournable par la pluridisciplinarité de ses ressources (histoire, sociologie, anthropologie, psychologie, culture et art). *SAGE Journals Online* était aussi une ressource-clé en raison du large éventail de périodiques en sociologie, psychologie, sexologie et études féministes. Enfin, *Cairn.info* s'était avéré un outil tout indiqué en montrant déjà moins de documentation sur le sujet dans la littérature francophone.

2.2 Axe 1 : vêtement et genre

Dans les ouvrages généraux consacrés à l'histoire de la mode aux XX^e^ et XXI^e^ siècles, les thématiques présentées vont souvent, visuellement ou textuellement, évoquer des liens (plus ou moins serrés) qui existent entre le vêtement et le genre. Des jupes-culottes d'Elsa Schiaparelli des années 1930 aux minijupes de Mary Quant en passant par les robes maxi des années 1970 et les pantalons moulants des années 1990, les images de la mode occidentale permettent de retracer l'histoire des représentations attribuées aux rôles genrés. Aussi, l'axe 1 se concentre sur des références majeures publiées dans les décennies 1990 et 2000 dans lesquelles le genre est explicitement utilisé comme une catégorie d'analyse utile[158].

2.2.1 Vêtement et genre (1990-1999)

Les années 1990 constituent une période intéressante pour comprendre les relations entre le vêtement et le genre dans les travaux de recherche. En effet, dans les années 1990, on remarque un fort engouement pour les *gender studies* dans les publications scientifiques anglo-saxonnes qui s'intéressent au vêtement. Elles mettent en lumière des rapports complexes qui existent entre les rôles genrés et leur mode de représentation. Dès le milieu des années 1980, conjointement à l'avènement des théories postmodernes, les études sur le genre apparaissaient plus fréquemment dans la sociologie, la psychologie, l'anthropologie, l'histoire ou la sexologie par exemple. Aussi, dans ce contexte propice à la multiplication des théories féministes, l'angle du genre participait à développer l'intérêt porté au vêtement dans les travaux.

---

[158] Scott, J. W. (1988). Genre : une catégorie utile d'analyse historique (E. Varikas, trad.). *Les Cahiers du GRIF, 37-38*(1), 139 : « [...] L'histoire de la pensée féministe est une histoire du refus de la construction hiérarchique entre masculin et féminin, dans ses contextes spécifiques, c'est une tentative de renverser ou de déplacer ses fonctionnements. Les historien(ne)s féministes sont maintenant en position de théoriser leurs pratiques et de développer le genre comme une catégorie d'analyse ».

L'éveil croissant de l'intérêt porté aux relations entre le vêtement et le genre dans les publications universitaires anglo-saxonnes coïncidait avec la parution de travaux pionniers de la *Queer Theory* comme ceux de Teresa de Lauretis, de Judith Butler ou d'Eve Kosofsky Segwick[159]. La publication de ces ouvrages concordait ainsi avec une vive période de revendications sociopolitiques issues des milieux associatifs et des groupes militants comme ce fut le cas lors de la création le 17 mai 1990 de la première organisation non séparatiste sous le nom de *Queer Nation*[160] aux États-Unis. De plus, le début des années 1990 marquait aussi l'avènement des ateliers drag kings[161] ou DK (*Drag Kings Workshop*) dans les clubs queer des scènes new-yorkaises et californiennes. Comme le précisait d'ailleurs Luca Greco en 2014, « [...] Judith Jack Halberstam et Del Lagrace Volcano avou[ai]ent avoir assisté au premier spectacle DK à San Francisco en 1985 »[162]. Conjointement à ces critiques du système hétéronormatif dominant, le *queer* comme savoir disciplinaire s'inscrivait progressivement dans les programmes des universités[163].

---

[159] De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction.* Bloomington, IN : Indiana University Press ; Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity.* New York : Routledge ; Kosofsky Segwick, E. (1990). *Epistemology of the closet.* Berkeley, CA : University of California Press.

[160] Bourcier, S. [M.-H]. (2006). *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs.* Paris : Amsterdam, 100.

[161] Pour la définition de l'expression anglophone « drag king », voir précisément : Halberstam, J. (1998). *Female masculinity.* Durham, NC : Duke University Press, 232 : « [...] A drag king is a female (usually) who dressed up in recognizable male costume and performs theatrically in that costume ».

[162] Greco, L. (2014). Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les Drag Kings sans... *Miroir/Miroirs : Revue des corps contemporains, 2* « Gender Fucking! *Masculinités/féminité et tout le reste ?* », 30.

[163] Sam Bourcier plaçait au milieu des années 2000 le *queer* comme critique épistémologique des formes hégémoniques de savoirs. Il s'agissait de *queer*iser les savoirs pour briser les binarités entre masculin/féminin, sujet/objet, objectivité/subjectivité. Le *queer savoir* était en effet une critique politique et culturelle visant à remettre en question l'hégémonie de savoirs hétérocentrés. Voir plus précisément, dans : Bourcier, S. [M.-H]. (2006). *Op. cit.*, 150 : « [...] le savoir queer et la queerisation du savoir se présentent comme l'une des critiques les plus radicales de nos usages des catégories de genre, de sexe, de pensée mais aussi de nos pratiques de savoir et de la manière dont se transmettent et se diffusent les savoirs normatifs dans notre société ».

Ainsi, ce n'est donc pas un hasard si l'on remarque à cette période un intérêt croissant pour ces pratiques, car le vêtement participait à la mise en scène des autoreprésentations qu'elles soient identitaires, culturelles ou genrées. Dans un contexte social propice à l'avènement de ces publications, le vêtement devenait une ressource pertinente à interroger parce qu'il participait activement à construire les représentations individuelles et collectives qui étaient sujettes aux mécanismes d'assignation des rôles genrés. De manière générale, mais non restrictive, les sous-thématiques abordées par ces publications peuvent donc être subdivisées en deux grands ensembles. D'une part, le premier ensemble inscrivait le vêtement et le genre au cœur de la construction des identités sociales et d'autre part, le second ensemble faisait du vêtement un objet utile pour étudier la déconstruction des frontières entre les genres masculins et féminins.

Dans le premier ensemble, certaines références apparaissent particulièrement significatives pour cette thèse, car elles étudiaient la manière dont le genre et le vêtement façonnent simultanément le corps social et les identités culturelles. En effet, à la fin des années 1990, la professeure Susan B. Kaiser, spécialisée en études féministes ainsi qu'en mode et textile à l'Université de Californie à Davis, avait une approche psychosociologique du vêtement. Pour l'auteure, le vêtement était un élément symbolique fondateur qui permettait d'étudier la perception des genres (masculins et féminins) dans les relations humaines ainsi que la construction des identités sociales et culturelles[164].

---

[164] Kaiser, S. B. (1997). *The social psychology of clothing: symbolic appearances in context* (2e éd. rév.). New York : Fairchild, 66 : « [...] the social psychology of clothing has addressed females' orientations toward clothing or has compared males' and females' perceptions of women's clothing. If we are to understand how appearance management and perception contribute to the social construction of gender, we must consider social relations between females and males. That is, it is necessary to identify how clothing and appearance cues are used to designate gender boundaries as well as to explain the nature of relationships ».

Le genre et le vêtement devaient ainsi être étudiés de façon simultanée pour faciliter la compréhension générale des rapports sociaux entre les êtres humains[165]. Dans cet ordre d'idées, Ruth Barnes et Joanne B. Eicher dirigeaient, quant à elles, un ouvrage collectif réunissant des recherches historiques, anthropologiques et ethnographiques autour du vêtement et du genre[166].

Cet axe constituait aussi le fil conducteur nécessaire pour interroger les pratiques vestimentaires individuelles et collectives tout en soulignant l'influence des rôles genrés dans les traditions symboliques à l'usage des matériaux textiles dans différentes zones géographiques à travers le monde (Asie, Europe, Afrique, Amérique de Nord et du Sud). À la même époque, les recherches du sociologue américain Fred Davis faisaient également du vêtement l'outil par lequel les identités sociales pouvaient être abordées sous l'angle du genre[167]. Ainsi, dans le prolongement de ces thèses, on peut aussi déceler qu'une large majorité des références anglophones faisaient donc du vêtement un *espace-frontière* qui permettait d'interroger de façon simultanée les relations sociales, les identités culturelles ainsi que les rôles attribués aux représentations des masculinités et des féminités.

Le second ensemble, quant à lui, privilégie davantage l'usage du vêtement dans les travaux comme un objet de déconstruction des frontières entre les genres masculins et féminins. Même si les publications anglophones des années 1990 s'ouvraient de plus en plus à la diversité genrée, elles n'usaient pourtant que très rarement du terme « queer » dans leur titre ou sous-titre de leurs ouvrages consacrés au vêtement.

---

[165] *Ibid.*, 86.

[166] Barnes, R. et Eicher, J. B. (1992). *Dress and gender: making and meaning in cultural contexts* (2e éd.). New York : Berg.

[167] Davis, F. (1992). *Fashion, culture, and identity*. Chicago, IL : University of Chicago Press.

Par exemple, le terme queer n'apparaissait pas dans les titres des ouvrages de Marjorie Garber[168], de Vern L. et Bonnie Bullough[169] ou de Richard Ekins et David King[170]. On lui préférait plutôt l'usage d'expressions anglaises comme *cross-dressing* ou *gender blending*. Alors que l'usage du terme *cross-dressing* mettait nettement l'accent sur l'acte du déplacement vestimentaire, l'expression *gender blending* insistait elle sur l'idée de brouiller les frontières entre les genres masculins et féminins[171]. L'utilisation d'un terme plutôt qu'un autre coïncidait donc avec le parti pris théorique adopté par les auteur·e·s dans leurs ouvrages. L'expression *gender blending* mettait plutôt l'accent sur la possibilité de contrer le schéma binaire dominant (masculin/féminin) en proposant des représentations de soi alternatives tandis que l'emploi du terme *cross-dressing* privilégierait l'acte de s'habiller. Par son approche transhistorique du vêtement et la profusion d'exemples qu'elle utilisait (dans les arts, la littérature, le théâtre, le cinéma ou la publicité), Marjorie Garber entendait faire du *cross-dressing* le moyen par lequel les catégories genrées se trouvaient *en crise*[172]. Cette idée mettait alors en évidence l'échec des codes symboliques préétablis par les sociétés occidentales, là où le binarisme du genre était la norme imposée[173].

---

[168] Garber, M. (1992). *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. New York : Routledge.

[169] Bullough, V. L. (1993). *Cross dressing, sex, and gender*. Philadelphia, PA : University of Pennsylvania Press.

[170] Ekins, R. et King, D. (1996). *Blending genders: social aspects of cross-dressing and sex-changing*. Londres, R-U : Routledge.

[171] Devor, H. (1989). *Gender blending: confronting the limits of duality*. Bloomington, IN : Indiana University Press.

[172] Garber, M. (1992). *Op. cit.*, 16.

[173] *Ibid.* : « [...] I mean a failure of definitional distinction, a borderline that becomes permeable, that permits of border crossings from one (apparently distinct) category to another: black/white, Jew/Christian, noble/bourgeois, master/servant, master/slave. The binarism male/female, one apparent ground of distinction (in contemporary eyes, at least) between "this" and "that", "him" and "me", is itself put in question or under erasure in transvestism, and a transvestite figure, or a transvestite mode, will always function as a sign of overdetermination – a mechanism of displacement from one blurred boundary to another ».

De plus, l'ouvrage de Marjorie Garber est aussi particulièrement marquant dans la décennie 1990, car il fait l'objet de toutes les attentions de la part de ses contemporain·e·s. En effet, on le trouve par exemple cité par plusieurs auteur·e·s comme Kate Bornstein ou Jack Halberstam[174]. Dans son compte-rendu de 1994, la critique d'Halberstam concernant par exemple l'hétérocentrisme de Garber faisait d'ailleurs écho à l'emploi de l'expression *cross-dressing*. À certains égards, cette expression anglaise serait assez proche du mot français « travestissement », un terme historiquement situé parce qu'il avait par exemple participé à la pathologisation médicale de l'inversion vestimentaire au XIX[e] siècle en Occident[175]. Or, dès l'ouverture de son livre de 1994, Kate Bornstein faisait au contraire du vêtement une interface représentationnelle utile pour subvertir les normes binaires genrées. En effet, la mode chez Bornstein était bien plus qu'une simple mise en scène spectaculaire du corps, elle était le lieu où pouvait librement s'exprimer son activisme queer. Même si le vêtement n'était pas l'objet principal de l'ouvrage de Bornstein, cela marquait alors les prémices de ce qu'on nommera, près de deux décennies plus tard, le style queer[176]. Dès lors, les vêtements sont les signes visuels de l'expression de genres et participaient activement au bricolage genré de soi[177]. Ainsi, pour cette section de la revue de littérature, il convient de garder à l'esprit que le vêtement n'est pas un simple accessoire du genre, mais plutôt un élément stratégique qui vient potentiellement altérer les codes traditionnels dictés par les sociétés.

---

[174] Bornstein, K. (1992). A book for all reasons – Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety by Marjorie Garber. *Lambda Book Report, 3*(4), 14 ; Halberstam, J. (1994). Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety. *Gender & History, 6*(1), 151-153.

[175] Cette question sera approfondie ultérieurement au chapitre 6 dans l'analyse de l'œuvre de Tejal Shah.

[176] Bornstein, K. (1994). *Gender outlaw: on men, women and the rest of us*. New York : Routledge, 4 : « [...] What I found the more playfull and less dictatorial my fashion has become – as well as my style of self-expression ».

[177] *Ibid.*, 3 : « [...] The link between fashion and identity begins to get real interesting, however, in the case of people who don't fall clearly into a culturally-recognized identity – people like me. My identity as a transsexual lesbian whose female lover is becoming a man is manifest in my fashion statement; both my identity and fashion are based on collage ».

Avec ces premiers éclaircissements, on remarquait également que les études francophones consacrées au vêtement et au genre comme sujet principal semblaient plus minoritaires dans les années 1990[178]. Si ces enjeux se trouvaient présents en filigrane de thématiques comme celles du fétichisme et de la mascarade[179], les recherches francophones qui faisaient explicitement du genre une catégorie d'analyse utile pour penser le vêtement étaient moins nombreuses dans les années 1990[180].

Pourtant, le collectif dirigé par Christine Bard et Nicole Pellegrin intitulé *Femmes travesties : un « mauvais » genre* se démarque particulièrement. Cet ouvrage collectif en français serait donc incontournable pour l'axe 1 dans les années 1990. En effet, il parcourait un large éventail historique retraçant l'ensemble des principales avancées autour du thème des femmes travesties et des rôles traditionnels qu'elles souhaitent subvertir. En 1999, cet ouvrage permettait de faire le point sur l'avancée de la pensée concernant les liens entre le vêtement et le genre dans le contexte francophone. L'ouvrage se confrontait alors à l'« urgence première[181] » de réhabiliter la place des femmes travesties dans l'historiographie francophone, les travestissements

---

[178] Bard, C. et Pellegrin, N. (dir.). (1999). *Femmes travesties : un « mauvais » genre*. Toulouse, France : Presses universitaires du Mirail, 12 : « [...] Les travaux sur les travesties se sont multipliés en Amérique du Nord, en Grande-Bretagne, aux Pays-Bas et en Allemagne depuis une quinzaine d'années. En France au contraire, malgré un passé riche en icônes du travestissement, de Jeanne d'Arc à Georges Sand, l'historiographie et les questionnements théoriques qui pourraient la stimuler, restent sous-développés. Ceci relève d'ailleurs du paradoxe, tant les recherches, qu'elles s'inspirent de la "Gender History", du "French Feminism", des théories "queer", ou des "Gay and Lesbian Studies", s'appuient sur des auteurs français (Foucault, Derrida, Wittig, etc.) ».

[179] Breton, S. (1989). *La mascarade des sexes : fétichisme, inversion et travestissement rituels*. Paris : Calmann-Lévy ; Rey-Flaud, H. (1994a). *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventa la psychanalyse*. Paris : Payot & Rivages ; Ribettes, J.-M. (1999). *Fétiches & Fétichismes : dans le défaut de l'objet religieux, économique & sexuel*. Paris, France : Passage de Retz/Éditions Blanche.

[180] Consulter par exemple le mandat éditorial de la revue Clio, en ligne : https://clio.revues.org/1957 : « [...] *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, revue française semestrielle (anciennement *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*), ouvre ses colonnes à celles et ceux qui mènent des recherches en histoire des femmes et du genre (toutes sociétés et toutes périodes). Organisée autour d'un thème (études de cas, actualité de la recherche, documents, témoignages et interviews, Clio a lu, Clio a reçu), elle est attentive à la dimension pluridisciplinaire et publie également des articles de Varia. *Clio FGH* dispose désormais d'une version numérique en anglais ».

[181] Bard, C. et Pellegrin, N. (dir.). (1999), *Op. cit.*, 12.

carnavalesques du XVII[e] siècle, l'adoption du pantalon par les femmes comme signe d'émancipation sociale dans les années 1970 ainsi que les pratiques drag kings des années 1990. Avec une perspective féministe affirmée, cet ouvrage permettait ainsi de politiser un peu plus la question du vêtement avec le genre, car il opérait un mouvement d'une dimension pathologisante du travestissement vers une *queerisation* des recherches sur les femmes travesties en déplaçant l'étude du vêtement de ces zones hétérocentrées par l'inclusion de pratiques transgenres[182].

2.2.2 Vêtement et genre (2000-2009)

La popularité des études sur le genre au sein des recherches scientifiques continua de se développer dans les années 2000 en amenant le développement de l'intérêt des études sur le vêtement. En effet, dans cette décennie, les recherches universitaires anglo-saxonnes multipliaient alors les liens entre le vêtement et le genre tandis que les recherches francophones travaillaient solidement à combler ce manque. Si le contexte universitaire anglo-saxon des années 1990 bénéficiait déjà d'un riche corpus concernant les pratiques vestimentaires genrées (binaires et non binaires), il continua d'affiner ces sous-thématiques tout au long des années 2000. Par ailleurs, même si les recherches francophones sur le vêtement avaient parfois éprouvé certaines difficultés à adopter pleinement l'angle du genre, elles trouvèrent néanmoins un terrain plus propice à leur développement dans les années 2000. Afin d'enrichir l'axe 1, on peut donc regrouper les recherches sur le vêtement et le genre selon trois grandes tendances thématiques, qu'elles soient effectuées en anglais ou en français.

Tout d'abord, la première tendance fait du vêtement et du genre une combinaison pertinente pour interroger les identités plurielles et les pratiques corporelles diversifiées qui y sont associées.

---

[182] Bourcier, S. [M.-H]. (1999). Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement. *Clio : Femmes, genre, histoire, 10*, 117-136.

Dans ce cas de figure, les articulations entre le vêtement et le genre viennent consolider les thèses portant sur la construction des identités sociales des travaux réalisés dans les années 1990[183]. En effet, si l'étude du genre n'était pas toujours le sujet principal des analyses, le vêtement s'y manifestait comme un outil visuel pour identifier les pratiques corporelles de présentation de soi. Ainsi, pour Diane Crane[184], Joanne Entwistle et Elizabeth Wilson[185] ou chez Patrizia Calefato[186], le corps et le vêtement formaient alors une seule entité constitutive des identités socioculturelles, et plus particulièrement genrées. Ensuite, la deuxième tendance thématique mettait davantage en lumière les représentations non hégémoniques des masculinités comme ce fut le cas dans les ouvrages en anglais consacrés aux pratiques drag kings dès la fin des années 1990[187]. Au milieu des années 2000, la prolifération des recherches dédiées aux performances drag kings se développait[188]. De façon générale, l'étude du vêtement permettait de souligner la possible déconstruction des masculinités blanches hétérosexuelles en mettant l'accent sur des formes de masculinités plus alternatives. À la fin de l'ouvrage de Diane Torr intitulé *Sex, drag, and male roles: investigating gender as performance*, on trouvait par exemple un chapitre dans lequel la place du vêtement et des accessoires de la parure était valorisée.

---

[183] Voir : Kaiser, S. B. (1997). *Op. cit.* ; Barnes, R. et Eicher, J. B. (1992). *Op. cit.* ; Davis, F. (1992). *Op. cit.*

[184] Crane, D. (2000). *Fashion and its social agendas: class, gender, and identity in clothing*. Chicago, IL : University of Chicago Press.

[185] Entwistle, J. et Wilson, E. (dir.). (2001). *Body dressing*. Oxford, R-U : Berg.

[186] Calefato, P. (2004). *The clothed body*. Oxford, R-U : Berg.

[187] Halberstam, J. et Del LaGrace, V. (1999). *The drag king book*. Londres, R-U : Serpent's Tail.

[188] Troka, D., Lebesco, K. et Noble, J. (2003). *The Drag King Anthology*. New York : Haworth Press ; Noble, J. B. (2004). *Masculinities without men? Female masculinity in twentieth century fictions*. Vancouver : UBC Press ; Halberstam, J. (2005). *In a queer time & place: transgender bodies, subcultural lives*. New York : New York University Press ; Torr, D. et Bottoms, S. (2010). *Sex, drag, and male roles: investigating gender as performance*. Ann Arbor, MI : University of Michigan Press.

Dans *Man for a day: a do-it-yourself guide*[189], Diane Torr, artiste de performance qui bénéficiait déjà d'une vaste expérience drag king, donnait des conseils techniques très précis (corporels et vestimentaires) de présentation de soi qui passaient par l'attitude, la gestuelle, l'agencement des cheveux, la pose de la fausse moustache ou de la barbe. Ces recommandations prenaient vie sous la forme d'ateliers créatifs[190] destinés à un large public (initié ou non) venant d'horizons très différents, car Diane Torr avait l'habitude de donner des cours un peu partout à travers le monde depuis ses débuts à New York dans les années 1980.

Enfin, la troisième grande thématique était consacrée à l'étude du processus de marginalisation et d'exclusion présents dans l'usage genré des vêtements. Dans ce dernier cas de figure, le vêtement participait au développement des études queer et transidentitaires. Il permettait ainsi de sortir les usages non binaires des parures de leur marginalisation. Efrat Tseëlon[191] ou Charlotte Suthrell[192] rappelait en effet que tout corps vêtu (ou dévêtu) qui ne concordait pas avec les critères occidentaux de beauté était d'emblée considéré comme hors norme et donc, exclu de la société.

Tseëlon et Suthrell dénonçaient les systèmes de division genrée vestimentaire, car ils stigmatiseraient les personnes qui ne se soumettent pas aux standards corporels[193]. Chez Efrat Tseëlon, la mascarade vestimentaire était un outil d'analyse capable de questionner les systèmes binaires (masculin/féminin ; fiction/réalité ; privé/public).

---

[189] Torr, D. (2010). Man for a day: a do-it-yourself guide. [Chapitre de livre]. Dans D. Torr et S. Bottoms, *Sex, drag, and male roles: investigating gender as performance* (p. 259-269). Ann Arbor, MI : University of Michigan Press.

[190] Man for a Day Workshop. [s. d.]. Dans *Diane Torr*. Récupéré de http://dianetorr.com/workshops/man-for-a-day-workshop/

[191] Tseëlon, E. (2001). *Masquerade and identities: essays on gender, sexuality, and marginality*. Londres, R-U : Routledge.

[192] Suthrell, C. (2004). *Unzipping gender. sex, cross-dressing and culture*. Oxford, R-U : Berg.

[193] En stylisme de mode, on retrouve d'ailleurs plusieurs normes qui classifient la morphologie du corps selon l'analogie formelle entre les silhouettes et les lettres de l'alphabet. Voir à ce sujet : Labrecque, L. (2009). *Avec style : secrets d'une garde-robe bien pensée*. Montréal : La Presse ; Airoldi, J. (2014). *Leçon de style : comment avantager sa silhouette*. Montréal : Flammarion Québec.

L'étude des parures permettait de mettre en avant la pluralité des identités ainsi que leurs représentations pour désamorcer les hiérarchies entre les genres. Dans le même ordre d'idées, à la fin des années 1990 et au début des années 2000, Charlotte Suthrell s'intéressait alors aux pratiques vestimentaires indiennes des hijras ainsi qu'aux témoignages recueillis en Angleterre auprès de femmes trans de 1996 à 1999[194]. Même si les recherches de Suthrell ne se consacraient pas aux cultures drag kings très en vogue en Angleterre à la fin des années 1990, et malgré les obstacles survenus lors de l'étude de terrain en Inde[195], cet ouvrage était un des premiers « en son genre » à comparer deux expériences culturelles bien différentes en les confrontant sur le plan du style vestimentaire.

Pour clore l'axe 1, il convient finalement de noter l'engouement de plus en plus signifié pour les études sur le genre de la part des publications francophones dont les intérêts majeurs font du vêtement leur objet d'étude premier. Dans les années 2000, on assistait en effet à un tournant important dans les publications francophones autour des liens qui unissent le vêtement et le genre. Comme pour les ouvrages anglophones des années 1990, on observait dans ces publications un déplacement thématique et théorique autour de la notion de travestissement, d'une pensée en termes d'inversion vestimentaire à la queerisation des pratiques.

---

[194] Voir particulièrement le questionnaire dirigé par l'auteure sur les parures (incluant le maquillage, les vêtements et plus généralement le style). Dans : Suthrell, C. (2004). *Op. cit.*, 185-189.

[195] *Ibid.*, 111 : « [...] I found most of hijras I met difficult to talk to, uncivil in their manner and considerably more interest in financial reward than in any mention of hospitality or friendship – an unusual situation in India, where there is a culture of welcome and willingness to engage in conversation ». Ce témoignage montre donc les difficultés des chercheur·e·s occidentaux à travailler avec le vêtement en sortant des cadres préétablis.

Entre la peur de la confusion des sexes dans les pratiques historiques des femmes travesties en hommes[196] et le militantisme des récits transidentitaires[197], les vêtements n'ont plus les mêmes fonctions. À ce propos, l'ouvrage collectif intitulé *Travestissement féminin et liberté(s)*[198] dirigé par Guyonne Leduc, est d'ailleurs une des publications francophones qui marque particulièrement ce changement de paradigme. Dans ce collectif qui fut publié la même année que la critique queer de Sam Bourcier en 2006[199], l'étude du vêtement prenait en considération les apports de la *queerisation des savoirs*[200] dans l'analyse des pratiques drag. On constate en effet un déplacement significatif des thématiques et des outils théoriques convoqués par les auteur·e·s pour traiter du vêtement qui est en corrélation avec certaines réflexions féministes développées dans les milieux anglo-saxons (particulièrement étatsuniens) des années 1990[201].

Cet ouvrage marque donc, pour l'axe 1, un tournant majeur opéré sur l'étude du vêtement au début du XXI[e] siècle. Les recherches ont abandonné la vision archétypale de l'inversion vestimentaire pour incorporer progressivement à leurs analyses les apports des théoriciens et théoriciennes féministes des années 1990 comme Teresa de Lauretis, Judith Butler ou Jack Halberstam. De cette façon, à la fin des années 2000, l'angle du genre serait donc devenu un fil conducteur à privilégier pour mener une analyse critique féministe du vêtement.

---

[196] Steinberg, S. (2001). *La confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution.* Paris : Fayard. Dans une approche plus historique, on pense notamment aux travestissements de Jeanne d'Arc, Mary Ann Talbot ou du Chevalier d'Éon qui font figure d'exception par leur héroïsme.

[197] Espineira, K. (2008). *La transidentité : de l'espace médiatique à l'espace public.* Paris : L'Harmattan, 78-100.

[198] Leduc, G. (dir.). (2006). *Travestissement féminin et liberté(s).* Paris : L'Harmattan.

[199] Bourcier, S. [M.-H]. (2006). *Op. cit.*

[200] *Ibid.*, 150.

[201] Binard, F. (2006). La théorie queer : une menace pour le féminisme ? [Chapitre de livre.]. Dans G. Leduc (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)* (p. 389-401). Paris : L'Harmattan.

2.3 Axe 2 : histoire de l'art et genre

Le deuxième axe abordé dans la présente revue de littérature se concentre sur les articulations entre le genre et l'histoire de l'art. Plus précisément, l'angle du genre est abordé ici dans une perspective féministe, car il propose une dimension plus critique de l'histoire de l'art afin de mettre en lumière les modes de production des représentations artistiques hégémoniques. Ainsi, le deuxième axe étudie le niveau d'incorporation des études féministes à l'histoire de l'art afin d'en déduire les liens thématiques et conceptuels du troisième axe consacré à l'étude du vêtement, de l'histoire de l'art et du genre. Comme dans le premier axe, il ne s'agit pas ici d'énumérer tous les ouvrages d'histoire de l'art qui ont analysé, de près ou de loin, les pratiques artistiques féministes sur la scène internationale depuis les années 1990. Il s'agit plutôt de souligner quelques publications (anglophones et francophones) des années 1990 et 2000 qui apparaissent pertinentes pour cette recherche sur le vêtement.

2.3.1 Histoire de l'art et genre (1990-1999)

Alors que plusieurs décennies se sont écoulées depuis la parution dans les années 1970 du célèbre article « Why have there been no great women artists? » de Linda Nochlin, les historiennes de l'art ont bien appris à questionner les institutions culturelles qui avaient tendance à privilégier le statut élitiste de « [...] l'homme blanc occidental »[202] dans l'écriture de l'histoire de l'art. Au début des années 1990, en lien avec le postmodernisme, qui préconisait la fragmentation du sujet au centre des préoccupations artistiques, il ne s'agissait pas de « [...] réécrire toute l'histoire de

[202] Nochlin, L. (1993). *Femmes, art et pouvoir* (O. Bonis, trad.). Nîmes, France : Jacqueline Chambon.

l'art en mettant l'accent sur les effets de l'idéologie de la différence des sexes »[203] ou de « [...] de réinscrire les femmes dans un modèle d'histoire écrit à seule fin d'affirmer la domination du masculin »[204], mais de développer des outils féministes pour analyser les œuvres. Depuis les héritages féministes des pratiques artistiques des années 1970[205], la décennie 1990 constitue une période importante dans laquelle l'histoire de l'art est marquée par une diffusion accrue des études féministes dans les milieux culturels anglo-saxons. Sous la plume d'Amelia Jones, d'Elizabeth Grosz ou de Peggy Phelan[206], l'analyse du corps dans les pratiques artistiques féministes invitait à interroger l'histoire de l'art par ses marges. Dans les années 1990, comme le suggérait aussi l'historienne de l'art Griselda Pollock dans *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*[207], on remarque une nette volonté de la part des historiennes de l'art de désenclaver le féminin de ses stéréotypes dans les publications. Dans la plupart des titres des références en anglais consultées pour construire cette revue de littérature, le passage de l'emploi du mot « femme » à celui de « féminisme » coïncide avec un changement de paradigme qui s'opère grâce à l'apport critique des analyses des théoriciennes féministes en histoire de l'art[208].

---

[203] Pollock, G. (1997). Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? [Chapitre de livre]. Dans M. Ferrer et Y. Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art* (p. 63-90). Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 68.

[204] *Ibid.*

[205] Lippard, L. R. (1976). *From the center: feminist essays on women's art.* New York : E. P. Dutton.

[206] Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject.* Minneapolis, MN : University of Minnesota Press ; Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: toward a corporeal feminism.* Bloomington, IN. : Indiana University Press ; Phelan, P. (1993). *Unmarked: the politics of performance.* Londres, R-U : Routledge.

[207] Pollock, G. (1999). *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories.* Londres, R-U : Routledge.

[208] On pense ici aux travaux en littérature comparée et philosophie d'Elizabeth Grosz, aux recherches en histoire de l'art d'Amelia Jones, Linda Nochlin, Peggy Phelan ou Griselda Pollock dont les textes majeurs féministes écrits dans les années 1990 sont réunis et publiés sous forme d'anthologies : Jones, A. (dir.). (2003). *The feminism and visual culture reader.* Londres, R-U : Routledge. Voir aussi plus récemment : Nochlin, L. et Reilly, M. (2015). *Women artists: the Linda Nochlin reader.* New York : Thames & Hudson.

En effet, dans les années 1990, elles s'employaient toutes activement à sortir le visuel de ces archétypes différentialistes. Ainsi, on assistait à une réévaluation complète de l'emploi de l'expression « femme artiste » et des différences entre « art de femme/art d'homme » au profit de revendications plus féministes de l'écriture de l'histoire de l'art. Il ne suffisait donc pas d'inclure les femmes dans l'histoire de l'art. Il fallait repenser toute la structure de la discipline à partir d'une prise de conscience des rapports de domination et de pouvoir qui sont en jeu dans l'articulation des discours sur l'art. On assiste ainsi à une popularisation des positionnements féministes dans l'histoire de l'art dans les milieux anglophones. Or, dans le contexte francophone, on constate un engagement plus timide pour les approches féministes comme dans le catalogue de l'exposition *Féminin masculin : le sexe de l'art*[209]. Même si l'on ne peut pas ignorer la traduction en français de l'ouvrage *Femmes, art et pouvoir* de Nochlin[210], la parution de *Féminisme : art et histoire de l'art*[211] ou l'exposition *Vraiment : féminisme et art*[212] réalisée à Grenoble en 1997, il n'en reste pas moins que le nombre de publications en France en histoire de l'art qui se revendiquaient explicitement féministes demeurait plutôt sporadique à cette époque.

2.3.2 Histoire de l'art et genre (2000-2009)

Dans les années 2000, les recherches scientifiques menées par les auteur·e·s féministes en histoire de l'art vont connaître une seconde mutation paradigmatique à propos de l'emploi du genre dans leurs analyses.

---

[209] Bernadac, M.-L., Marcadé, B. (commiss.) et Centre Pompidou, Paris, France. (1995). *Féminin masculin : le sexe de l'art.* [Catalogue d'exposition]. Paris : Gallimard/Electa/Centre Pompidou.

[210] Nochlin, L. (1993). *Femmes, art et pouvoir* (O. Bonis, trad.). Nîmes, France : Jacqueline Chambon.

[211] Tucker, M. (dir.). (1994b). *Féminisme : art et histoire de l'art.* Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.

[212] Cottingham, L., Gallasso, A. (commiss.) et Magasin – Centre national d'art contemporain, Grenoble, France. (1997). *Vraiment : féminisme et art.* [Catalogue d'exposition]. Grenoble : Magasin – Centre national d'art contemporain.

Tandis « [...] qu'au début des études féministes aux États-Unis comme ailleurs, on ne parlait pas de "genre", mais des *femmes* »[213], l'emploi du terme « genre » ne faisait pas toujours l'unanimité dans les milieux féministes. Une des principales critiques menées à l'égard du concept de genre consistait en effet à penser que cette notion ne reflétait pas totalement les rapports sociaux hiérarchiques et l'oppression spécifique des femmes[214]. Privilégier le mot « genre » aux termes plus spécifiques comme « femmes » ou « féminisme » pourrait alors nuire à la reconnaissance des positions de dominant·e·s et de dominé·e·s.

En somme, l'emploi du mot « genre » aurait pour effet de minimiser la force du pouvoir politique des féminismes. Toutefois, à la lumière des travaux de Joan W. Scott, l'utilisation du « genre » était aussi un moyen de créer une catégorie d'analyse méthodologique pour signifier des rapports de pouvoir et du même coup, les renverser[215]. C'est donc aussi dans cette lignée conceptuelle que certains travaux en histoire de l'art furent amenés à privilégier l'angle du genre comme un élément fondateur de leurs analyses féministes[216].

---

[213] Mathieu, N.-C. (2004). Sexe et genre. Dans H. Hirata (dir.). *Dictionnaire critique du féminisme* (2e éd. augm., p. 205-213). Paris : Presses universitaires de France, 208.

[214] Delphy, C. (1991). Penser le genre : quels problèmes ? [Chapitre de livre]. Dans M.-C. Hurting, M. Kail et H. Rouch (dir.), *Sexe et genre : de la hiérarchie entre les sexes* (p. 89-101). Paris : CNRS, 100.

[215] Scott, J. (1988). *Op. cit.*, 139.

[216] Nochlin, L. (2006). « Why have there been no great women artists? » Thirty years after. [Chapitre de livre]. Dans C. Armstrong et C. de Zegher (dir.), *Women artists at the millennium* (p. 21-32). Cambridge, MA : MIT Press, 29 : « [...] Since that time, feminist art history and criticism, and, more recently, gender studies, have become an important branch of the discipline ». Par exemple, on peut aussi faire référence aux ouvrages suivants : Perry, G. (dir.). (1999). *Gender and art*. New Haven, CT : Yale University Press ; Korsmeyer, C. (2004). *Gender and aesthetics: an introduction*. New York : Routledge ; Buikema, R. et van der Tuin, I. (dir.). (2009). *Doing gender in media, art and culture*. Londres, R-U : Routledge.

Dans les années 2000, les textes fondateurs des historiennes de l'art féministes étaient alors publiés en anglais dans des anthologies rétrospectives comme *Art and feminism* de Peggy Phelan et d'Helena Reckitt[217], *Feminism-art-theory: an anthology, 1968 – 2000*[218] ou *The feminism and visual culture reader*[219]. De plus, au milieu des années 2000, on remarque aussi la multiplication de grandes expositions rétrospectives féministes comme *WACK!: art and the feminist revolution*[220] ou *Global feminisms: new directions in contemporary art*[221]. Réalisée au Brooklyn Museum de New York en 2007, cette dernière exposition était d'ailleurs particulièrement significative, car elle permettait de réunir des pratiques artistiques dans une perspective internationale tout en faisant converger des luttes féministes communes contre les formes de discriminations sociales, raciales, genrées et sexuées. Cependant, même si ces études connaissaient déjà un franc succès dans les recherches anglophones en histoire de l'art depuis la fin des années 1990, la transmission des savoirs féministes était plus lente à s'installer dans le contexte de réception francophone, comme en France par exemple[222].

---

[217] Reckitt, H. et Phelan, P. (dir.). (2001). *Art and feminism*. Londres, R-U : Phaidon.

[218] Robinson, H. (2001). *Feminism-art-theory: an anthology, 1968-2000*. Oxford, R-U : Blackwell Publishing.

[219] Jones, A. (2003). *Op. cit.*

[220] Butler, C. (commiss.) et Museum of Contemporary Art, Los Angeles, É.-U. (2007). *WACK!: art and the feminist revolution*. [Catalogue d'exposition]. Los Angeles, CA : Museum of Contemporary Art, MIT Press.

[221] Reilly, M. et Nochlin, L. (commiss.), Brooklyn Museum et Davis Museum and Cultural Center, Brooklyn et Wellesley, États-Unis. (2007). *Global feminisms: new directions in contemporary art*. [Catalogue d'exposition]. Londres, R-U : Merrell Publishers.

[222] Parallèlement à ce contexte, les études féministes étaient bien présentes dans les recherches en arts visuels et en histoire de l'art au Québec. En effet, dès le début des années 1980, les recherches francophones menées par des historiennes de l'art telles que Rose-Marie Arbour et Thérèse St-Gelais insistaient déjà sur la nécessaire inclusion des théories féministes à l'écriture de l'histoire de l'art. Voir par exemple : Arbour, R.-M. (s. d.). Féminin pluriel et féminismes en arts visuels au Québec. *Esse, 51*. Récupéré de http://esse.ca/fr/dossier-feminin-pluriel-et-feminismes-en-arts-visuels-au-quebec

Certains ouvrages préféraient plutôt conserver des désignations comme « art féminin » ou « femmes artistes » à celles d'« artistes féministes »[223]. Ainsi, la dimension plus militante des approches féministes de l'histoire de l'art était souvent moins représentée. Hormis quelques parutions comme le livre de Laura Cottingham[224], la traduction de l'ouvrage de Phelan et Reckitt[225] ou le numéro spécial des *Cahiers du genre* intitulé « Genre, féminisme et valeur de l'art »[226], on invoquait encore souvent la notion d'« art de femmes » alors que les études queer avaient déjà fait depuis longtemps leur entrée dans le milieu de l'art[227]. Tandis qu'en 2009 le musée d'art moderne de la ville de Paris proposait une exposition rétrospective de sa collection[228], que plusieurs œuvres présentées étaient explicitement féministes, que les articles du catalogue d'exposition étaient rédigés par des historiennes féministes de l'art, le contexte français restait – malgré ses bonnes intentions – plutôt réservé quant à sensibiliser le grand public aux études féministes, queer et transidentitaires, ce qui avait tendance à masquer la pluralité des voix des féminismes en art.

2.4 Axe 3 : vêtement, histoire de l'art et genre

Après avoir mis en lumière quelques références anglophones et francophones pertinentes à ce travail, le troisième axe fait désormais office de synthèse.

---

[223] Dumas, M.-H. (dir.). (2000). *Femmes et art au XX^e siècle : le temps des défis*. Paris : Lunes ; Bartolena, S. (2003). *Femmes artistes : de la Renaissance au XXI^e siècle*. Paris : Gallimard ; Bonnet, M.-J. (2004). *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?* Paris : La Martinière ; Gonnard, C. et Lebovici, É. (2007). *Femmes artistes / artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*. Paris : Hazan.

[224] Cottingham, L. (2000). *Combien de sales féministes faut-il pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*. Lyon, France : Tahin Party.

[225] Reckitt, H. et Phelan, P. (dir.). (2005). *Art et féminisme*. (M. Hermet, trad.). Paris : Phaidon.

[226] Sofio, S., Yavuz, P. E. et Molinier, P. (dir.). (2007). « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du Genre*, 43.

[227] Summers, C. J. (dir.). (2004). *The queer encyclopedia of the visual arts*. San Francisco, CA : Cleis Press.

[228] Morineau, C. (commiss.) et Centre Pompidou, Paris, France. (2009). *elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne*, Centre de création industrielle. [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

Les croisements (thématiques et conceptuels) décelés à l'issue des deux axes précédents constituent la toile de fond propice et nécessaire à la constitution de cette dernière section. Pour faire l'état actuel des recherches francophones sur les liens entre le vêtement, l'histoire de l'art et le genre, ce troisième axe s'intéresse à la période contemporaine (2010-2015). En effet, si cet axe constitue le ciment méthodologique fondateur à partir duquel cette recherche a pu émerger, il permet également de montrer que les chassés-croisés entre le vêtement, l'histoire de l'art et le genre s'inscrivent au cœur de débats très actuels.

Cette section met en exergue quelques références francophones qui réussissent ou échouent à rendre compte du potentiel heuristique de la mise en commun des trois pôles que sont le vêtement, l'histoire de l'art et le genre. Divisé en deux parties, ce troisième axe fait donc ressortir quelques références en français plus actuelles, car elles ont été inspirantes pour l'analyse des mises en scène vestimentaires d'artistes féministes dans les années 2000.

2.4.1 L'assimilation et la mise en pratique des apports des féminismes

De manière générale, dans les recherches francophones plus actuelles menées en histoire de l'art (2010-2015), on remarque une intégration et une assimilation des théories féministes venant enrichir la compréhension des pratiques artistiques. Le niveau d'intérêt porté à l'égard de ces enjeux ne cessa pas de s'accroitre au fil des années chez les chercheures francophones en histoire de l'art[229]. Chacune à leur manière, les auteures partagaient la volonté de réinscrire des pratiques artistiques encore marginalisées dans leur discipline.

---

[229] Concernant l'analyse contemporaine des représentations des sexualités dans l'histoire de l'art, j'invite par exemple à consulter les travaux de Muriel Andrin, chercheure et chargée de cours à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles ou les recherches de Julie Lavigne, professeure au département de sexologie de l'UQAM.

Depuis plus d'une dizaine d'années environ, les titres des publications scientifiques en histoire de l'art ont abandonné la dichotomie entre un « art de femme » et un « art d'homme » pour adopter plus explicitement les approches féministes. Certains titres francophones attestaient très bien de ces mutations, là où les auteur·e·s délaissaient par exemple progressivement ces terminologies binaires pour intégrer la pluralité des féminismes en usant de formulations comme « artistes féministes » dans les années 2010[230]. Petit à petit, les chercheur·e·s féministes en histoire de l'art ont ainsi adopté une vision plurielle[231] des représentations genrées et sexuées dans leurs analyses. Cela montre ainsi l'impact des féminismes au cœur de l'analyse des problématiques soulevées par les artistes[232]. Sans grande surprise, cette approche coïncide alors chronologiquement avec la période de traduction en français de plusieurs ouvrages majeurs des études féministes et queers[233]. Au début des années 2010, la diversité corporelle (genrée et sexuée) apparaît ainsi plus présente dans le champ francophone de l'histoire de l'art comme le prouve d'ailleurs la traduction du texte de Jack Halberstam de 2005 sous le titre « Technotopies : la

---

[230] Dumont, F. (2011). *La rébellion du deuxième Sexe : l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines*. Dijon, France : Les Presses du réel ; Pourtavaf, L. (coord.) et La Centrale/Galerie Powerhouse. (2012). *Féminismes électriques : La Centrale : 2000-2010*. Montréal : La Centrale/Galerie Powerhouse et Éditions du remue-ménage ; Dumont, F. (2014). *Des sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 1970*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

[231] Cette volonté de penser le « féminisme au pluriel » ou les « féminismes » en histoire de l'art suit l'actualité des recherches comme le montrait le titre du 7e congrès international des recherches féministes dans la francophonie « Penser Créer Agir les féminismes » de 2015 ainsi que certains titres d'ouvrages synthèses comme : Debenest, P., Gay, V. et Girard, G. (dir.). (2010). *Féminisme au pluriel*. Paris : Syllepse ; Van Enis, N. (2012). *Féminismes pluriels*. Bruxelles : Aden.

[232] Sur l'influence grandissante des approches artistiques féministes au Québec, voir par exemple : Lamoureux, È. et St-Gelais, T. (dir.). (2014). « Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? » *Recherches Féministes, 27*(2), Québec : Université Laval, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe ; Burisch, N. (2015). *Impact féministe sur l'art actuel : La Centrale à 40 ans = Feminist impact on contemporary art : La Centrale at 40*. Montréal : La Centrale Galerie Powerhouse.

[233] Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. (C. Kraus, trad.). Paris : La Découverte ; De Lauretis, T. (2007). *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*. (P. Molinier et S. [M.-H] Bourcier, trad.). Paris : La Dispute ; Kosofsky Sedgwick, E. (2008). *Épistémologie du placard* (M. Cervulle, trad.). Paris : Amsterdam.

représentation des corps transgenres dans l'art contemporain »[234]. De plus, dans le contexte anglophone au début des années 2010, la parution d'anthologies consacrées aux esthétiques queers démontrait également les efforts grandissants des recherches à inclure dans la discipline de l'histoire de l'art les critiques du cisgenrisme et de l'hétérocentrisme[235]. Comme dans les travaux de Jack Halberstam[236], actuellement professeur en études sur le genre et littérature comparée à l'Université de Californie du Sud à Los Angeles aux États-Unis, l'inclusion des esthétiques queer et transidentitaires dans l'analyse des œuvres se reflète simultanément dans les thématiques abordées par plusieurs colloques internationaux ainsi que dans le choix des commissaires d'exposition[237].

---

[234] Halberstam, J. (2011b). Technotopies : la représentation des corps transgenres dans l'art contemporain (2005). [Chapitre de livre]. Dans F. Dumont. *La rébellion du Deuxième Sexe : L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines* (p. 469-506). Dijon, France : Les Presses du réel.

[235] Lorenz, R. (2012). *Queer art: a freak theory*. Bielefeld, Allemagne : Transcript-Verlag ; Lord, C. et Meyer, R. (2013). *Art and queer culture*. Londres, R-U : Phaidon Press.

[236] Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Durham, NC : Duke University Press. Sur le choix de l'auteur de son identification genrée, voir aussi : Halberstam, J. (2012, 3 septembre). On pronouns. [Billet de blogue]. Dans *Jack Halberstam: gaga feminism and queer failure...* Récupéré de http://www.jackhalberstam.com/on-pronouns/

[237] À titre d'exemple, présentée à l'automne 2014 par les commissaires Ianna Book, Virginie Jourdain et Claude G. Olivier, « *TRANS TIME. L'heure de la visibilité des artistes trans en arts actuels* » est la première exposition d'artistes trans réalisé à Montréal. De plus en plus, on assiste à une popularisation de ces enjeux dans les colloques, les journées d'études et les expositions artistiques. On pense ici au colloque *Subjectivités féministes, queer et postcoloniales en art contemporain* organisé en avril 2015 sous la supervision d'Elvan Zabunyan ; *Unruly Bodies. Gender/Norm/resistance*, organisée à Bruxelles à l'automne 2015 par le groupe SOPHIA, le réseau belge des études sur le genre ; les journées d'études *Une chambre à soi : genres et corps en art. Genderqueer Workshop #2* organisées par le Crem, Centre de recherche sur les médiations de l'université de Lorraine de novembre 2015 à janvier 2016 ; les performances de Zarra Bonheur. Voir précisément dans : Borghi, R., Bourcier, S. [M.-H]., et Cha Prieur. (2016). Performing academy: feedback and diffusion strategies for queer researchers. Dans : G. Brown et K. Browne (dir.), *The Routledge research companion to geographies of sex and sexualities*. Londres, R-U : Routledge. Récupéré de https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01382213/file/C19_S3_Borghi%2BBourcier%2BPrieur_Final_Avril8%283%29.pdf

Grâce à ces apports, les limites représentationnelles qui balisent les corps, les genres et les sexualités ne cessent de se redéfinir aujourd'hui dans les analyses des pratiques artistiques[238], même si la dimension féministe est encore parfois évacuée[239].

2.4.2 Le panorama sur l'état actuel des recherches francophones

Depuis la traduction en français des textes de Judith Butler, on remarque – avec plus ou moins de pertinence – une utilisation plus fréquente, dans les analyses d'œuvres, de références liées aux performances de genre. Or, dans cette perspective, l'usage du vêtement et des accessoires de l'apparence font parfois l'objet de mauvaise compréhension. Malgré le vif engouement actuel pour les subjectivités féministes, queer et transidentaires dans les arts visuels, il arrive encore que les usages des vêtements dans les pratiques artistiques contemporaines soient indistinctement mêlés aux travestissements, aux déguisements ainsi qu'à la mascarade.

L'étude du vêtement dans l'ouvrage intitulé *L'artiste est une femme : la modernité de Marcel Duchamp* issue de la thèse de doctorat de Giovanna Zapperi, professeure en histoire de l'art contemporain à l'Université de Tours depuis 2017, est d'ailleurs un bon exemple. Elle permet de montrer les glissements qui s'opèrent dans les analyses des usages genrés du vêtement. En 2012, Zapperi articulait brillamment les liens entre la mode garçonne[240] et la création artistique en prenant l'exemple de Duchamp et son alter ego Rrose Sélavy qui portait un chapeau cloche, du rouge à lèvres et une

---

[238] Culture. (2012). Dans K. Espineira, A. Alessandrin et M.-Y. Thomas (dir.), *La transyclopédie : tout savoir sur les transidentités* (p. 81-188). Paris : Des ailes sur un tracteur.

[239] À ce titre, on pense à l'exposition « Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours » présentée au Musée d'Orsay à Paris en 2013. L'approche féministe et la critique de l'universalisme masculin étaient moins présentes contrairement à d'autres expositions qui assumaient davantage une posture féministe dans leurs choix muséographiques. Dans : Jouannais, J.-Y. (dir.) et Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL), France. (2015). *Chercher le garçon : une exposition collective d'artistes hommes.* [Catalogue d'exposition]. Vitry-sur-Seine, France : MAC VAL.

[240] Zapperi, G. (2012). *L'artiste est une femme : la modernité de Marcel Duchamp.* Paris : Presses universitaires de France, 77.

capeline en fourrure. Grâce à l'étude de son style vestimentaire, l'auteure montrait que Rrose Sélavy incarnait une image de femme libre et émancipée, mais aussi ambivalente. Zapperi confrontait les conceptions occidentales du travestissement du début du XX^{e} siècle[241] avec les théories féministes butlériennes des années 1990. L'alter ego de Marcel Duchamp, Rrose Sélavy, devenait un emblème pour déconstruire la mascarade de la féminité dans les arts visuels[242], là où les vêtements n'étaient plus seulement les témoins de « [...] l'artificialité du genre »[243], mais des agents performatifs de soi.

Pourtant, si l'auteure analysait ici la pratique de Marcel Duchamp avec un regard critique féministe[244], cela n'empêchait pas le vêtement de devenir parfois l'objet privilégié d'une « confusion dans le genre » dans les arts visuels. En effet, un manque de documentation concernant les implications symboliques du vêtement risquait parfois d'amener les auteur·e·s à faire certains contresens dans l'analyse des œuvres. Dans ce cas, le vêtement était facilement instrumentalisé pour amalgamer certains concepts avec d'autres comme ceux liés aux déguisements, à la mascarade, aux travestissements historiques et aux pratiques drags.

Au bout du compte, on finissait par perdre le but initial des artistes, car une analyse non détaillée des usages du vêtement amenait facilement les auteur·e·s sur les terrains

---

[241] *Ibid.*, 87 : « [...] Si la mode et la culture de masse avaient promu une image ambivalente de la femme, le travestissement des hommes en femme reste un phénomène minoritaire et mal accepté. Au début des années 1920, le geste de se travestir, chez un homme, et de rendre publique cette image de soi est, alors, *a priori* socialement inacceptable ».

[242] *Ibid.*, 90 : « [...] La profusion de signes féminins caractérise l'image de la star, chez qui féminité et artificialité apparaissent mêlées de façon inextricable. C'est précisément cet excès, imité et "travesti" dans les images de Rrose Sélavy, que contribue à rendre le corps artificiel, et il renforce l'impression que la féminité n'est qu'une mascarade ».

[243] Zapperi, G. (2012), *Op. cit.*, 85.

[244] *Ibid.*, 9.

glissants des « troubles dans le genre »[245]. Ainsi, la figure du drag risquait parfois d'être instrumentalisée à ses dépens dans les arts. Convoquée dans tous ces états, l'usage de cette figure devenue mythique agirait ainsi comme un agent de confusion entre l'étude vestimentaire des rôles genrés, l'histoire spécifique des expériences de vie[246] et les déguisements réalisés par les acteurs et les actrices pour divertir les spectateurs au théâtre[247]. Dès lors, si quelques zones de subversion étaient encore possibles, elles pourraient aussi se diluer dans les malentendus concernant les usages vestimentaires. Elles finiraient ainsi par perdre le positionnement engagé d'une écriture féministe actuelle de l'histoire de l'art actuel[248]. Même si on assiste depuis les années 2010 à une progressive intégration des subjectivités queer, transidentaires et intersexes[249], l'inclusion de ces esthétiques se fait encore timidement dans les institutions de l'art et dans la discipline de l'histoire de l'art.

Pourtant, ces pratiques artistiques sont plus visibles dans les milieux féministes et dans les associations militantes[250]. Par exemple, les travaux de diffusion et de

---

[245] La figure du drag chez Judith Butler fait l'objet de plusieurs controverses et diverses interprétations, notamment sur le rôle du vêtement. Dans : Butler, J. (2006). *Défaire le genre*. (M. Cervulle, trad.). Paris : Amsterdam, 242-249. Voir aussi : Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. (C. Nordmann, trad.). Paris : Amsterdam, 11-13.

[246] Soumet, H. (2014). *Les Travesties de l'Histoire. Portraits de ces femmes qui ont choisi de vivre en homme pour rester libres*. Paris : First.

[247] Aubry, C. (2012). *La femme et le travesti*. Arles, France : Rouergue, 43-153. L'auteure fait référence ici à l'histoire de l'art et indistinctement aux mises en scène vestimentaires de Claude Cahun, Marcel Duchamp, Michel Journiac, André Hertész, Andy Warhol, Luciano Castelli en hommage à Pierre Molinier, en passant par David Bowie et Samuel Fosso.

[248] Larue, A. (dir.). (2014). *Histoire de l'art d'un nouveau genre*. Paris : Max Milo.

[249] On pense notamment ici aux pratiques artistiques mettant en scène le vécu corporel des expériences trans comme celles des artistes Larzlo Pearlman, Steve Cohen, Heather Cassils, Ianna Books ou les dessins de l'artiste Ins A Kromminga sur sa propre expérience corporelle de personnes intersexuées.

[250] On remarque la volonté de certaines artistes féministes de créer une contre-culture dans les lieux non institutionnels de l'art grâce à l'autopublication. La diffusion de la production artistique passe par la distribution gratuite de petits magazines photocopiés en nombre limité appelés « zines ». Pour une analyse de la production des zines féministes (dans le contexte québécois). Voir : Pagé, G. (2014). L'art de conquérir le contrepublic : les zines féministes, une voie/x subalterne et politique ? *Recherches féministes*, *27*(2), 191-215.

recherche de l'Observatoire des transidentités (O.D.T.) de Karine Espineira[251], Maud-Yeuse Thomas et Arnaud Alessandrin, se consacrent aux visibilités des esthétiques queers et trans dans les arts musicaux, littéraires, cinématographiques et artistiques[252]. Si les représentations des genres font de plus en plus l'objet d'une attention particulière dans les publications scientifiques littéraires et artistiques[253], certains ouvrages sont aussi destinés à sensibiliser un plus large public. Ainsi, pour beaucoup de chercheur·e·s féministes (militant·e·s et universitaires[254]), il est important de mêler les savoirs disciplinaires à l'activisme des milieux associatifs. Dès la fin des années 1990, ce fut par exemple historiquement le cas avec la création de séminaires comme ceux du Zoo fondés en 1996[255] par Sam Bourcier, activiste queer et maître de conférences à l'Université de Lille 3 dans lesquels Karine Espineira avait d'ailleurs participé en tant que membre.

Plus récemment, depuis sa création en 2013, la revue dirigée par Jérémy Patinier et Arnaud Alessandrin intègre par exemple des réflexions interdisciplinaires sur les enjeux liés aux représentations non hégémoniques des genres et des sexualités[256]. L'analyse des liens entre les arts visuels et les féminismes n'est donc plus réservée aux expert·e·s de l'art. Comme le montrait déjà Pascal Le Brun-Cordier en 2003 dans

---

[251] Sur la question de l'institutionnalisation des transidentités dans les espaces médiatiques culturels. Voir les deux ouvrages suivants : Espineira, K. (2008). *La transidentité : de l'espace médiatique à l'espace public*. Paris : L'Harmattan ; Espineira, K. (2015). *Transidentités : ordre & panique de genre. Le réel et ses interprétations*. Paris : L'Harmattan.

[252] Sur le sujet, voir par exemple : Espineira, K., Thomas, M.-Y. et Alessandrin, A. (2013). *Corps Trans/Corps Queer, 3*. Paris : L'Harmattan, 39-52.

[253] Plana, M. et Soumac, F. (dir.). (2015). *Esthétique(s)* queer *dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*. Dijon, France : Éditions universitaires de Dijon.

[254] Sur l'invisibilisation des expériences vécues par les personnes intersexuées voir les recherches menées par Janik Bastien Charlebois, professeure au département de sociologie de l'UQAM, notamment dans : Charlebois, J. B. (2014). Repousser les frontières de l'intime dans la recherche : quelques réflexions d'une chercheuse militante intersexe. *Aporia: The Nursing Journal*, *6*(2), 6-18.

[255] Bourcier, S. [M.-H] et Zoo (Association). (1998). *Q comme queer*. Lille, France : Gai Kitsch Camp.

[256] Patinier, J. (dir.). (2014, janvier). « "Gender-Fucking!" » Masculinités/féminités, et tout le reste ? », *Miroir/Miroirs. Revue des corps contemporains*, (2).

son « [...] cabinet de queeri*osité* »[257], les performances de Marcel Duchamp, Claude Cahun, Andy Warhol, Cindy Sherman, Catherine Opie ou Zoe Leonard, inscrivaient les déplacements queers dans les enjeux plus généraux de l'autocréation de soi. Les mises en scène vestimentaires des rôles genrés écrivent ainsi l'histoire des subjectivités féministes de façon interdisciplinaire. Dans cet ordre d'idées, s'il existe peu de recherches francophones consacrées exclusivement à l'articulation du vêtement, de l'histoire de l'art et du genre, ce panorama de l'état de la recherche souhaite finalement souligner l'apport des analyses de l'historienne de l'art Amelia Jones. En effet, l'auteure publiait en 1995 dans l'*Oxford Art Journal* un article intitulé « "Clothes make the man": the male artist as a performative function »[258]. Dans ce texte, Jones situait le vêtement au cœur du processus de fétichisation des rôles genrés en démontrant comment il affectait l'interprétation des œuvres d'art. Elle plaçait ainsi le vêtement, l'histoire de l'art et le genre comme le point central autour duquel la somme de ces trois éléments faisait advenir la pertinence de son analyse féministe. Pour y parvenir, Jones utilisait un corpus interdisciplinaire de textes issus de la mode et de l'histoire féministe de l'art, comme *The psychology of clothes* de John Carl Flügel (1930), *Seeing throught clothes* d'Anne Hollander (1978), *Vision and difference: feminity, feminism, and histories of art* de Griselda Pollock (1988) ou l'essai *Visual pleasure and narrative cinema* de Laura Mulvey (1975).

Jones montrait par exemple que le vêtement du dandy – qui cristallisait une image machiste et romantique de la figure du génie mâle depuis le XIX^{e} siècle – pouvait être déconstruit par l'usage des parures chez Duchamp et Warhol. Les potentialités performatives présentes dans l'usage des parures servent donc à transgresser à la fois les conventions artistiques et les rôles genrés traditionnels. Plusieurs années plus tard,

---

[257] Harvey, R. et Le Brun-Cordier, P. (dir.). (2003). « Queer : repenser les identités ». *Rue Descartes, 40*, 36-47.

[258] Jones, A. (1995). « Clothes make the man »: the male artist as a performative function. *Oxford Art Journal, 18*(2), 18-32.

de « *Genital Panic*. La menace des corps féministes et le paraféminisme »[259] à la queerisation du pantalon de Valie Export[260], l'étude détaillée du vêtement permettait à l'auteure d'inscrire un peu plus radicalement sa critique féministe postmoderne de l'histoire de l'art.

À la lumière de ces observations, qui ont montré une transmission francophone plus tardive des savoirs féministes dans l'histoire de l'art, l'analyse de l'usage du vêtement chez les artistes de mon corpus dans les années 2000 est donc fortement inspirée par les travaux d'Amelia Jones, car ils ont participé à inscrire le vêtement dans une écriture féministe de l'histoire de l'art contemporain. Grâce à cette revue de littérature, l'étude croisée des trois axes que sont le vêtement, l'histoire de l'art et le genre permet ainsi de valoriser une étude détaillée de l'usage des parures dans les mises en scène de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah.

---

[259] Jones, A. (2009). Genital panic : la menace des corps féministes et le paraféminisme. Dans C. Morineau (commiss.) et Centre Pompidou, Paris, France. *elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle* (p. 290-295). [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

[260] Jones, A. (2012). *Seeing differently: a history and theory of identification and the visual arts*. Abingdon, R-U : Routledge, 170-178.

CHAPITRE III

LA QUESTION DE RECHERCHE, SES LIMITES ET SON POSITIONNEMENT

La revue de littérature a permis de souligner la place centrale du vêtement au cœur de l'écriture féministe de l'histoire de l'art aujourd'hui. En effet, si depuis longtemps « [...] l'histoire et la psychologie du vêtement, loin d'être frivoles, se voient intimement liées à l'histoire de l'art »[261], cette recherche fait donc du vêtement la matrice par laquelle l'expression créative des représentations de genre chez les artistes peut être étudiée. Avant d'entrer dans l'analyse des œuvres, ce troisième chapitre vient clore la première partie de la thèse en précisant la problématique de travail à partir des notions de « mise en scène » et de « rôle », car elles sont essentielles à la clarification des limites et du positionnement de cette recherche. Puis, en s'intéressant également à la notion d'« écho » développée par Joan W. Scott, ce chapitre est aussi l'occasion d'insister sur la nécessité d'adopter un point de vue critique féministe postmoderne pour faire ensuite dialoguer les œuvres des artistes à partir de l'étude du vêtement.

3.1 Le vêtement et les mises en scène des rôles genrés

Pour analyser le vêtement dans les œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah, la présente section donne un éclaircissement sur les notions de « mise en scène » et de « rôle » dans leur relation au vêtement ainsi qu'à l'image de soi.

---

[261] Flügel, J. C. (1982). *Le rêveur nu : de la parure vestimentaire*. (J.-M. Denis, trad.). Paris : Aubier-Montaigne, 7.

Pour aborder ces deux notions, ce chapitre se concentre tout d'abord sur quelques réflexions d'Erving Goffman sur la vie quotidienne[262] ainsi que sur les travaux réalisés en psychosociologie du vêtement par Susan B. Kaiser[263].

3.1.1 La mise en scène et le rôle

Dans leur rapport de proximité avec le vêtement, les notions de « mise en scène » et de « rôle » participaient, chez Erving Goffman en 1973, à mettre en scène la vie quotidienne. Dès les premières pages de son livre consacré à la présentation de soi, l'auteur opérait une comparaison entre les sphères scéniques du théâtre et la vie quotidienne :

> La perspective adoptée ici est celle de la représentation théâtrale ; les principes qu'on en a tirés sont des principes dramaturgiques. J'examinerai de quelle façon une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle produit sur eux, et quelles sortes de choses elle peut ou ne peut pas se permettre au cours de la représentation.[264]

Goffman déplaçait ainsi, par un procédé métaphorique, le vocabulaire dramaturgique au cœur des expériences vécues et des pratiques de la vie quotidienne. Il faisait de la vie sociale une scène dans laquelle chaque personne jouait un rôle. Pour fonctionner dans leur environnement professionnel ou privé, chaque personne serait ainsi amenée à user de stratégies. Comme pour les acteurs ou les actrices sur la scène du théâtre, chaque personne serait alors en représentation, car elle pourrait jouer un ou plusieurs rôles – de façon séparée ou simultanée – dans la vie sociale.

---

[262] Goffman, E. (2009). *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi, 1.* (A. Accardo, trad.). Paris : Minuit.

[263] Kaiser, S. B. (1997). *The social psychology of clothing: symbolic appearances in context* (2e éd. rév.). New York : Fairchild.

[264] Goffman, E. (2009). *Op. cit.*, 9.

L'analogie entre le théâtre et la vie quotidienne[265] poussait en effet Goffman à définir le rôle social comme une forme d'« [...] actualisation de droits et de devoirs attachés à un statut donné »[266]. Toutefois, le rôle social de chaque personne n'était pas figé. On pouvait cumuler plusieurs rôles simultanément, car ils changeaient en fonction des situations et de l'environnement[267]. Or, pour que ce rôle puisse s'appliquer à la vie sociale comme au théâtre, il nécessitait d'abord une mise en scène. Chez Goffman, la mise en scène était proche du décor, un élément *a priori* géographiquement stable[268]. Néanmoins, l'auteur incluait à sa définition tous les objets environnant le corps de la personne comme le mobilier, l'éclairage ou la décoration qui constituaient « [...] la toile de fond et les accessoires des actes humains qui se déroulent à cet endroit »[269]. Outre sa volonté d'inclure les objets dans la représentation du décor, Goffman soulignait l'importance de considérer les éléments constitutifs de l'apparence en général dans la mise en scène en incluant « [...] le vêtement ; le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques ; les comportements gestuels ; et autres éléments semblables »[270]. Dans cet ordre d'idées, la notion de « mise en scène » était certes liée au rôle, mais elle devenait moins stable qu'elle n'y paraissait au premier abord, car elle avait besoin de tous ces éléments constitutifs de l'apparence pour s'activer pleinement.

---

[265] *Ibid.*, 24.

[266] *Ibid.*

[267] *Ibid.*, 24-25.

[268] *Ibid.*, 29 : « [...] Un décor est normalement, géographiquement stable, de sorte que les acteurs qui voudraient faire d'un décor particulier un élément de leur représentation ne peuvent entamer l'action avant de s'être transportés à l'endroit approprié, et doivent cesser leur représentation quand ils le quittent. C'est seulement dans des circonstances exceptionnelles que le décor se déplace avec les acteurs ; c'est le cas, par exemple, dans les cortèges funéraires, les grands défilés, et ces cortèges féériques où l'on voit des rois et des reines ».

[269] *Ibid.*

[270] *Ibid.*, 30-31.

3.1.2 La mise en scène, le rôle et le vêtement

Grâce à cette métaphore de la scène théâtrale, la « mise en scène » et le « rôle » participaient donc à créer, dans la vie sociale, des personnages. Ces définitions rejoignent aussi celle que l'on nomme, en psychologie sociale, la présentation de soi. Dans les travaux de Carl Ransom Rogers[271], on retrouve en effet une définition qui apparaît des plus appropriée pour saisir les rapports entre le vêtement, la mise en scène et le rôle. Chez Rogers, le soi est constitué d'un ensemble de perceptions que le sujet a de lui-même (ce que je suis), mais également de l'image qu'il pense renvoyer aux autres (ce que je pense que les autres pensent de moi). Le soi se divisait ainsi en deux entités : le soi réel (ce que je suis) et le soi idéal (ce que je voudrais être). Selon Rogers, le soi serait alors une manière de se concevoir, de s'estimer et de se présenter aux autres[272]. Ainsi, l'image de soi serait en continuelle évolution. Elle changerait en fonction de notre environnement et du regard des autres. Elle ne serait donc jamais fixe, car les sentiments, les gestes et les attitudes s'adapteraient en fonction des situations et des personnes que l'on peut rencontrer dans sa vie sociale. Grâce à l'étude des différents comportements sociaux (qu'ils soient d'ordre privé ou collectif), le rôle se définit alors comme le « [...] comportement de l'individu considéré comme approprié selon la place ou la position qu'il occupe dans la société »[273].

---

[271] Avec sa théorie de la personnalité, Carl R. Rogers (né en 1902) avait obtenu un doctorat en psychologie en 1931 du Teachers College de l'Université de Columbia aux États-Unis. Humaniste, il était également devenu psychologue clinicien. Contrairement à l'approche freudienne, Rogers ne développait pas une compréhension du « moi » en termes d'inconscient, mais se basait sur une approche phénoménologique des perceptions, des sentiments, de l'observation de soi et des processus de changement. Il orientait ses recherches en psychologie sociale vers une approche plus centrée autour de la personne et de l'autodéfinition grâce à la méthode de l'empathie. Voir précisément les ouvrages suivants : Rogers, C. R. (1961). *On becoming a person: a therapist's view of psychotherapy*. Boston, MA : Houghton Mifflin. Pour la traduction en français : Rogers, C. R. (1968). *Le développement de la personne* (E. L. Herbert, trad.). Paris : Dunod.

[272] Pervin, L. A. et P. John, O. (2006). *Personnalité : théorie et recherche*. Saint-Laurent, Canada : ERPI, 144-145.

[273] *Ibid.*, 217.

Dès lors, si le comportement d'une personne varie en fonction des rôles qu'elle joue dans les diverses situations de la vie quotidienne, le vêtement pourrait aussi imposer au corps un rôle social à suivre. En effet, pour Marilyn J. Horn, spécialisée en psychosociologie du vêtement, le terme « rôle » serait utilisé pour désigner « [...] the particular position or category of an individual in social relationships. It includes occupational roles (teacher, doctor, rancher, barber), family roles (mother, sister, uncle), and age-sex roles (a young man, a little boy, an old woman) »[274]. La psychosociologie du vêtement, qui s'inspire largement des théories issues de la psychologie sociale, définit alors le rôle comme l'ensemble des normes et des attentes qui régissent le comportement d'un individu du fait de son statut social ou de sa fonction spécifique dans un groupe. Les rôles sociaux peuvent donc être attribués ou obtenus par choix. Suivant cette logique, les rôles sont flexibles. Ils peuvent amener les personnes à faire des compromis ou à dévier de leur rôle initial. Ce n'est donc pas parce qu'un rôle est attribué à une personne qu'elle devra le suivre toute sa vie. En effet, les rôles peuvent entrer en conflit les uns avec les autres et être totalement bouleversés. Une personne peut cumuler plusieurs rôles dans une même journée ou dans sa vie. Par exemple, elle pourrait prendre un rôle plus familial dans le cadre privé de la maison et un rôle plus professionnel devant ses collègues au travail. De plus, pour jouer ces différents rôles, il arrive fréquemment que l'on change de vêtements et d'attitudes pour entrer plus facilement dans le rôle que l'on souhaite adopter en société. La présentation stratégique de soi, rendue fonctionnelle grâce au vêtement, amène donc à considérer également l'importance de la performance dans la définition du rôle. À la fin des années 1990, l'ouvrage de référence *The social psychology of clothing: symbolic appearances in context* de Susan B. Kaiser abondait effectivement en ce sens. Elle y définissait le rôle en fonction des différentes positions sociales que chaque personne pouvait adopter en société grâce au vêtement.

---

[274] Horn, M. J. (1968). *The second skin: an interdisciplinary study of clothing.* Boston, MA : Houghton Mifflin, 114.

L'auteure ajoutait ainsi à la définition du rôle un intérêt tout particulièrement prononcé pour la performance[275]. Elle insistait sur l'idée qu'une personne serait plus ou moins capable d'intégrer plusieurs rôles (séparément ou simultanément) en fonction des prescriptions que les sociétés lui imposent dans la sphère sociale. Ces rôles se traduiraient alors par la réalisation d'actions, de gestes et d'attitudes spécifiques dans la présentation publique de soi, et particulièrement dans l'usage de vêtements. Selon les cas de figure, chaque personne pourrait ainsi adhérer ou non aux rôles dictés par la société dont l'apparence corporelle et vestimentaire est le reflet.

De plus, dans son ouvrage de 1997, Kaiser renvoyait ainsi explicitement aux travaux d'Erving Goffman afin d'en déduire que les notions de rôle et de performance sont indissociables l'une de l'autre[276]. Si « [l] » habillement est toujours une présentation de soi, et donc un commentaire sur les autres avec qui on s'assimile ou se différencie »[277], les vêtements font alors partie intégrante de la mise en scène. À la lumière de ces définitions de la « mise en scène » et du « rôle », le vêtement serait donc un outil performatif œuvrant activement dans la présentation stratégique de soi, qu'elle soit privée ou publique.

---

[275] Kaiser, S. B. (1997). *Op. cit.*, 193 : « [...] Role (R) : Typified response to a typified expectation ; most tangible of the three concepts - refers to performance or enactment (person acting, following a script that is prescribed) ; may or may be not be included in an identity ».

[276] *Ibid.*, 194.

[277] Pitt-Rivers, J. (1981). Le désordre vestimentaire. [Chapitre de livre]. Dans M. de Fontanès et Y. Delaporte (dir.), *Vêtement et sociétés* (p. 55-65). Paris, France : Musée de l'Homme/Muséum national d'histoire naturelle, 59.

3.1.3 Les rôles genrés et le vêtement

Dans le domaine de la psychologie du développement humain, les rôles genrés sont généralement répartis en fonction des étapes de formation de soi qui ont lieu dans l'âge préscolaire[278]. Suivant cette logique, les rôles genrés sont alors calqués sur les rôles sexuels, qui sont eux-mêmes définis comme un « [e]nsemble de comportements, d'attitudes, de droits, de devoirs et d'obligations associé au fait d'être un homme ou une femme dans une culture donnée »[279]. Dans les années 1960, Kohlberg[280] évoquait aussi un troisième stade d'acquisition du concept de genre chez les êtres humains qu'il nommait la « constance de genre ». Selon lui, il s'agissait de mettre en évidence le moment où « [...] l'enfant comprend que le sexe ne change pas quelques que soient les circonstances (habillement, longueur de cheveux, rôles, activités) et qu'il est déterminé par des critères biologiques »[281]. À travers ces derniers arguments, on comprend ainsi de quelle façon les rôles de genre ont pu être longtemps entérinés dans leur fixité. Cette idée avait été également partagée dans certains travaux de psychologie sociale dont le raisonnement poussait l'opinion commune à croire au caractère immuable du sexe et du genre. Or, en divisant la complexité des rôles en deux entités exclusives (le masculin et le féminin), cette approche semblait plutôt écarter l'analyse plus socioculturelle du sexe et du genre. De cette façon, la classification exclusivement binaire des rôles se cristallisait en s'imposant comme une norme sociale généralisée.

---

[278] Bee, H. et Boyd, D. (2011). *Les âges de la vie : psychologie du développement humain* (4e éd.). Saint-Laurent, Canada : ERPI, 171.

[279] *Ibid.*, 476.

[280] Pour plus d'informations, consulter par exemple la référence suivante : Kolberg, L. (1966). A cognitive-developmental analysis of children's sex role concepts and attitudes. Dans E. E. Maccoby (dir.), *The development of sex differences* (p. 82-173). Stanford, CA : Stanford University Press.

[281] Bee, H. et Boyd, D. (2011), *Op. cit.*, 171.

Dans le contexte occidental, Marylin Horn précisait d'ailleurs qu'en habillant les bébés naissants en bleu ou en rose, on attribuait d'emblée aux enfants des rôles sociaux, et donc genrés pourrait-on ajouter. Même s'il ne faut pas oublier qu'aujourd'hui en Finlande des vêtements non genrés sont distribués aux familles dans les boîtes de maternité offertes par le gouvernement pour la naissance d'un enfant[282], les marques de la féminité et de la masculinité sont très rapidement assignées par le social dès les premières heures de la vie. De façon générale, dans le monde occidental, on signifierait ainsi aux autres que l'enfant devrait être appelé « garçon » en l'habillant de bleu[283]. Dans cette construction vestimentaire, le nouveau-né serait alors prédéfini en fonction d'attributs symboliques assignés aux représentations normatives de la masculinité comme la force, le courage ou la dureté. Suivant cette logique, on habillerait aussi l'enfant naissant en rose en lui conférant *a priori* des caractéristiques comme la beauté, la douceur ou la fragilité[284]. Le vêtement contribuerait donc à mettre en scène la différenciation binaire des rôles genrés. Dans les magasins de jouets par exemple, les bannières publicitaires sont majoritairement roses pour les filles et bleues pour les garçons. Avec la globalisation des marchés mondiaux, la plupart des catalogues de jouets des grands magasins montrent d'ailleurs très bien cette partition genrée.

---

[282] Voir les boîtes *Maternity Package* offertes aux nouveaux parents finlandais en 2016. Pour plus d'informations, consulter en ligne : http://www.kela.fi/web/en/maternitypackage.

[283] La codification symbolique associée aux couleurs varie énormément en fonction du contexte socioculturel et de l'époque historique donnée. En effet, le bleu n'a pas toujours été un code de la masculinité, mais aussi le signe visuel de la « féminité » et de la « virginité » comme c'est le cas dans les tableaux de la Renaissance italienne consacrés aux représentations de la Vierge Marie. Voir par exemple le manteau bleu porté dans la représentation de la Vierge Marie peinte par Raffaelo Sanzo (1483-1520), *Madone à la prairie* de 1506 conservée au Kunsthistorisches Museum à Vienne en Autriche.

[284] Horn, M. J. (1968). *Op. cit.*, 90.

Par exemple, Mona Zegaï constatait que les grands magasins français avaient commencé à tapisser la toile de fond de leur catalogue de rose pour filles et de bleu pour garçons dans les années 1990[285]. En basant son observation sur les pages des catalogues de jouets français, l'auteure montrait que les petites filles sont souvent invitées à faire le repassage « comme des mamans » et les garçons du bricolage « comme des papas » dans des mises en scène photographiques très différenciées.

De plus, pour Mona Zegaï, la représentation binaire genrée des corps des plus jeunes enfants se poursuivait aussi dans les années 2010 avec les nombreux déguisements qui sont désignés spécifiquement pour les filles ou pour les garçons. Avec cet exemple de constructions socioculturelles colorées, le vêtement serait donc particulièrement sujet à conforter les critères visuels dominants dictés par les sociétés.

3.2 Le rappel de la question de recherche et des hypothèses

Grâce à l'étude des pratiques quotidiennes et des rôles genrés qui les accompagnent, la mise en scène de soi se présente comme un élément des plus significatif pour aborder les usages du vêtement dans les œuvres d'artistes féministes des années 2000. C'est donc à la croisée des frontières culturelles, identitaires et genrées que se constitue le contexte de travail utile pour l'analyse des œuvres de cette thèse.

---

[285] Dans son article, Mona Zegaï avait analysé l'évolution des catégories de genre dans les catalogues de jouets français issus des trois dernières décennies (1980-2010). Elle s'intéressait à l'aspect langagier (slogans, argumentaires de vente) et iconique (couleurs, photographies d'enfants). Dans sa partie consacrée aux effets du discours, elle soulignait la présence des catégories « garçons » et « filles » comme le critère de classification des jouets. Dans : Zegaï, M. (2010). Trente ans de catalogues de jouets : mouvances et permanences des catégories de genre. Dans *Enfance & Cultures : regards des sciences humaines et sociales*. Actes du colloque, Paris, France, 1er décembre 2010. Récupéré de http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr/actes/zegai.pdf

Dès l'apparition des premiers daguerréotypes du début du XIX^e^ siècle, les mises en scène de soi ont souvent hanté les représentations visuelles des artistes. Des portraits de famille du début du XX^e^ siècle[286] aux selfies fréquemment postés sur les réseaux sociaux numériques[287], les nombreuses potentialités autoreprésentationnelles offertes par le vêtement n'ont cessé de se mettre en scène dans les œuvres. Si la thématique de l'autoreprésentation (se représenter ou se mettre en scène) n'est pas une chose nouvelle dans les arts visuels, les rôles genrés y ont donc été largement questionnés. Au XX^e^ siècle, la pratique de l'autoreprésentation a été utilisée de façon récurrente par les artistes pour mettre en doute la pérennité de la distribution socioculturelle des rôles genrés, mais l'analyse féministe de ces enjeux vestimentaires n'a pas toujours été mise de l'avant. Or, l'exposition *Rrose is a Rrose is a Rrose: gender performance in photography* organisée au Guggenheim Museum de New York à la fin des années 1990[288] démontre, bien au contraire, qu'adopter une approche féministe postmoderne pour interroger les œuvres d'art est essentielle. À travers un large corpus d'artistes[289], les rôles de genre y étaient discutés en soulignant dès l'introduction de son catalogue la nécessité de construire une histoire féministe de l'art.

---

[286] Bard, C. (2007). Les photographies de famille commentées : une source sur l'habillement dans les classes populaires. *Apparence(s), 1*. Récupéré de http://apparences.revues.org/79

[287] Escande-Gauquié, P. (2015). *Tous selfie ! : pourquoi tous accro ?* Paris : François Bourin, 16 : « [...] La puissance du réseau social Facebook, bien installé, en fait rapidement exploser l'utilisation notamment grâce aux leaders d'opinion que sont les célébrités (comme Justin Bieber, Rihanna), qui s'emparent de l'application [Instagram]. Celle-ci devient rapidement un véritable phénomène numérique et le selfie, le genre de photos le plus posté. D'après le journal *Les Échos*, en 2015, 300 millions d'utilisateurs sont actifs sur Instagram, dont plus de 75 millions par jour. 30 milliards de photos ont été mises en ligne depuis sa création avec une moyenne de 70 millions de photos partagées et 2,5 millions de "like" ».

[288] Blessing, J. (commiss.) et Guggenheim Museum, New York, É.-U. (1997). *Rrose is a Rrose is a Rrose: gender performance in photography*. [Catalogue d'exposition]. New York : Guggenheim Museum.

[289] On y retrouvait des artistes du début du XX^e^ siècle comme Marcel Duchamp, Claude Cahun, Hannah Höch, Man Ray ainsi que des artistes des années 1970 comme Lynn Hershman Leeson, Adrian Piper ou des années 1990 comme Cindy Sherman, Catherine Opie et Del LaGrace Volcano.

Le catalogue de l'exposition considérait comme primordiaux les apports des approches féministes postmodernes et queer en invoquant les théories performatives du genre pour penser les autoportraits photographiques des artistes au XX^{e} siècle[290]. Alors que dans l'exposition *Féminin masculin : le sexe de l'art* de 1995[291], Bernard Marcadé se consacrait principalement à l'étude des rôles genrés dans l'art contemporain du point de vue des artistes s'autoidentifiant au genre masculin[292], le catalogue de *Rrose is a Rrose is a Rrose: gender performance in photography* positionnait le point de vue féministe postmoderne au cœur des analyses afin de confronter les œuvres aux effets de la représentation du genre. Inspirée par le positionnement critique de cette exposition, l'analyse des œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah a été choisie parce qu'elle permet de problématiser la question du vêtement dans les représentations contemporaines avec une approche féministe postmoderne.

---

[290] Par exemple, le catalogue de l'exposition s'inspire amplement des thèses sur le genre et la performativité de Butler. Dans : Blessing, J. (commiss.) et Guggenheim Museum, New York, É.-U. (1997). *Op. cit.*, 7-8 : « [...] Butler's book *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* inspires subsequent research in a variety of disciplines, including art history. Queer Studies present some of the most stimulating developments in the theoretical understanding of the formation of identity since the 1970s and 1980s work of feminist psychoanalytic and film theorists. The conceptual tools enable fruitful reading of contemporary cultural production – whether fine art or mass media ».

[291] Marcadé, B. (1995). Le devenir-femme de l'art. Dans M.-L. Bernadac et B. Marcadé (commiss.), Centre Pompidou, Paris, France. *Féminin masculin : le sexe de l'art* (p. 38-47). [Catalogue d'exposition]. Paris : Gallimard/Electa/Centre Pompidou.

[292] Dumont, F. (2014). *Des sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 1970*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 62 : « [...] En 1995, l'exposition "Féminin masculin, le sexe de l'art" est censée expliquer la sexuation de l'art, ce qui est osé à ce moment-là en France. Elle donne pourtant essentiellement à voir des œuvres d'hommes, leur octroyant le droit de parler pour les deux sexes, dans une pseudo-universalité. Les femmes se voient réduites à la portion congrue de moins de 30 % des exposant-e-s, occultant la moitié des potentialités de réflexion et d'expérience et faussant d'emblée l'analyse du sujet ».

Les œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah ont donc été sélectionnées pour répondre à l'objectif principal de cette thèse, qui souhaite démontrer que le vêtement est une interface stratégique capable de déconstruire les rôles de genre traditionnels. De ce point de vue, si les mises en scène vestimentaires ont souvent aidé les artistes à se créer des personnages[293], l'usage du vêtement pourrait-il être une stratégie efficace pour les artistes féministes des années 2000 pour réifier, altérer ou déconstruire les représentations binaires des rôles de genre ? Le vêtement serait-il un outil visuel capable de créer des solidarités critiques entre les différentes pratiques artistiques ?

Pour répondre à ces questions, ce travail se propose donc d'analyser plus en profondeur les différents usage du vêtement dans les œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah. Ainsi, l'objectif de ce travail n'est pas ici de remplir « [...] des angles morts et des points aveugles »[294] ou de « victimiser »[295] les artistes féministes. Bien au contraire, il s'agit plutôt de faire du vêtement l'outil révélateur par lequel les rôles genrés peuvent être interrogés dans la pratique artistique des années 2000. Cette thèse entend donc démontrer que le vêtement est une interface représentationnelle apte à déconstruire les rôles binaires genrés, et qu'il s'impose comme un véritable outil visuel révélant des solidarités critiques entre les différentes pratiques artistiques contemporaines. Ce travail suit ainsi trois hypothèses principales.

---

[293] Wark, J. (2006). *Radical gestures: feminism and performance art in North America*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 127 : « [...] Feminist performance that used role playing and transformations often relied on the creation of personae or characters ».

[294] Thébaud, F. (2007). *Écrire l'histoire des femmes et du genre* (2e éd. rev. et augm.). Lyon, France : ENS Éditions, 9.

[295] Nochlin, L. (2006). « Why have there been no great women artists? » Thirty years after. [Chapitre de livre]. Dans C. Armstrong et C. de Zegher (dir.), *Women artists at the millennium* (p. 21-32). Cambridge, MA : MIT Press, 30 : « [...] women must be straunch in refusing their time-honored role as victims ».

Premièrement, il veut prouver que, dans les années 2000, le vêtement est un outil de dénonciation des pouvoirs hiérarchiques et de la binarité genrée par la mise en évidence de son conformisme. Deuxièmement, il tente de comprendre quelles sont les stratégies vestimentaires utilisées par ces artistes pour inciter les sociétés à s'interroger sur leur degré d'ouverture à la diversité de l'expression de genre. Enfin, troisièmement, il souhaite montrer que, dans le dialogue que l'analyse du vêtement crée entre les œuvres étudiées, on assisterait à l'émergence d'un style vestimentaire commun qui pourrait être ici identifié.

3.3 Les limites de la recherche

Avant d'analyser les œuvres, il convient à présent de préciser les limites de cette recherche afin d'en souligner le positionnement. Pour établir les bornes dans lesquelles se situe cette recherche, cette section aborde les enjeux liés aux relations entre l'art et la mode ainsi que ceux qui concernent les représentations des sexualités.

3.3.1 Les limites sur l'art et la mode

Parfois glorifié ou discrédité dans les arts picturaux[296], l'étude du vêtement se limite ici à l'analyse des rôles genrés dans les pratiques artistiques féministes contemporaines. Même si on ne compte plus le nombre de relations qui se sont créées entre la mode et l'art à travers les différents courants artistiques du XX^{e} siècle

[296] À titre d'exemple, on peut rappeler les débats de Diderot au Salon de 1767. Dans : Goncourt, E. de. (1967). *L'art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art*. Paris : Hermann, 69 : « [...] Il n'y a point de tableau de grand maître qu'on ne dégradât, en habillant les personnages, en les coiffant à la française, quelque bien peint, quelque bien composé qu'il fut d'ailleurs. [...] Imaginez, en un tas à vos pieds, toute la dépouille d'un Européen, ces bas, ces souliers, cette culotte, cette veste, cet habit, ce chapeau, ce col, ces jarretières, cette chemise ; c'est une friperie ».

(comme dans l'impressionnisme, le futurisme, le surréalisme ou le Pop Art[297]), ce travail ne fait pourtant pas des liens entre l'art et la mode son objet premier d'étude. Tout en s'accompagnant d'une redéfinition du statut du costumier-artisan à celui de créateur[298], le vêtement a été depuis longtemps une vaste source d'inspiration à la fois pour les artistes et les designers de mode. Pourtant, ce travail ne se consacre pas aux pratiques dans lesquelles le matériau textile est le médium premier avec lequel les artistes créent leurs œuvres pour contribuer au bouleversement du statut élitiste de l'objet d'art. Dans ce cas de figure, il s'agissait par exemple de transgresser les frontières entre l'art et l'artisanat, le public et le domestique, comme au début du XX^{e} siècle dans les vêtements constructivistes des artistes femmes de l'avant-garde russe[299] ou les tissus imprimés de l'artiste française Sonia Delaunay[300].

Au XX^{e} siècle, plusieurs artistes femmes ont ainsi détourné les usages traditionnels des matériaux textiles qui avaient été longtemps dévalorisés par le monde de l'art. Elles intervenaient sur la forme initiale des tissus et du vêtement[301], comme les tricots de Naomi London, les robes de Bewerly Semmes ou de Marie-Ange Guilleminot, les

---

[297] Au XX^{e} siècle, il existe en effet plusieurs inspirations et collaborations entre l'art et la mode, comme la robe au homard d'Elsa Schiaparelli de 1937 inspirée du *Téléphone-homard* de 1916 de son ami Salvador Dali ou la robe en hommage à Mondrian crée par Yves St-Laurent en 1965. Pour plus de détails sur les relations entre l'art et la mode, consulter par exemple : Givry, V. de. (1998). *Art & mode : l'inspiration artistique des créateurs de mode*. Paris : Regard.

[298] Müller, F. (1997). Art et mode : union ou simple flirt ? *Art Press. Hors-série*, numéro 18, « Art et mode : attirance et divergence », 16-22.

[299] On peut penser ici aux vêtements constructivistes réalisés par Varvara Stepanova, Nadezda Lamarova ou Alexandra Exter dans les années 1930. Voir à ce sujet : Stern, R. (1992). *À contre-courant : vêtements d'artistes, 1900-1940 / Gegen den Strich: kleider von künstlern, 1900-1940.* Berne, Suisse : Benteli Verlag, 38-50.

[300] *Sonia Delaunay : mode & tissus imprimés.* (1991). Paris : Jacques Damase, 57-72.

[301] Pour approfondir cette question, j'invite par exemple à consulter, parmi les nombreuses expositions réalisées sur les liens entre l'art et la mode, les catalogues suivants : Felshin, N. (commiss.) et Neuberger Museum of Art, New York, États-Unis. (1993). *Empty dress: clothing as surrogate in recent art.* [Catalogue d'exposition]. New York : Independent Curators Incorporated ; Lamoureux, J., (commiss.), Castonguay, D. (dir.) et Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Canada. (2003). *Doublures : vêtements de l'art contemporain.* [Catalogue d'exposition]. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec ; Fosse, M. (commiss.), Boucher, S. et Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle et de Calais, Calais, France. (2004). *Robe/rêve : rêve de robe, dream/dress.* [Catalogue d'exposition]. Calais, France : Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle de Calais.

vêtements-refuges de Lucy Orta, la robe électrique d'Atsuko Tanaka ou celle de viande de Jana Sterbak pour ne nommer que très succinctement celles-ci. De plus, dès les années 1970, grâce aux différentes techniques et aux usages textiles, les pratiques féministes collaboratives[302] ont souvent incorporé les travaux de couture au cœur de leur démarche artistique. Ainsi, des images pornographiques de fils brodées de Ghada Amer des années 1990 aux pratiques plus actuelles proches du style DIY[303] (*do it yourself*), les liens entre les pratiques féministes et les arts textiles continuent de se développer ces dernières années[304]. Or, malgré la richesse thématique et conceptuelle qui unit les liens entre l'art, le textile et la mode, cette recherche ne fait pas de ces relations l'objet central de ses analyses.

Même si ce travail considère l'importance des frontières poreuses qui existent entre l'art et la mode[305], il se limite toutefois à l'analyse de trois œuvres issues de pratiques d'artistes féministes dans les années 2000. Tout en gardant à l'esprit la portée critique des pratiques textiles pour analyser le vêtement dans les œuvres, cette recherche ne se consacre pas spécifiquement à l'étude du matériau textile dans les années 2000, mais aux usages du vêtement comme outil de déconstruction des rôles binaires genrés.

---

[302] On pense ici à la célèbre œuvre collaborative réalisée entre 1974 et 1979 intitulée *The Dinner Party* de Judy Chicago. Voir notamment dans : Parker, R. (2010). *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. New York : I. B. Tauris, 189-213.

[303] Greer, B. (dir.). (2014). *Craftivism: the art of craft and activism*. Vancouver, Canada : Arsenal Pulp Press.

[304] Voir par exemple le colloque international intitulé *Défilage – Genre & Art Textile aujourd'hui*, organisé par Muriel Andrin, Vanessa Gemis et Anaëlle Prêtre à l'Université Libre de Bruxelles en partenariat avec la Galerie 100Titres de Bruxelles en 2016. En ligne : https://tramedesoi.files.wordpress.com/2016/02/decc81pliant-decc81filages.pdf

[305] Saillard, O. (1996). La mode au corps. Dans Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux, Marseille, France. *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours* (p. 374-391). [Catalogue d'exposition]. Marseille et Paris, France : Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux.

3.3.2 Les limites sur les représentations des sexualités

Dès la seconde moitié du XX[e] siècle[306], la Haute Couture n'a cessé de faire un usage sexualisé des vêtements dans les imaginaires du corps qu'elle présentait dans ses défilés. Exhibitionniste, elle s'est souvent inspirée des pratiques vestimentaires des cultures fétichistes, bondage ou SM[307] en utilisant leurs accessoires[308] puisque le vêtement joue un rôle majeur dans l'expression de la sexualité[309]. Dans ses premiers travaux des années 1990, Valerie Steele soulignait d'ailleurs l'importance du fétichisme du vêtement, et du corset plus précisément. L'historienne de la mode montrait la vitalité créatrice des expériences sexuelles plurielles présentes dans la culture populaire. Elle valorisait ainsi des pratiques considérées dans l'opinion commune comme perverses et marginales en menant une étude précise des usages symboliques du vêtement[310]. En étudiant les pratiques fétichistes, Valerie Steele insistait, non seulement sur le pouvoir transgressif du vêtement, mais aussi sur son potentiel créatif.

---

[306] *Ibid.*, 380-381.

[307] À la fin des années 1990, Valerie Steele soulignait l'intérêt croissant de la mode pour l'étude des sexualités en s'appuyant notamment sur les pratiques fétichistes. Dans : Steele, V. (1997). *Fétiche : mode, sexe et pouvoir* (M.-A. Guillaume, trad.). Paris : Abbeville, 10 : « [...] En effet, les corsets, les chaussures et bottes, le cuir et le latex, les dessous portés dessus, sans parler du piercing et autres tatouages – tout cela est maintenant aussi banal dans les défilés de mode que dans les clubs fétichistes ».

[308] Les accessoires sexualisées (chaussures, chapeaux, jarretières, gants, ceintures, etc.) et les matières (cuir, latex, soie, dentelle, fourrure, etc.) étaient par exemple d'une grande importance dans les créations de Haute Couture des années 1990 et 2000 (Jean Paul Gaultier, Thierry Mugler, Vivienne Westwood). Voir notamment à ce sujet : Lafosse Dauvergne, G. (2002). *Mode & fétichisme*. Paris : Alternatives.

[309] Entwistle, J. (2000). Fashion, adornment and sexuality. [Chapitre de livre]. Dans *The fashioned body: fashion, dress and modern social theory* (p. 181-207). Cambridge, R-U : Polity Press, 207 : « [...] Clothing and adornment can be linked to expressions of sexuality, from the erotic pleasures they generate on the body to the way in which they articulate sexual identity and orientation ».

[310] Steele expliquait par exemple à la fin de son livre les déplacements opérés par l'appropriation des vestiaires fétichistes et leurs impacts dans l'univers social. Steele, V. (1997). *Op. cit.*, 185-186 : « [...] Longtemps démonisé, le pervers fut ensuite considéré comme une victime des circonstances, puis comme un être en rébellion contre l'ordre social. De marginal culturel et de déviant, il est devenu un modèle de sexualité transgressive et social. De nos jours, être un "hors-la-loi sexuel" est un sort enviable ». Puis, à la page 187, l'auteure poursuivait : « [...] Peut-être que la mode rend-elle visible notre propre malaise devant l'effacement des frontières entre "normal" et "pervers" ».

Or, c'est précisément dans ces articulations complexes entre les représentations des sexualités et le vêtement que se situent les limites de cette recherche. Même si la présente analyse est sans nulle doute traversée par les représentations des sexualités dans la mode[311], elle n'en fait pas pour autant son objet principal d'étude. L'étude des sexualités dans l'histoire de l'art contemporain offre en effet d'autres pistes de recherche à explorer dont certaines ont notamment été investies par exemple dans les travaux de la professeure de sexologie Julie Lavigne[312]. Dans son ouvrage consacré à l'étude de la pornographie dans l'art féministe des années 1990, l'historienne de l'art revenait d'ailleurs sur l'intérêt de restreindre son corpus d'analyse. Elle privilégiait alors une approche plus qualitative que quantitative pour « [...] restreindre [son] corpus à quelques œuvres très significatives afin d'en extraire des analyses substantielles plutôt que de dresser un tableau descriptif de toutes les œuvres qui peuvent traiter du sujet »[313].

Dans cet ordre d'idées, le corpus de cette recherche se restreint donc à l'étude des représentations des rôles genrés de trois œuvres d'artistes féministes dans les années 2000 afin de privilégier une analyse plus détaillée du vêtement et d'en faire ainsi émerger la question du style.

---

[311] On pense ici à l'exposition *A queer fashion history: from the closet to the catwalk* réalisée au Fashion Institute of Technology de New York de septembre 2013 à janvier 2014 organisée par les commissaires Fred Dennis et Valerie Steele. Le catalogue de l'exposition rendait compte des nombreux apports des cultures lesbiennes, gaies, bisexuelles, trans et queer (LGBTQ) pour l'histoire de la mode occidentale. Dans : Steele, V. (commiss.), The Museum at Fashion Institute of Technology, New York, États-Unis. (2013). *A queer history of fashion: from the closet to the catwalk.* [Catalogue d'exposition]. New Haven, CT : Yale University Press.

[312] Lavigne, J. (2014). *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe.* Montréal : Éditions du remue-ménage.

[313] Lavigne, J. (2014). *Op. cit.*, 21.

Autrement dit, cette thèse intègre à ses analyses d'œuvres les apports des pratiques vestimentaires non hégémoniques comme celle du fétichisme[314], mais elle ne constitue pas en soi un travail spécifique sur les représentations des sexualités. Même si elle est située au plus près des images du corps, la présente recherche ne porte donc pas directement sur les représentations des sexualités dans l'histoire de l'art contemporain, mais permet plutôt parfois de voyager *à travers*[315] elles au rythme des analyses d'œuvres.

3.4 Le positionnement de la recherche

Au début des années 2000, Michèle Ollivier et Manon Tremblay présentaient un guide méthodologique destiné aux chercheur·e·s en études féministes[316]. En mettant en avant les principes épistémologiques qui fondent la recherche féministe, les auteures invitaient les chercheur·e·s à considérer les études féministes comme une approche méthodologique interdisciplinaire. Pour les auteures, les notions d'objectivité et de neutralité présentes dans la recherche scientifique seraient plutôt relatives à l'« [...] engagement personnel de la chercheuse envers son objet de recherche, engagement théorique envers une perspective féministe, engagement

---

[314] Il convient de souligner le potentiel créatif des pratiques sexuées non hégémoniques pour l'analyse féministe des créations artistiques contemporaines. Dans : Jones, A. (2012). *Op. cit.*, 173 : « [...] To this end I have begun by looking again (as it were) at a type of feminist art unfairly "frozen" in discussions of fetishism and its problematic in feminism: cunt art or central care imagery. This has allowed me to open another kind of hole in the binarizing theory of fetichism – itself dependent on a static situation in which the female body as image/object is frozen in time through spatial and formal tropes that establish it as fetish ».

[315] Harvey, R. et Le Brun-Cordier, P. (dir.). (2003). *Op. cit.*, 8 : le « [...] Queer est partout et nulle part, [et] au plus près du corps » ; Sedgwick, E. K. (2008). *Épistémologie du placard.* Traduction par M. Cervulle, Paris : Amsterdam, 115 : « [...] Le mot queer lui-même signifie "à travers", il vient de la racine indo-européenne *twerkw*, qui a donné également l'allemand *Quer* (transversal), le latin *torquere* (tordre), l'anglais *athwart* (en travers)... ».

[316] Ollivier, M. et Tremblay, M. (2000). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche.* Paris : L'Harmattan.

pratique pour une transformation des rapports sociaux »[317]. En remettant en cause l'androcentrisme ainsi que la division des rapports sociaux de sexe et de genre dans la recherche scientifique, l'approche féministe pousserait les chercheur·e·s à construire leur propre épistémologie dans leur champ disciplinaire respectif[318].

L'« épistémologie du positionnement »[319] permettrait alors de démontrer que « [l']objectivité féministe est une affaire de place circonscrite et de savoir situé, pas de transcendance et de division entre sujet et objet »[320]. Dans le même ordre d'idées, Joey Sprague rédigeait en 2005 un manuel méthodologique destiné aux chercheur·e·s en sciences sociales qui s'intéressent particulièrement aux questions féministes. Pour Sprague, une méthodologie féministe consistait à conscientiser les rapports de savoir/pouvoir qui coexistent à l'intérieur des disciplines et de leurs objets, tout en conservant l'objectivité scientifique des chercheur·e·s.

---

[317] *Ibid.*, 11.

[318] Par exemple, l'ouvrage suivant : Harding, S. (1986). *The science question in feminism*. Ithaca, NY : Cornell University Press, est cité à plusieurs reprises dans les travaux méthodologiques en études féministes dans plusieurs disciplines confondues qui s'intéressent à la construction scientifique des savoirs. Pour approfondir, consulter aussi : Alcoff, L. et Potter, E. (dir.). (1993). *Feminist epistemologies*. New York : Routledge ; Haraway, D. J. (2007). Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle. [Chapitre de livre]. Dans D. J. Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes* (p. 107-140). Paris : Exils ; Sprague, J. (2005). *Feminist methodologies for critical researchers: bridging differences*. Walnut Creek, CA : AltaMira Press ; Sprague, J. (2005). *Feminist Methodologies for Critical Researchers: Bridging Differences*. Walnut Creek, Calif. / Lanham, Maryland : AltaMira Press ; et plus récemment : Puig de la Bellacasa, M. (2012). *Politiques féministes et construction des savoirs. « Penser nous devons » !* Paris : L'Harmattan ; Puig de la Bellacasa, M. (2014). *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway : science et épistémologies féministes*. Paris : L'Harmattan.

[319] Sandra Harding autour du *Standpoint Feminism* au début des années 2000, traduit comme « épistémologie du positionnement ». Dans : Puig de la Bellacasa, M. (2014). *Op. cit.*, 19.

[320] Haraway, D. J. (2007). *Op. cit.*, 115.

Selon Maria Puig de la Bellacasa, philosophe spécialisée en théories féministes des sciences et des savoirs situés, la meilleure façon de rendre compte de ce *standpoint*[321] théorisé par Harding se traduisait en français comme un *positionnement féministe*[322], car le féminisme induit déjà une prise de position déterminée[323]. Aussi, pour la plupart des chercheur·e·s féministes critiquant les notions de Vérité et d'Objectivité dans les sciences, le positionnement situé ouvrirait la voie à des approches plus conscientes de la façon dont les savoirs se construisent en considérant l'impact des constructions systémiques des rapports sociaux (de sexe et de genre) dans les analyses.

C'est donc dans la lignée de ces savoirs féministes situés[324] que s'inscrit le positionnement de cette recherche en histoire de l'art. Dès lors, si l'approche féministe est interdisciplinaire parce qu'elle appréhende son « [...] objet d'étude depuis des regards multiples plutôt qu'un seul »[325] afin « [...] d'en tirer une image plus complète et complexe »[326], cette recherche prend ici la mesure d'une critique féministe postmoderne des savoirs dominants dans sa discipline ainsi que dans ses objets d'analyse.

---

[321] Puig de la Bellacasa, M. (2013). *Politiques féministes et construction des savoirs : « penser nous devons !* Paris : L'Harmattan, 170 : « [...] "Un *standpoint* serait un point ou endroit stratégique où l'on se positionne par la réappropriation active de la situation, et où l'on se tient debout. 'Point de vue' ou 'perspective' ont l'inconvénient de diluer l'intensité du sens de résistance et d'opposition que suggère le *standpoint*, le geste d'adoption d'une attitude, de la prise de position" ».

[322] *Ibid.*, 171 et 173. Dans le cadre d'une recherche féministe en histoire de l'art, je souligne ici que Maria Puig de la Bellacasa utilise également la notion de « position/vision » féministe comme une autre traduction possible du *standpoint feminism* d'Harding ; ce qui d'ailleurs n'est pas sans produire quelques échos aux stratégies féministes visuelles employées par les artistes qui seront analysées dans les chapitres suivants.

[323] *Ibid.*, 171.

[324] Haraway, D. J. (2007). *Op. cit.*, 120 : « [...] avec beaucoup d'autres féministes, je veux militer en faveur d'une doctrine et d'une pratique de l'objectivité qui privilégie la contestation, la déconstruction, la construction passionnée, les connexions en réseau, et l'espoir d'une transformation des systèmes de connaissance et des façons de voir ».

[325] Ollivier, M. et Tremblay, M. (2000). *Op. cit.*, 25.

[326] *Ibid.*

L'approche adoptée dans ce travail, lorsqu'elle est appliquée à l'analyse des œuvres, participe donc à enrichir la position/vision[327] d'une étude du vêtement dans les pratiques artistiques contemporaines. Cette thèse choisit donc d'adopter une lecture située des images, par le biais des études féministes, pour analyser l'usage du vêtement dans les œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah. Ainsi, dans l'histoire de l'art, cette lecture des images met l'accent sur les lieux où se jouent les rapports dominants de savoir et de pouvoir tout en restant vigilante aux clichés genrés présents dans les représentations artistiques. Ce positionnement amène donc à conscientiser les formes de privilèges présents dans les regards que l'on pose ordinairement sur les vêtements. Dans cette perspective, il conférerait alors une dimension plus éthique aux enjeux représentationnels abordés dans la présente recherche[328]. Au début des années 2010, Karine Espineira insistait d'ailleurs dans ces recommandations aux experts non trans sur la nécessité d'interroger le positionnement de la recherche et d'appréhender son sujet avec humilité pour ne pas tordre ou effacer les voix et les discours des personnes concernées[329]. Théorisé par Julia Serrano en 2007[330], le cisgenrisme[331], proche des termes comme « sexisme » ou « racisme », permettait de rendre visible les oppressions vécues par les personnes trans. Karine Espineira précisait ainsi que la cisidentité n'avait pu être discutée qu'après la pathologisation de la transidentité et la transphobie qui l'accompagnait[332].

---

[327] Puig de la Bellacasa, M. (2013). *Op. cit.*, 171.

[328] Ollivier, M. et Tremblay, M. (2000). *Op. cit.*, 112 : « [...] l'éthique signifie, entre autres, que le processus même de la recherche doit non seulement être sensible à la diversité parmi les femmes, mais tenir compte de cette réalité comme une source d'inégalité (de pouvoir et de contrôle) ».

[329] Espineira, K., Alessandrin, A. et Thomas, M.-Y. (dir.). (2012). *La transyclopédie : tout savoir sur les transidentités*. Paris : Des ailes sur un tracteur, 130 : « 1. Appréhender votre sujet avec humilité : vous n'êtes pas des experts sur les transsexuels, la transsexualité, le transsexualisme ou les trans. Les transsexuels eux, le sont ».

[330] Serano, J. (2007). Dismanting cissexual privilege. Dans J. Serano, *Whipping girl: a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity* (p. 161-193). Berkeley, CA : Seal Press.

[331] Par « cisgenre », on entend une personne qui vit une identité de genre alignée sur le sexe qui lui a été assigné à la naissance, mais également, une source importante de privilèges. Voir dans : Cisgenre. (2012). Dans K. Espineira, A. Alessandrin et M.-Y. Thomas (dir.). *Op. cit.*, 134-135.

[332] Espineira, K., Alessandrin, A. et Thomas, M.-Y. (dir.). (2012). *Op. cit.*, 294.

De son côté, dès les années 1990, Anne Bishop rédigeait d'ailleurs un manuel recensant plusieurs consignes éthiques destinées spécifiquement aux chercheur·e·s dont les questions côtoient les enjeux des groupes marginalisés[333]. Dans cet ouvrage, les alliées étaient identifiées comme des personnes blanches qui voulaient éradiquer le racisme, des hommes qui souhaitaient en finir avec le sexisme, des hétérosexuels qui désiraient anéantir l'hétérocentrisme. À ces exemples, on pourrait aussi ajouter les personnes cisgenres qui souhaitent lutter contre la transphobie ou les personnes valides qui veulent déstigmatiser les personnes en situation de handicap[334]. À la lumière des sources de privilège qui structurent les différents groupes sociaux[335], un positionnement féministe induirait une approche plus située à l'écoute des autres[336] puisqu'elle considère l'importance des expériences vécues par les groupes marginalisés[337]. Ainsi, cette recherche en histoire de l'art intègre à sa façon les apports des transféminismes à ces cadres d'analyse[338] puisqu'ils seront par exemple convoqués dans l'étude de l'installation vidéo de Tejal Shah.

---

[333] Bishop, A. (2015). *Becoming an ally: breaking the cycle of oppression in people* (3e éd.). Black Point, Canada : Fernwood, 94-100.

[334] Pour plus de détails, sur les notions de capacistime et de transcapacitisme, j'invite à consulter : Baril, A. (2013). *La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité.* (Thèse de doctorat). Université d'Ottawa. Récupéré de ProQuest Dissertation & Theses. (NS27607).

[335] Bishop, A. (2015). *Op. cit.,* 89.

[336] *Ibid.*, 87. Anne Bishop menait des ateliers pédagogiques pour favoriser l'intégration des personnes alliées dans les différents groupes sociaux et dans les institutions. Elle comparait ce statut à celui des apprenant·e·s qui doivent écouter les expériences des autres tout en agissant en conséquence par la suite.

[337] *Ibid.*, 94-95 : « [...] We would not be where we are, doing what we are doing, with the skills and access we have, if we did not have the colour, gender, sexual orientation, appearance, age, class or physical abilities we have. Resources and power continue to come to us we are members of the dominant group in relation to the particular form of oppression where we seek to be allies ».

[338] Thomas, M.-Y., Grüsig, N. B. et Espineira, K. (dir.). (2015). *Transféminismes*. Paris : L'Harmattan, 17 : « [...] Le Transféminisme naît en réponse à la posture rigide de certaines féministes théoriques refusant la présence de personnes trans dans leurs groupes. La légitimité revendiquée par ces féministes à parler des femmes se fonde sur des arguments alléguant la nature biologique des êtres. Curieusement, le mouvement féministe avait, de manière générale, dépassé la simple définition anatomique de la femme comme être pourvu d'un appareil génital féminin à la naissance ».

Dès lors, ce travail entend donc inclure les représentations non hégémoniques des masculinités et des féminités[339] dans les analyses des pratiques artistiques contemporaines. Au regard des réflexions actuelles menées par les chercheur·e·s trans[340], cette recherche n'entend pas constituer une expertise sur les enjeux transidentitaires. Elle prend plutôt simplement la mesure, dans ses analyses d'œuvres, des privilèges associés au regard cisgenré[341] qui est majoritairement posé sur les vêtements[342].

3.5 L'analyse du corpus et l'écho visuel féministe

Après avoir identifié les limites et le positionnement de cette recherche, il convient de rappeler l'importance de l'héritage visuel féministe, car il contribue à l'angle transversal adopté dans ce travail.

---

[339] Baril, A. (2014). Quelle place pour les femmes trans au sein des mouvements féministes ? *Spirale, 247*, 41 : « [...] Le refus ou les résistances à inclure les femmes trans dans les espaces de femmes non mixtes sont fondés sur des stéréotypes, des préjugés, des généralisations, de la désinformation, et sur des privilèges cissexuels et cisgenres que détiennent les féministes majoritaires et desquels ne jouissent pas les femmes trans comme le note Serrano ».

[340] La notion d'expertise est largement discutée chez les chercheur·e·s trans comme le précisait Noomi B. Grüsig dans : Thomas, M.-Y., Grüsig, N. B. et Espineira, K. (dir.). (2015). *Op. cit.*, 42-43 : « [...] Je ne dis pas qu'aucune personne cis ne doit plus participer à la moindre action autour des revendications trans. Je dis simplement que cela n'a aucune valeur si ce n'est pas couplé avec une profonde auto-analyse de sa propre place et de ses propres enjeux et privilèges, ainsi qu'avec une rigoureuse auto-limitation face aux enjeux de valorisation sociale (en gros, une certaine humilité silencieuse) ».

[341] Concernant les recommandations à l'égard des allié·e·s cisgenres, consulter par exemple : Groupe d'action trans* de l'UdeM. (2015, 16 février). Règle de l'espace sécuritaire. Dans *Promouvoir les droits des personnes trans* sur le campus*. Récupéré de https://transumontreal.com/a-propos/regles-de-lespace-securitaire/

[342] Arnold, A. et Greco, L. (2012). Légitimité du chercheur et pratiques de catégorisation en contexte ethnographique. *Cahiers de praxématique, 59*, 131 : « [...] Cette catégorisation en tant qu'"hommes cisgenres" peut poser un problème au niveau de l'entrée sur le terrain lorsque l'on veut travailler sur, avec et pour des personnes qui se définissent, se reconnaissent ou se sentent plus ou moins proches des catégories "transgenres", "transsexuels" et/ou "féministes" ».

Depuis les années 1970, la révision des représentations corporelles, identitaires et genrées[343] a largement influencé la démarche des artistes féministes dans les années 2000. Si les rôles genrés ont été souvent interrogés par les artistes depuis les années 1970, ils participent à tisser une généalogie visuelle féministe[344] qui réactive aujourd'hui une nouvelle compréhension critique de l'usage du vêtement dans les années 2000. En effet, l'usage des parures dans les œuvres féministes antérieures à celles des années 2000 participe à construire l'héritage visuel de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédés et de Tejal Shah.

À cette étape du travail, le recours à la métaphore de l'écho de Joan W. Scott vient en effet soutenir l'idée d'un héritage visuel féministe tout en amenant la possibilité d'un dialogue vestimentaire entre les images. Tel qu'elle a été adoptée au premier chapitre avec la définition opératoire du genre, la perspective féministe de Joan W. Scott est ici retenue. Développée dans *Théorie critique de l'histoire : identités, expériences, politiques* à la fin des années 2000, la notion d'écho est d'autant plus pertinente ici, car elle servira, dans le dernier chapitre de la thèse, à articuler la question du style avec les stratégies vestimentaires communes décelées dans les œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah.

Des masques de cire des églises aux drapés des sculptures antiques, l'étude des images votives a été un moyen pour faire dialoguer les représentations du corps au-delà des frontières entre les époques et les cultures.

---

[343] À ce propos, Amelia Jones rappelait que : « [...] le sujet est aliéné par la tendance à considérer que l' "identité" est véhiculée par des accessoires (vêtements, cosmétiques, attributs codés selon la race ou le sexe) » et que : « [...] les années 1970 sont caractérisées par un désir toujours plus grand de réifier le corps ». Dans : Warr, T. et Jones, A. (dir.). (2005). *Le corps de l'artiste*. Paris : Phaidon, 22-23.

[344] *Ibid.* : « [...] Questioning, deconstructing and reconstructing ideals of female beauty and gender norms in art and society has been theme in feminist (performance) art since the 1960s and 1970s. Heteronormative feminity was seen by many as a repressive instrument of standardisation, and the focus of many works has therefore been on its deconstruction, on withholding representation, and on breaking the (male) gaze. In contrast, several artists developed a strategy of critical affirmation as early as the 1970s ».

Tandis que Georges Didi-Huberman justifiait sa vision anachronique de l'histoire de l'art en analysant les différents usages de la cire, Julius von Schlosser voyait aussi dans l'étude des masques des défunts en cire la possibilité pour les images du corps de traverser les époques[345]. Selon Schlosser, on remplaçait quelquefois le corps du défunt par des sculptures de cire (comme pour le corps de César ou celui de Septième), ce qui conférait à l'artefact de cire une place spirituelle pour remplacer le corps absent. Malgré tout, pour Didi-Huberman, ces images païennes avaient éprouvé quelques difficultés à s'inscrire pleinement dans l'histoire de l'art :

> Les images votives sont organiques, vulgaires, aussi désagréables à contempler qu'elles sont abondantes et diffuses. Elles traversent le temps. Elles sont communes à des civilisations disparates. Elles ignorent le clivage du paganisme et du christianisme. En réalité, cette diffusion même constitue leur mystère et leur singularité épistémologique : objets rebattus pour l'ethnologue, les images votives semblent tout simplement inexistantes pour l'historien de l'art.[346]

Pourtant, en s'inspirant des travaux d'Aby Warburg, Didi-Huberman retenait au contraire que l'artefact – qui était souvent une partie du corps humain reproduite en cire ou en bois – devenait un « [...] être du passé [qui] n'en finit pas de survivre »[347]. Dans ses travaux de recherche, l'historien de l'art voyait en effet dans les empreintes du corps un réel potentiel heuristique[348]. En procédant par analogie visuelle, l'étude de ces différentes images païennes venait construire une histoire anachronique de l'art.

---

[345] Schlosser, J. von. (1997). *Histoire du portrait en cire*. Paris : Macula.

[346] Didi-Huberman, G. (2006). *Ex-voto : image, organe, temps*. Paris : Bayard, 7.

[347] Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 33.

[348] Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit.

À la fin des années 1990, dans le catalogue d'une l'exposition consacrée à l'empreinte[349], Didi-Huberman mettait en parallèle l'œuvre *Prière de toucher* de Marcel Duchamp de 1947[350] avec une photographie d'un ex-voto de cire allemand du XVIII[e] siècle représentant un sein féminin avec le mamelon saillant[351]. Dès lors, si la fétichisation de l'empreinte des zones érogènes des femmes apparaissait alors comme une image capable de traverser les époques et les cultures, comment pourrait-on faire dialoguer les œuvres féministes entre elles sans reproduire une vision androcentrique[352] de l'histoire de l'art ? Pour y parvenir, la métaphore de l'écho proposée par Joan W. Scott dans *Théorie critique de l'histoire : identités, expériences, politiques* amènerait alors une piste significative pour aborder la question de la survivance des images dans une lecture située des analogies visuelles vestimentaires qui seront analysées dans le dernier chapitre de la thèse.

Pour l'historienne féministe Joan W. Scott, les fantasmes (*fantaisies*) sont d'abord des récits imaginaires et imaginés par l'histoire. Ces récits produisent des représentations imaginaires et des scénarios fantasmés, comme les « [...] mythes que les cultures inventent pour répondre aux interrogations sur l'origine des sujets, la différence sexuelle et la sexualité »[353]. Avec l'histoire des représentations, ils se figent dans les imaginaires individuels et collectifs.

---

[349] Didi-Huberman, G. (commiss.) et Centre Pompidou, Paris, France. (1997). *L'empreinte*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

[350] Voir précisément : Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, 1947. Sein en caoutchouc sur velours, présenté sous-verre. Emboîtage pour l'édition de luxe du catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*. Paris, Galerie Maeght, 41,8 x 34,7 x 7,1 cm.

[351] *Ibid.*, 103.

[352] Mulvey, L. (2009). Visual pleasure and narrative cinema. [Chapitre de livre]. Dans L. Mulvey (dir.), *Visual and other pleasures* (2[e] éd.) (p. 14-27). Basingstoke, R-U : Palgrave Macmillan, 19 : « [...] The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly ».

[353] Scott, J. W. (2009). *Théorie critique de l'histoire : identités, expériences, politiques* (C. Servan-Schreiber, trad.). Paris : Fayard, 136.

Même si Joan W. Scott empruntait la notion de fantasme à la psychanalyse[354], elle formulait une critique de ce concept en estimant « [...] utile de considérer le fantasme comme un mécanisme formel qui participe à l'articulation de scénarios qui sont historiquement spécifiques quant à leur représentation et à leurs détails, mais qui cherchent néanmoins à donner une vision transcendante de l'Histoire »[355]. Pour déconstruire les mythes liés aux représentations des oratrices féministes dans l'histoire, Scott utilisait la métaphore de l'écho qu'elle juxtaposait habilement avec celle du fantasme. L'auteure confrontait ainsi la fonction littérale de l'écho qui « [...] ne fait que répéter quelque chose qui s'est déjà produit, multipliant les copies, prolongeant le son »[356] en précisant son incomplétude.

Malgré ses caractéristiques répétitives, l'écho ne serait jamais parfait. Il propagerait le son en le multipliant, mais il ne reproduirait pas une copie exacte de celui-ci. S'il « [...] recouvre de larges plages vacantes dans l'espace »[357], l'écho peut également mener jusqu'à la cacophonie[358] en s'éloignant, par ces résonances multiples, du son initial.

Le paradigme de l'écho-fantasme chez Scott donnerait alors accès à une lecture des discontinuités historiques tout en révélant le « [...] fantasme d'une histoire féministe [qui] cimente l'identité des femmes à travers le temps »[359]. En effet, si les fantasmes ont servi à nourrir bon nombre d'amalgames autour de « [...] l'identité féministe »[360] en créant des récits imaginaires qui se répondent en écho. La notion d'« écho-fantasme » de Scott met tout de même l'accent sur la non-linéarité du « [...] processus de définition de l'identité en soulevant la question de la différence entre le

---

[354] L'auteure s'inspirait ici des recherches de 1965 de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. Dans : Scott, J. W. (2009). *Op. cit.*, 136.

[355] *Ibid.*

[356] *Ibid.*, 143.

[357] *Ibid.*

[358] *Ibid.*

[359] *Ibid.*, 142.

[360] Scott, J. W. (2009). *Op. cit.*, 148.

son d'origine et sa résonnance, et le rôle que joue le temps dans les distorsions entendues »[361]. Scott faisait ainsi de l'identité un fantasme « [...] qui efface les divisions et les discontinuités, les vides et les différences qui séparent les sujets dans le temps »[362]. À partir de ce raisonnement, le point de vue adopté par Scott amène à postuler que les œuvres d'artistes féministes seraient capables de produire des échos entre elles en procédant par analogie visuelle, mais qu'aussi, en usant de façon répétitive du vêtement, elles inviteraient à proposer un dialogue possible entre elles à partir des altérations et des distorsions qu'elles produisent. Le paradigme de l'écho-fantasme apparaît donc ici comme un concept heuristique pour faire émerger des zones de dialogues entre les œuvres, sans pour autant les amalgamer les unes aux autres. En effet, dans son manuel pédagogique intitulé *Visual methodologies: an introduction to researching with visuals materials* publié en 2012, Gillian Rose définissait l'approche critique féministe comme un outil pertinent pour analyser les images[363]. L'auteure soulignait l'importance, dans une recherche féministe, de postuler que les représentations visuelles sont nécessairement genrées[364]. Dans les sections consacrées à l'analyse des représentations visuelles[365], Gillian Rose insistait par exemple sur la manière dont les concepts de mascarade et de fantasme, directement empruntés à la tradition psychanalytique, avaient été détachés de leur vision phallocentrique par les théoriciennes féministes (Mulvey, Butler, De Lauretis) pour devenir des clés d'analyse féministe des images[366].

---

[361] *Ibid.*, 146.

[362] *Ibid.*, 147.

[363] Rose, G. (2012). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials* (3e éd.). Londres, R-U : SAGE, 167.

[364] *Ibid.*, 159.

[365] Voir précisément les sections suivantes : « How is sexual difference visual 2: from the fetish to masquerade », « From the voyeuristic gaze to the lacanian gaze: others ways of seeing », « From the disciplines of subjectivation to the possibilities of fantasy » et « Queer looks ».

[366] Rose, G. (2012). *Op. cit.*, 168.

Le présent travail de recherche a donc choisi d'aborder l'analyse des œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah avec les zones de rupture et de turbulence qu'elles produisent.

Aussi, dans le dernier chapitre de la thèse, le paradigme de l'écho de Scott sera convoqué pour approcher l'analyse des œuvres de façon transversale. Ce choix méthodique répond ainsi autant aux visées interdisciplinaires des *fashion studies* qu'à l'objectif principal de cette thèse qui veut démontrer que le vêtement est un outil visuel capable de créer des solidarités critiques entre les différentes pratiques des artistes féministes dans les années 2000. Le choix du corpus d'œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah m'apparait cohérent avec l'aboutissement logique des réflexions qui ont été menées à la réalisation de la première partie de cette thèse. Les séries de cartes postales brodées *Sans titre (Flamencas)* de Pilar Albarracín de 2009, la performance des Fermières Obsédées intitulée *Les bonbons* réalisée au parc St-Louis à Lachine en 2012 ainsi que l'installation vidéo *Trans-* de Tejal Shah de 2004-2005 permettront donc d'aborder le vêtement sous ces différents angles de façon non pas chronologique, mais thématique.

PARTIE 2

LES STRATÉGIES VESTIMENTAIRES DE PILAR ALBARRACÍN, DES FERMIÈRES OBSÉDÉES ET DE TEJAL SHAH

La seconde partie de cette thèse se consacre aux différents usages des parures chez Pilar Albarracín, Les Fermières Obsédées et Tejal Shah. Afin de discerner les stratégies employées par ces artistes, une immersion dans le détail de leurs vêtements et accessoires est à présent nécessaire pour faire émerger des affinités critiques entre leurs différentes pratiques. L'étude du vêtement permet d'ouvrir de nouveaux circuits de connexions possibles entre les œuvres. Grâce aux éclaircissements amenés dans les trois chapitres précédents, la période historique des années 2000 est donc significative, car elle permet de souligner les apports de théories féministes, queer et transidentitaires à l'histoire de l'art. Chaque analyse d'œuvre tentera d'amener une réponse visuelle à l'objectif de la thèse tout en menant ce travail à une proposition originale, celle d'un style alternatif et indiscipliné. La seconde partie de ce travail est divisée en quatre chapitres. Elle étudie d'abord le rôle de la robe flamenca portée par l'artiste espagnole Pilar Albarracín dans les séries de cartes postales brodées *Sans titre (Flamencas)* de 2009. Puis, elle analyse la tenue portée par le collectif d'artistes québécoises, Les Fermières Obsédées, dans la performance *Les bonbons* telle qu'elle fut présentée en 2012 à Lachine au Québec. Ensuite, elle s'intéresse aux usages des parures par l'artiste indienne Tejal Shah et l'artiste brésilien Marco Paolo Rolla dans l'installation vidéo *Trans-* de 2004-2005. De façon transversale, le dernier chapitre fait enfin la synthèse des stratégies vestimentaires décelées dans les trois analyses d'œuvres.

CHAPITRE IV

PILAR ALBARRACÍN
ET LES FALBALAS GENRÉS DE LA ROBE FLAMENCA

On dit que sont toutes sorcières
les femmes de ta nation,
mais tous tes sortilèges sont
bien plus puissants et plus pervers,
car pour prendre par ton manège
les dépouilles de qui te voit
tu fais, ô belle enfant ! que soit
dans tes beaux yeux le sortilège.[367]

4.1 Mise en contexte biographique de l'artiste : Pilar Albarracín

Robe blanche tachée de sang, jupons multicolores, tête de taureau, mantille de dentelle noire ou cocotte-minute, sont autant d'accessoires dont use Pilar Albarracín depuis une vingtaine d'années pour déconstruire les mythes de son Andalousie natale. Dès ses premières performances réalisées dans les années 1990, l'artiste espagnole faisait de son corps le lieu privilégié de sa démarche artistique ainsi qu'un sujet récurrent de son travail[368]. Née en 1968 à Séville, Pilar Albarracín est une artiste pluridisciplinaire. Dans les différents moments de sa carrière artistique, elle a utilisé plusieurs médiums tels que la sculpture, la vidéo, la photographie, l'installation ou les arts textiles.

---

[367] Cervantès, M. de. (2005). *La petite gitane*. (C. Allaigre, trad.). Paris : Gallimard, 25.

[368] Pour une vision générale sur l'ensemble de la carrière artistique de Pilar Albarracín, j'invite le lectorat à visiter le site internet personnel de l'artiste : Pilar Albarracín. (2014a). Récupéré de http://www.pilaralbarracin.com

Hormis cet usage diversifié des supports de création, la performance demeure le fil conducteur de son travail et son mode d'expression privilégié. Diplômée de l'École des beaux-arts de Séville en 1993, c'est avec force et passion que Pilar Albarracín réalise ses premières performances en menant une critique des clichés sexistes qui perdurent dans la société occidentale, et plus précisément hispanique. À titre d'exemple, les premières performances de Pilar Albarracín mettaient en scène souvent les violences subies par les femmes. En couvrant son corps de sang d'animal, l'artiste évoquait symboliquement ces agressions physiques comme le montrait sa série de huit performances *Sans Titre (Sangre en la calle)* réalisées dans les rues de Séville en 1992[369]. Depuis ses débuts, dans des performances ou des photographies, Pilar Albarracín personnifiait les grandes figures féminines de la société andalouse comme la gitane, la paysanne, la toréra ou la danseuse de Flamenco. De façon générale, l'artiste luttait contre certains clichés du quotidien (comme l'usage de la broderie, de la cuisine ou du jardinage) associés aux traditions culturelles hispaniques autant rurales qu'urbaines. Outre cet accent mis sur la dimension locale, le travail de l'artiste dépasse largement le cadre spécifique des identités culturelles hispaniques, car il a trouvé sa pleine renommée sur la scène internationale. Représentées par la galerie parisienne Georges-Philippe & Nathalie Vallois en France[370] et la galerie Javier Lopez & Fer Frances de Madrid en Espagne[371], les œuvres de Pilar Albarracín ont en effet été montrées dans plusieurs expositions personnelles et collectives d'envergure internationale (fig. 4.1).

---

[369] L'artiste est étendue par terre avec les vêtements recouverts de sang d'animal au milieu de la place publique sous le regard inquiet des passant·e·s. Les huit scènes ont été tournées dans sept lieux de Séville qui ont été témoins d'agressions contre des femmes. Pilar Albarracín. (2014b). *Sin título (Sangre en la calle)/Untitled (blood in the street), 1992.* [Photographie]. Récupéré de http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos1.html

[370] Pour davantage d'informations : Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois. (s. d.). *Pilar Albarracín.* Récupéré de http://www.galerie-vallois.com/artistes/pilar-albarracin.html

[371] Galeria Javier Lopez & Fer Frances. (s. d.). *Pilar Albarracín.* Récupéré de http://www.javierlopezferfrances.com/artists/pilar-albarracin

On les retrouve ainsi dans les fonds de collections publiques de plusieurs institutions muséales principalement françaises et espagnoles[372]. En s'intéressant depuis longtemps aux représentations des groupes marginalisés par les classes sociales dominantes, Pilar Albarracín inscrit sa démarche artistique au cœur d'une approche féministe des clichés du visuel. Depuis les années 2000, elle est d'ailleurs amenée à participer régulièrement à des expositions artistiques dans lesquelles la perspective féministe est explicitement choisie par les commissaires d'exposition avec des problématiques centrées sur les représentations des genres dans les arts visuels[373]. Pilar Albarracín vit et travaille actuellement en Espagne. Elle partage ses moments de créativité entre son atelier personnel qui lui sert également de domicile à Séville et le monde plus urbain de son appartement madrilène (fig. 4.2). Dans un entretien réalisé en 2015 avec la journaliste Marie-Christine Vernay à Séville, Pilar Albarracín précisait son positionnement féministe égalitariste. Elle avouait ainsi : « [...] Oui, maintenant je le dis, je suis féministe, en tous cas pour l'égalité des droits »[374]. En portant un regard rétrospectif sur l'ensemble de sa carrière, Pilar Albarracín s'affirme donc comme une créatrice dont la démarche artistique est assurément féministe (fig. 4.3).

---

[372] On retrouve par exemple des créations de Pilar Albarracín dans les collections du Musée d'art moderne de la ville de Paris, à la Maison Rouge – Fondation Antoine de Galbert à Paris, au Centre Andalou d'art contemporain de Séville ou au MUSAC, musée d'art contemporain de Castille et Léon en Espagne. Voir la section « Collections publiques » du site internet de la galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois. Récupéré de http://www.galerie-vallois.com/artistes/pilar-albarracin/biographie.html

[373] À titre d'exemples, les créations artistiques de Pilar Albarracín ont été montrées à l'occasion de la 51e Biennale de Venise en 2005 ; dans l'exposition *Global feminism: new directions in contemporary art* présentée au Brooklyn Museum de New York aux États-Unis en 2007 ; et dans l'exposition *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de Arte et Feminismo* au Musée des beaux-arts de Bilbao en 2007 également. En 2012, Pilar Albarracín participe à l'exposition *Genealogias feministas en el arte español: 1960-2010* au MUSAC de Léon en Espagne. Plus récemment, une grande exposition personnelle lui a été consacrée au Centre d'art contemporain de Málaga, *Los ritos de fiesta y sangre*, présentée du 17 juin au 18 septembre 2016.

[374] Vernay, M.-C. (2015, 12 janvier). Pilar Albarracín, la nature en force. *Libération*. Récupéré de http://next.liberation.fr/culture/2015/01/12/pilar-albarracin-la-nature-en-force_1179214

4.2 Description générale *Sans titre (Flamencas)* de 2009

Sous-titré *Flamencas* en référence au nom donné aux danseuses de Flamenco en Espagne, Pilar Albarracín a réalisé en 2009 cinq séries de dix-huit cartes postales (fig. 4.4 et 4.5). Chacune des cartes qui composent les séries est d'un petit format de 10 x 15 cm.

Leur dimension standard correspond à celle que l'on retrouve habituellement pour les cartes postales vendues dans les magasins espagnols bon marché destinées aux touristes. Pour confectionner chacune de ces cartes, Albarracín a utilisé une technique mixte combinant plusieurs médiums comme la photographie couleur, la broderie et le tissu. Les cartes représentent des duos, des trios ou des groupes de quatre ou cinq personnes vêtues du costume espagnol traditionnellement utilisé pour danser le Flamenco (fig. 4.4 et 4.5). Au centre de la composition des images, les danseuses et danseurs reprennent des poses conventionnelles associées à la danse flamenca. Les personnages sont photographiés de jour dans des décors évoquant les patios andalous. Les scènes se déroulent dans des cours intérieures à ciel ouvert qui occupent communément l'espace central des lieux de réception ou des maisons familiales accueillant les convives lors de l'organisation de spectacles. Souvent agrémentés de fleurs colorées et de plantes grimpantes, les murs arqués sont enduits d'un revêtement clair vraisemblablement blanchi à l'aide de chaux[375]. De manière générale, la plupart des images des séries montrent des sols recouverts de carreaux de céramique ou de terre cuite rouge. Parfois, dans certaines des cartes, les danseuses et danseurs sont aussi surélevés du sol par une estrade installée au milieu de la pièce. Recouverte d'un parquet de bois conçu spécialement pour la danse flamenca, la scène est montée pour les grandes occasions au milieu de tables dressées pour accueillir les convives qui viendront souper et assister au spectacle en soirée.

---

[375] La chaux est traditionnellement utilisée dans l'urbanisation civile andalouse pour recouvrir les murs. Dans : Bonet Correa, A. (1955). Le baroque sévillan : une étude exhaustive. *Annales : Histoire, Sciences Sociales, 10*(3), 402.

Réalisées dans un format identique à celui des magasins touristiques, les cartes des séries *Sans titre (Flamencas)* de Pilar Albarracín sont présentées de façon juxtaposée lors de leur exposition publique. Dans les différents espaces muséographiques, elles sont disposées les unes à côté des autres dans de petits cadres accrochés sur le mur à hauteur du regard du public.

Afin d'analyser le rôle du vêtement dans les cartes postales de Pilar Albarracín, ce chapitre se divise en trois grandes thématiques qui permettent de révéler la dimension critique formulée par l'artiste dans l'œuvre. La première section de ce chapitre est consacrée à l'étude du costume régional andalou comme le symbole hispanique conditionnant l'imaginaire collectif lié aux représentations de la robe flamenca. Puis, la deuxième section s'intéresse à la répartition des rôles genrés dans les pièces du costume de Flamenco ainsi que dans la pratique de la danse dans l'iconographie des cartes postales d'Albarracín. Enfin, la dernière section de l'analyse porte une attention particulière à la démystification des clichés genrés en étudiant les quelques similarités possibles entre la robe gitane et la robe flamenca portée par l'artiste.

4.3 Dans les clichés du costume régional andalou

Les cartes postales touristiques évoquent des souvenirs personnels autant qu'elles inscrivent certains lieux dans la mémoire collective. Elles montrent souvent des paysages « typiques » dont les caractéristiques sont aisément reconnaissables en fonction de chaque contexte géographique et socioculturel. Les cartes postales sont enracinées dans leur localité et représentent parfois quelques costumes considérés comme les plus représentatifs d'une région donnée pour les touristes.

Les costumes régionaux, dont leurs partisan·e·s regrettent le « [...] mépris, mondain ou intellectuel, engendré par les abus du folklorisme »[376], sont donc souvent représentés dans les cartes postales. Ils participent à construire l'imaginaire collectif en devenant des emblèmes régionaux. Toutefois, la personnalisation des régions par le costume n'échappe pas à un processus de simplification. Suite au succès des cartes postales touristiques de la fin du XIX[e] siècle, Jean-Pierre Lethuillier, historien français spécialisé dans l'étude des costumes régionaux, précisait d'ailleurs les dangers de la cristallisation des signes visuels vestimentaires, là où les coiffes bigoudènes ou strasbourgeoises devenaient vite les « [...] emblèmes de toute la Bretagne ou de toute l'Alsace »[377]. De cette façon, le costume régional a souvent été sujet aux stéréotypes. Malgré les différences présentes dans les tissus d'un territoire géographique à l'autre, une seule pièce du costume suffisait parfois à devenir le symbole de toute une région. L'identification du costume à une région ou à un pays tout entier se situe en effet dans les moindres détails techniques de fabrication textile ainsi que dans les attitudes qui accompagnent le port des vêtements et des accessoires[378]. Dans les cartes postales touristiques, il se crée alors comme un « [...] paysage [qui] se peuple de personnages typiques richement vêtus »[379]. Comme il participe « [...] à construire une carte mentale du territoire »[380], le costume régional peut devenir la marque saillante de la répétition des clichés visuels culturels. Pilar Albarracín utilise donc le support standardisé de la carte postale touristique pour combattre les stéréotypes liés à la culture andalouse.

---

[376] Lethuillier, J.-P. (dir.). (2009). *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 10.

[377] *Ibid.*, 18.

[378] *Ibid.*, 20.

[379] Perlès, V. (2009). La poupée folklorique, cristallisation d'un regard sur les régions : du spécimen ethnographique au cliché touristique. Dans J. P. Lethuillier (dir.), *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire* (p. 157-168). Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 160.

[380] *Ibid.*, 11.

L'Andalousie, cette terre ensoleillée du sud de l'Espagne prisée par les touristes, est une région dotée d'une grande richesse culturelle et artistique. Sujette à de multiples invasions[381], cette région située aux portes de la Méditerranée possède une grande histoire culturelle métissée dont l'âge d'or a trouvé son apogée sous l'influence musulmane (*Al-Andalus*) vers 700 après J-C[382]. Tandis que l'Espagne reflète aux yeux de ses néophytes le berceau des fiestas, de la sangria et des taureaux, l'Andalousie est une des régions particulièrement marquées par son folklore. En effet, la danse flamenca ne semble pas échapper à certains clichés culturels[383]. Dans son guide initiatique à la culture du Flamenco, Luis Ruiz López relevait d'ailleurs avec une certaine ironie les aléas de ces préjugés touristiques, où précisait-il :

> L'Andalousie, comme symbole unique de l'Espagne et le flamenco, comme unique image de l'Andalousie. Et olé ! Voici l'idée que se fait de l'Espagne la majorité des millions de touristes qui la visitent chaque année. De plus, il arrive que certains Espagnols opportunistes, qui se consacrent à l'exploitation des « porteurs de devises », n'hésitent pas à venir grossir cette croyance véhiculée par le touriste. On offre ainsi à ce dernier une Espagne à l'image du « tambourin et des castagnettes » pour qu'il se sente vraiment en Espagne.[384]

De plus, dans leur article de 1994, Worth et Sibley soulignaient l'intérêt folklorique que suscite le port des costumes andalous. Même s'il existe une grande diversité de costumes régionaux en Espagne, les costumes andalous sont sujets à l'attention particulière des touristes, car ils sont facilement identifiables.

---

[381] López Ruiz, L. (1994). *Guide du Flamenco* (A. Wetzstein, trad.). Paris : L'Harmattan, 13 : « [...] durant des siècles, l'Andalousie ayant connu de nombreuses invasions (Tartesses, Phéniciens, Grecs, Carthaginois, Romains, Wisigoths, Arabes...) elle était devenue un grand creuset de cultures ».

[382] *Ibid.*, 18-19.

[383] Worth, S. et Sibley, L. R. (1994). Maja dress and the andalusian image of Spain. *Clothing and Textiles Research Journal, 12*(4), 52 : « [...] Gypsy dancers, bullfighters, bandits, Moorish architecture, and Andalusian dress are among components of the Andalusian image which is a dramatic and superficial simplification of the culture ».

[384] López Ruiz, L. (1994). *Op. cit.*, 9.

Dès la seconde moitié du XVIII[e] siècle, on pouvait en effet identifier deux principaux costumes andalous féminins, soit celui de la *maja* (femmes dandies) et celui de la gitane (robe à pois à volant). Ces deux costumes sont depuis devenus de véritables symboles culturels d'hispanicité (*Spanishness*[385]). Alors que « [b]eaucoup de ces Espagnols – hôteliers, patrons de restaurants, organisateurs de spectacles, agents appelés "tour operators", etc. – mettraient, s'ils le pouvaient, une jupe à volants aux employées du métro et une guitare dans la main des agents de la circulation »[386], l'image stéréotypée de la culture hispanique pourrait aussi se cristalliser dans le port des accessoires de l'apparence. Comme les costumes andalous sont des symboles régionaux dominants[387], ils sont aussi soumis à une simplification abusive qui sert à fédérer l'image de l'Espagne tout entière[388]. Dès le début des années 1980, Benedict Anderson remarquait par exemple que les concepts de nation, nationalité ou de nationalisme étaient des « [...] artefacts culturels »[389]. Pour l'auteur, la nation était « [...] une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine »[390] dont les dangers étaient aussi perceptibles dans son pouvoir de symbolisation. En imprimant une langue sur le papier, les civilisations auraient ainsi figé les communautés imaginées dans des systèmes universalistes et intemporels.

---

[385] Worth, S. et Sibley, L. R. (1994). *Op. cit.*, 51.

[386] López Ruiz, L. (1994). *Op. cit.*, 19.

[387] Worth, S. et Sibley, L. R. (1994). *Op. cit.*, 32 : « [...] Andalusian dress function as a symbolic regional and national costume due to the dominance of Andalusia in Spanish culture. The sartorial image of Andalusia was created by both foreign travelers and Andalusians who perceived the majos and gitanos (singular male, or plural male and female dandies and gypsies) as predominantly Andalusian ».

[388] Perlès, V. (2009). *Op. cit.*, 162 : « [....] Les objets que le touriste ramène comme souvenirs doivent donc répondre aux clichés qu'il avait préalablement dans la tête et qu'il a reconnu sur place. Pour ce qui est du costume régional, le niveau de connaissance du tourisme moyen se limite à un répertoire de marqueurs régionaux évidents (soleils boulonnais, nœud alsacien, le pain de sucre bigouden, biniou breton, etc.) ».

[389] Anderson, B. et O'Gorman, R. (1996). *L'imaginaire national : réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte. 18.

[390] *Ibid.*, 19.

Or, si le vêtement est un langage (non verbal) ainsi qu'une fabrication culturelle, ne participerait-il pas lui aussi, lorsqu'il est reproduit sur le support de la carte postale, à créer « [...] des communautés imaginées [en construisant] effectivement des *solidarités particulières* »[391] ? Dans cette perspective, les vertus unificatrices du costume andalou permettraient à Pilar Albarracín de convoquer, dans l'œuvre *Sans titre (Flamencas)*, les clichés visuels liés à l'imaginaire collectif et leurs représentations caricaturales de l'Espagne[392].

4.4 Les mises en scène des rôles genrés dans le costume et la pratique de la danse

Avec l'étude du costume régional andalou, la précédente section a montré que le vêtement tenait une place particulièrement importante dans la construction des clichés présents dans l'imaginaire collectif. Pour étudier les stratégies de détournements vestimentaires déployées par Pilar Albarracín dans *Sans titre (Flamencas)* de 2009, il convient à présent de s'attarder plus précisément aux détails des pièces vestimentaires du costume de Flamenco ainsi qu'aux attitudes associées à la pratique de la danse flamenca.

4.4.1 Le détail des pièces vestimentaires du costume traditionnel de Flamenco

Lors d'une nouvelle rencontre avec une personne inconnue, il semblerait qu'un premier regard posé sur son vêtement permette de fournir « [...] des informations quant à son sexe, ses occupations, sa nationalité ou son milieu social »[393].

---

[391] Anderson, B. et O'Gorman, R. (1996). *Op. cit.*, 138.

[392] Paoli, A. et Degenne-Fernandez, S. (dir.). (2012). *Ruptures, fractures, blessures : l'identité en question dans le monde hispanique*. Paris : L'Harmattan, 44.

[393] Flügel, J. C. (1982). *Le rêveur nu : de la parure vestimentaire*. (J.-M. Denis, trad.). Paris : Aubier-Montaigne, 11-12.

Tout d'abord, selon John Carl Flügel, le vêtement servirait à classifier les personnes en fonction notamment de leur sexe biologique. En effet, dans les années 1930, l'auteur interrogeait les relations entre l'expression vestimentaire et les caractéristiques sexuelles. Dans son analyse des fonctions de la parure vestimentaire, il soutenait que l'élément sexuel était déterminant dans le choix du port de certains vêtements dans la société. Dans de nombreux travaux sur les origines ornementales de la parure, Flügel précisait ainsi que le vêtement aurait fait son apparition « [...] en grande partie pour répondre au souci de souligner le charme sexuel de son propriétaire et attirer l'attention sur les organes génitaux »[394]. À cette époque, si John Carl Flügel se présentait comme un des rares spécialistes de la psychosociologie du vêtement, les notions de sexe et de genre n'étaient pas encore appréhendées comme des constructions culturelles et sociales. Malgré les quelques références aux désirs et à l'exhibition des attraits sexuels, l'étude des rôles de genre n'était pas questionnée de façon spécifique. Bien qu'il fût l'un des précurseurs de l'analyse psychosociologique des premières fonctions du vêtement (protection, parure, pudeur), Flügel n'interrogeait pas la distribution socioculturelle des rôles genrés, car l'usage des vêtements était perçu en continuité avec le principe de la « différence des sexes »[395].

---

[394] *Ibid.*, 19-20.

[395] Largement contestée au XX^{e} siècle, l'expression « différence des sexes » est délibérément choisie ici en fonction des rapports de pouvoir en jeu dans le costume de Flamenco d'Albarracín. Voir précisément dans : Différence des sexes (théories de la). (2004). Dans F. Collin (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme* (p. 27). Paris : Presses universitaires de France, 27 : « [...] L'expression "différence des sexes" a cependant fait l'objet de débats terminologiques : elle a été récusée par certaines en raison de l'interprétation potentiellement naturaliste ou ontologique à laquelle elle risquerait de donner lieu. Préférer "construction sociale des sexes" ou "classes de sexes" qui définissent a priori la différence des sexes comme pure production sociale ».

Dans les années 1930, l'auteur privilégiait en effet une vision dichotomique du port des vêtements, car son analyse suivait le modèle différentialiste de la division des sexes biologiques[396]. Or, si l'on interroge de façon rétrospective les travaux de Flügel à la lumière des théories postmodernes, on comprend alors que le vêtement a été longtemps l'objet de projections binaires calquées sur les thèses de la différence des sexes. En effet, si l'historien du costume Jean-Pierre Lethuillier rappelait en 2011 que « [d]ans l'examen des codes vestimentaires, la différence entre les sexes est souvent laissée de côté »[397], il convient de souligner que l'analyse des rôles genrés a d'autant plus souvent été écartée.

Ainsi, ce bref retour sur les thèses de Flügel permet d'analyser l'œuvre *Sans titre (Flamencas)* par le biais légitime de l'étude des rôles genrés présents dans les vêtements. Afin d'évaluer le degré d'incorporation des normes de genre dans l'œuvre, un regard sur les pièces du costume de Flamenco apparaît donc des plus important. À même les plus infimes détails de confection des vêtements, le principe de la différenciation des rôles de genre a souvent dicté ses codes. À titre d'exemple, l'histoire de la mode occidentale est parsemée de marques de la différence entre les genres masculins et féminins. Depuis le XVII[e] siècle en Occident, les boutonnières ont été majoritairement disposées à gauche sur les chemises destinées aux rayons féminins alors qu'elles ont été placées à droite pour les vêtements masculins.

---

[396] On pense plus tard à quelques similarités avec l'approche de Sylvianne Agacinski (controversée depuis par les féminismes postmodernes). Dans : Agacinski, S. (2001). L'homme divisé. [Chapitre de livre]. Dans S. Agacinski, *Politique des sexes* (p. 39-56). Paris : Seuil, 39 : « [...] On naît fille ou garçon, on devient femme ou homme. L'espèce humaine se divise en deux, et en deux seulement, comme la plupart des autres espèces. Cette division, qui couvre l'ensemble des êtres humains, sans reste, est donc une dichotomie ».

[397] Lethuillier, J.-P. (dir.). (2009). *Op. cit.*, 25.

De nos jours, cette tradition est encore largement répandue dans la plupart des grandes marques occidentales du prêt-à-porter[398]. À lui seul, ce placement des boutonnières témoignerait du marquage de « [...] la différence des genres (porté à droite et la boutonnière à gauche pour les hommes, l'inverse pour les femmes) »[399]. Dans les cartes flamencas de Pilar Albarracín, les costumes présentés suivent également cette logique de répartition entre les genres.

Dans les séries *Sans titre (Flamencas)*, les vêtements sont clairement différenciés en fonction de ce principe de division. Dans les images, on distingue en effet deux types de silhouette bien différentes. Le vêtement sert à partitionner les personnages qui dansent le Flamenco. On y remarque d'abord une certaine constance dans le costume masculin, soit un pantalon moulant, une chemise à col ouvert, un boléro ou une veste courte. Le *traje corto* est un vêtement bien ancré dans les traditions culturelles espagnoles. Il s'agit d'une veste courte qui s'arrête au niveau de la taille et qui met en valeur les hanches. Elle est légèrement bombée à l'arrière au niveau du haut du dos. Parfois agrémentée de broderies au niveau des épaules, cette veste courte accentue la carrure virile du danseur. Dans le Flamenco, la tenue réservée aux danseurs est directement inspirée de l'habit de lumières (*traje de luces*), le célèbre costume réservé au toréro « [...] partout dans le monde où la forme espagnole de la corrida est pratiquée »[400].

---

[398] Fortunati, L. (2010). The rituals and metaphors of dressing. Dans J. B. Eicher et P. G. Tortora (dir.), *Berg encyclopedia of world dress and fashion: global perspectives*. Oxford, R-U : Berg. Récupéré de http://dx.doi.org/10.2752/BEWDF/EDch10612 : « [...] *Right-left.* This metaphoric axis is one that more strongly resists changing times; the inertia of tradition continues to weigh heavily. For example, buttons are fastened from the right for women and from the left for men because women once held a child in their left arm to keep the right hand free to work, whereas men used their right hands to draw weapons, and thus buttoned from the left. In the modern world, this order has less apparent relevance but is still maintained ».

[399] Belloir, V. (commiss.) et Musée des Arts Décoratifs, Paris, France. (2015). *Dé-boutonner la mode*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Les Arts Décoratifs, 52.

[400] Pitt-Rivers, J. (1984). De lumière et de lunes : analyses de deux vêtements andalous de connotation festive. [Chapitre de livre]. Dans Y. Delaporte (dir.), *Vêtement et sociétés 2* (p. 245-254). Paris : Société d'Ethnographie/Musée de l'Homme, 245.

Ensuite, on peut observer que les danseuses portent de longues robes à volants. Cette tenue se rapproche à la fois du costume traditionnel féminin andalou et des robes portées par les gitanes. Lorsqu'elle est munie de motifs à pois, la robe flamenca est surnommée le vêtement de lunes (*traje de lunares*[401]). Cette robe, moulante au niveau des hanches et évasée vers le sol par des volants, est aussi bien portée par les Andalouses lors des ferias que lors des spectacles de Flamenco (fig. 4.6). En dépit des quelques variations présentes dans la mode[402], la tenue flamenca de la danseuse ne varie que très partiellement. Dans un article consacré aux costumes andalous, Julian Pitt-Rivers donnait d'ailleurs une description précise de la forme classique de la robe utilisée dans la danse flamenca ainsi que des accessoires qui agrémentaient l'ensemble de la tenue. De façon générale, dans la danse flamenca, la robe est :

> [...] toujours en coton et les volants sont amidonnés pour bien tenir. Dans les magasins, elle se vend à partir de deux cents francs ; autrefois, elle était souvent confectionnée à la maison à bien plus faible coût. Les accessoires sont des chaussures attachées par des brides. On ne porte jamais de bagues aux doigts sous prétexte qu'elles empêcheraient de jouer des castagnettes ; de toute façon, les vrais bijoux sont exclus et les colliers, bracelets et boucles d'oreille, autrefois en bois peint, sont aujourd'hui en plastique.[403]

Cette division genrée entre les costumes de Flamenco est inspirée du système astronomique, et plus précisément de l'opposition entre les astres comme le soleil (*traje de luces*) et la lune (*traje de lunares*). Ainsi, dans les cartes flamencas d'Albarracín, la représentation du vêtement semblerait tout d'abord plutôt conforme à cette interprétation polarisante. De plus, dans la pratique de la danse flamenca elle-même, ce principe de répartition est largement conforté.

---

[401] *Ibid.*

[402] Depuis le milieu du XIX[e] siècle, parallèlement à la création du « café-concert » andalou (ou café cantante), les vêtements des danseuses de Flamenco s'inspirent de la mode de la haute société andalouse. Dans : Arnaud-Bestieu, A. et Arnaud, G. (2013). *La danse flamenca : techniques et esthétiques*. Paris : L'Harmattan, 39 : « [...] la tenue vestimentaire propre à la flamenca s'élabore en s'inspirant au plus près de la mode "de la bonne société" andalouse : jupes à volants et à traîne [bata de cola*], châles brodés [mantón], fleurs et peignes dans les cheveux, etc. ».

[403] Pitt-Rivers, J. (1984). *Op. cit.*, 252-253.

4.4.2 La mise en scène des rôles genrés dans la danse flamenca

Les gestes et les attitudes de la danse flamenca sont très codifiés. Dans chacune des cartes de Pilar Albarracín, les pièces du costume de Flamenco suivent également une logique de division entre les genres. En effet, dans la pratique de la danse traditionnelle flamenca, la neutralité genrée serait bien plus à proscrire qu'à encenser. Dans le Flamenco, la distribution binaire des rôles genrés est conditionnelle au bon déroulement de la danse. Dans leur récente analyse chorégraphique de la danse flamenca, Alexandra Arnaud-Bestieu et Gilles Arnaud décrivaient d'ailleurs les différents mouvements du corps qui sont mobilisés. Depuis le XIX[e] siècle, il existe par exemple le *baile de mujer* (danse de femme) et le *baile de hombre* (danse d'homme)[404]. Dans les cartes postales d'Albarracín, les gestes des danseuses et danseurs sont très marqués. Le port des bras et de la tête, la position des jambes, du buste, des hanches ainsi que du bassin créent une « [...] ligne virtuelle [qui] scinde en deux sections l'anatomie des danseurs »[405].

Ainsi, dès les premières codifications techniques de danse flamenca du XIX[e] siècle, « [...] l'homme exécute "traditionnellement" une danse de pieds et de force qui mobilise surtout la partie basse du corps ; la femme, au contraire, exprime sa féminité et sa grâce par le haut du corps (bras, mains, tête, etc.) »[406]. Dans la pratique de la danse, on « [...] distingue ainsi l'homme pratiquant un *baile de cintura para abajo* (sous la ceinture), et la femme un *baile de cintura para ariba* (au-dessus de la ceinture) »[407].

Les techniques traditionnelles d'expression corporelle permettent ainsi de découper visuellement les rôles genrés, car dans la danse :

---

[404] Arnaud-Bestieu, A. et Arnaud, G. (2013). *Op. cit.*, 69.
[405] *Ibid.*
[406] *Ibid.*
[407] *Ibid.*

> [...] il apparaît que, chez l'homme, certaines attitudes prédominent : le torse est étiré, les pieds frappent le sol pendant que les bras et les mains restent presque immobiles alors que, chez la femme, le jeu de bras déclenche un dynamisme plus marqué des mains et des doigts tandis que le corps se plie, se tord et se contorsionne, rappelant la danse de Salomon, s'enroule finalement dans une spirale ascendante.[408]

Dans *Sans titre (Flamencas)*, les danseuses exécutent des gestes conformes à cette technicité traditionnelle d'expression corporelle où l'on voit par exemple se répéter le geste de poser les mains sur les hanches et les bras levés au-dessus de la tête. Encore une fois pour Pitt-Rivers, la robe à pois était « [...] totalement féminine »[409], car « [...] l'association avec la lune (*de lunares*) semble [lui] interdire toute confusion avec le sexe masculin »[410]. De prime abord, avec l'étude du costume de Flamenco, le système symbolique de différenciation des rôles genrés semblerait donc conditionner tout l'univers représentationnel associé aux cartes flamencas de Pilar Albarracín.

Le conformisme des gestes et du costume est alors un des éléments visuels qui permet, dans l'œuvre de Pilar Albarracín, de marquer la division des rôles genrés pour mieux la questionner. En effet, en répétant de façon sérielle le conformisme de la danse traditionnelle flamenca, l'œuvre souligne avec exagération les spécificités visuelles qui contribuent à construire les représentations normatives des féminités et des masculinités.

Ainsi, dans *Sans titre (Flamencas)*, le vêtement et les gestes de la danse sont des points d'ancrage visuel qui permettent à l'artiste de mettre en scène les rôles genrés afin de sensibiliser le public à leur processus d'itération culturelle.

---

[408] *Ibid.*

[409] Pitt-Rivers, J. (1984). *Op. cit.*, 252.

[410] *Ibid.*

4.4.3 Surbroder les rôles assignés à la féminité hispanique

Même si les danses flamencas plus contemporaines tendent à dépolariser les gestes assignés aux rôles genrés de façon plus diversifiée[411], les costumes traditionnels ont longtemps reconduit dans l'imaginaire collectif des représentations différentialistes des genres. Afin de marquer le poids de ces normes, Pilar Albarracín met l'accent sur la broderie dans *Sans titre (Flamencas)* de 2009. Dans toutes les cartes des séries de flamencas de Pilar Albarracín, on remarque en effet qu'un ajout de matières textiles a été apposé sur la surface plane de la carte postale.

L'addition de broderies et de tissus sur le support de chaque carte amène une dimension tridimensionnelle à l'œuvre. Si la broderie est en effet l'élément visuel qui attire en premier l'attention du public dans les lieux où sont exposées les séries, c'est aussi une maille essentielle à la critique de Pilar Albarracín.

Les cartes postales *Sans titre (Flamencas)* sont toutes ornementées de broderies, de tissus et de dentelles (fig. 4.4 et 4.5). Dans chacune des cartes, une des danseuses est toujours mise en vedette par rapport aux autres personnages grâce à une broderie située au niveau du buste. Réalisés en fil de soie, les bustiers des robes flamencas de la danseuse principale, qui n'est autre que Pilar Albarracín elle-même, sont majoritairement brodés dans des couleurs très vives comme le vert pomme, le jaune citron, le bleu saphir, le rose fuchsia, le rouge carmin ou le vermillon. De plus, à ces fils brodés des plus voyants, il vient s'ajouter un jupon réalisé dans un tissu de la même teinte que celle du bustier. Dans chacune des images, les jupons colorés de la *bailaora* sont également ornés d'une dentelle noire avec un liseré doré incrusté. Dans chacune des saynètes, les couleurs des matériaux textiles ajoutés sont principalement très criardes.

---

[411] López Ruiz, L. (1994). *Op. cit.*, 103 : « [...] Aujourd'hui des similitudes observées entre la danse de la femme et celle de l'homme nous conduisent à redouter un certain relâchement. Les mouvements présentent de plus en plus d'affinités, ce qui entraine une sorte d'unisexualité gestuelle ».

Dans la grande majorité des cartes, elles donnent une large autorité visuelle à la danseuse principale en comparaison aux tons plus délavés du décor et des autres personnages. La couleur vive du bustier et du jupon confère donc à l'artiste qui porte la robe brodée une position de domination dans l'image. D'ailleurs, si l'on s'intéresse de plus près à l'histoire sociale des cartes brodées, on peut remarquer que cet ajout de matériaux textiles sur la surface plane des cartes postales touristiques vient d'une longue tradition artisanale, celle qui remonte à l'utilisation de la main-d'œuvre à domicile au début du XX^{e} siècle en Europe[412]. En effet, dans les années 1900 ainsi qu'à l'époque de la Première Guerre mondiale, les cartes brodées en soie étaient réalisées par les femmes à la maison.

Au départ, les brodeuses étaient choisies principalement pour leur habileté technique. Les thèmes étaient imposés et les brodeuses suivaient méticuleusement à la maison le patron original. De façon générale, les femmes « [...] qui réalisaient ces cartes étaient surtout des interprètes »[413]. Même si, pour les besoins de l'industrialisation de masse, plusieurs ouvrières qualifiées étaient sélectionnées en fonction de leurs compétences créatives[414], et que certaines étaient parfois autorisées à intervenir dans le choix des couleurs[415], leur aptitude personnelle de création n'était que très rarement mise de l'avant, car elles ne signaient pas les cartes.

---

[412] Ripert, A. et Frère, C. (1983). *La carte postale : son histoire, sa fonction sociale*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon/CNRS, 102 : « [...] La première carte brodée connue est autrichienne et date de 1903 ».

[413] *Ibid.*, 86.

[414] *Ibid.*, 102 : « [...] La réalisation des cartes brodées sur soie exigeait, en revanche, plus qu'une qualification technique, elle réclamait un certain sens de l'invention, voire un sens esthétique ».

[415] *Ibid.*, 86.

De plus, si la confection des cartes brodées touristiques était principalement réservée aux femmes au début du XX^{e} siècle, la broderie était aussi un matériau associé à une vision stéréotypée de la féminité[416]. L'usage de la broderie participait à entériner le rôle des femmes dans des clichés domestiques qui étaient mal perçus de l'opinion publique. Pourtant, au-delà de son aspect artisanal et décoratif, la broderie n'est absolument pas dépourvue de toute potentialité créatrive. En effet, comme le précisait Roznika Parker dans *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine* publié pour la première fois en 1984, les techniques artisanales ont été longtemps sous-évaluées « [w]hen women embroider, it is seen not as art, but entirely as the expression of feminity. And, crucially, it is categorised as craft »[417]. De plus, il convient aussi de rappeler ici que l'usage de la broderie chez les artistes féministes n'est pas une chose nouvelle dans les années 2000. Les broderies et les travaux de couture ont été largement utilisés par les artistes femmes comme des médiums pour transgresser les clichés liés à leurs représentations. Tout au long du XX^{e} siècle, l'usage de la broderie a été un outil essentiel pour dénoncer les systèmes de classification de l'histoire de l'art qui faisaient de la peinture le plus « grand art » aux dépens de l'usage d'autres médiums textiles dans les œuvres. C'est ainsi que Linda Nochlin rappelait de nouveau dans son texte rédigé à l'occasion de la publication du catalogue de l'exposition *Global feminisms: new directions in contemporary art* en 2007 que « [t]he introduction of sewing and embroidery into the sacrosanct realm of hight-art painting has a special, often transgressive, meaning for contemporary women artists »[418].

---

[416] Parker, R. (2010). *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. New York : I. B. Tauris, 4 : « [...] The feminine stereotype categorizes everything women are and everything we do as entirely, essentially and eternally feminine, denying differences between women according to our economic and social position, or our geographical and historical place ».

[417] *Ibid.*, 5.

[418] Reilly, M. et Nochlin, L. (commiss.), Brooklyn Museum et Davis Museum and Cultural Center, Brooklyn et Wellesley, États-Unis. (2007). *Global feminisms: new directions in contemporary art.* [Catalogue d'exposition]. Londres, R-U : Merrell Publishers, 52.

Alors que la technique de la broderie a été largement instrumentalisée pour construire une féminité stéréotypée, plusieurs artistes féministes de la scène internationale n'ont donc pas cessé de contester ces préjugés d'hier à aujourd'hui. Les artistes féministes espagnoles ont par exemple récusé toutes les représentations sexistes amplement véhiculées par les médias, car elles montraient de fausses images des femmes espagnoles[419]. Dans le catalogue de l'exposition *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, le critique d'art espagnol Juan Vicente Aliaga, spécialisé dans les études sur le genre et les théories queer, précisait en effet le contexte culturel spécifique postfranquiste à partir duquel les artistes féministes espagnoles avaient dû se construire pour se réapproprier les images de leur corps. Dans les années 1960, les artistes féministes espagnoles étaient confrontées à des images sexistes opprimantes. Proféré également par une idéologie majoritairement patriarcale, le poids traditionaliste des dogmes catholiques aurait alors privé les artistes de leur libre expression corporelle et sexuée[420].

---

[419] Autour des œuvres réalisées par les artistes féministes espagnoles entre 1960 et 2010, le lectorat est invité à consulter les deux catalogues d'exposition suivants : Arakistain, X. (commiss.) et Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, Espagne. (2007). *Kiss kiss, bang bang = 45 anos de arte y feminismo ; Kiss kiss, bang bang = 45 years of art and feminism*. [Catalogue d'exposition]. Bilbao, Espagne : Museo de Bellas Artes de Bilbao ; Aliaga, J. V., Mayayo, P. (commiss.) et Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y Leon, Espagne. (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. [Catalogue d'exposition]. León, Espagne : Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y Leon.

[420] Aliaga, J. V. et Mayayo, P. (dir.). (2013). *Op. cit.*, 54 : « [...] La España franquista era un mal lugar para poder vivir los placeres del cuerpo en libertad. El peso y el lastre de los dogmas católicos hizo estragos en las vidas y la sexualidad de la población, de ahí que sea prácticamente imposible encontrar ejemplos relativos al cuerpo y sus goces en ese periodo ». Traduction libre de l'espagnol par Raquel Rodriguez Lezama : « [...] L'Espagne franquiste était un mauvais endroit pour vivre les plaisir du corps en liberté. Le poids et la charge des dogmes catholiques ont fait des ravages sur les vies et la sexualité de la population. Par conséquent, il est pratiquement impossible de trouver des exemples par rapport au corps et ses plaisirs au cours de cette période ».

Le corps même des artistes devenait ainsi un moyen d'expression privilégié pour contrer la pression d'un système patriarcal dominant soutenu par les moralistes[421]. Juan Vicente Aliaga ajoutait en effet que, « [d]ans les années 1960 sous le "nacionalcatolicismo" de Franco, les artistes espagnoles [avaient] été confrontées à l'impossibilité de montrer leurs corps ouvertement à cause de la peur des interdictions et de la censure »[422]. Même si l'auteur notait que dans les années 1990 les pratiques artistiques féministes se sont largement multipliées et diversifiées[423], les cartes postales de Pilar Albarracín, en usant des clichés du folklore, témoignent encore du fait que les images sclérosées assignées aux représentations de la féminité hispanique hantaient toujours les imaginaires collectifs dans les années 2000. De plus, dans l'univers folklorique des cartes postales, l'usage de la broderie contribue aussi à l'élaboration de la critique féministe de Pilar Albarracín. En effet, dans l'ensemble de sa démarche artistique, Albarracín a toujours aimé inclure des matières textiles dans ses créations en collaborant avec des brodeuses[424]. Pour réaliser les séries de flamencas, l'artiste a en effet travaillé avec des brodeuses espagnoles qui avaient suivi méticuleusement les patrons établis sur les cartes postales touristiques traditionnelles.

---

[421] *Ibid.* : « [...] El cuerpo de las mujeres ha sido objeto de control y dominio por parte del patriarcado, de los adalidades del moralismo y también de la sociedad consumista y sexista que enaltece determinados cuerpos en la publicidad en detrimento de la realidad de la mayoría ». Traduction libre de l'espagnol par Raquel Rodriguez Lezama : « [...] Le corps des femmes a été l'objet de contrôle et de domination par le patriarcat, les défenseurs du moralisme et aussi de la société consumériste et sexiste qui exalte certains corps dans la publicité au détriment de la réalité de la plupart ».

[422] *Ibid.*

[423] Pour le texte original, voir : Aliaga, J. V. et Mayayo, P. (dir.). (2013). *Op. cit.*, 54. Traduction libre de l'espagnol par Raquel Rodriguez Lezama Aliaga : « [...] on parle de la menstruation avec humour [où] émergent les premières images de corps lesbiens qui se montrent plus librement et [où] se soulève le besoin fondamental des femmes d'occuper avec leurs corps et leur présence, des espaces publics autrefois interdits ».

[424] Les utilisations de matières textiles et de la broderie font partie de la pratique artistique de Pilar Albarracín comme dans la série de broderies *Paraisos Artificiales* de 2008, la série *Peces de la suerte* de 2014 et plus récemment la série en techniques mixtes sur papier intitulée *Bordados en Guerra* de 2016. Voir par exemple le catalogue de l'exposition personnelle de l'artiste réalisée à Málaga en 2016 : Francès, F. (dir.). (2016). *Pilar Albarracín. Ritos de Fiesta y Sangre* [catalogue d'exposition]. Málaga : Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

Dans *Sans titre (Flamencas)*, la démarche artistique de Pilar Albarracín est donc véritablement enrichie par ces étroites collaborations avec les brodeuses. Même si les séries semblent suivre les codes visuels dictés par les cartes commerciales, cela permet au contraire à l'artiste de retravailler les stéréotypes de l'intérieur. Dans l'espace scénique de la carte postale brodée, l'insertion du visage de l'artiste dans l'œuvre est un détail de la plus haute importance.

Grâce à la technique du photomontage couleur, le visage d'origine de la *bailaora* principal de la carte postale commerciale est remplacé par celui de l'artiste. Contrairement à la robe, ce détail n'est pas l'élément le plus saillant dans la carte postale. À l'encontre de l'anonymat des brodeuses qui ne pouvaient pas signer les cartes qu'elles avaient réalisées[425], Albarracín intervient sur la mise en scène photographique en la pastichant grâce à l'inclusion de son visage. De façon plus insidieuse que l'imprimeur de cartes postales commerciales, l'artiste n'hésite pas à faire quelques « [...] opérations de truquage »[426].

En apposant son visage de façon répétitive sur les cartes, elle met à l'épreuve l'origine des clichés visuels du folklore andalou et dresse le portrait de l'artiste comme faussaire. Elle détourne le conformisme des codes vestimentaires pour personnifier elle-même la danseuse flamenca. Si pour Pilar Albarracín, la broderie permettait « [...] la combinaison d'une esthétique purement formelle avec l'inclusion de messages politico-sociaux »[427], son autoreprésentation en danseuse flamenca ridiculise, de façon exacerbée et répétitive, la construction occidentale imaginaire de la féminité hispanique.

---

[425] Ripert, A. et Frère, C. (1983). *Op. cit.*, 87 : « [...] Nombreuses étaient des femmes de talent, elles auraient pu rivaliser avec bien des illustrateurs. Pourtant, elles restaient anonymes, ce type de carte n'étant jamais signé. Elles étaient néanmoins des professionnelles à la différence des brodeuses dont le savoir-faire s'exerçait dans le cadre de leurs activités domestiques ».

[426] *Ibid.*, 83.

[427] Traduction libre de l'espagnol par Georgette Lafrenière et Raquel Rodriguez Lezama issue de la correspondance avec l'artiste de janvier 2016 : « [...] Lo que mas me interesa del bordado es la combinación de una estética puramente formal con la inclusión de mensajes politico-sociales ».

Albarracín fait donc des cartes postales touristiques de petits manifestes visuels qui dénoncent la mécanique reproductive des stéréotypes grâce au port de bustiers brodés et de jupons fuchsia.

4.4.4 Une robe en série pour découdre le stéréotype

Afin de déconstruire les représentations normatives attribuées aux féminités hispaniques, Pilar Albarracín porte à répétition les robes flamencas dans les séries de cartes postales. En effet, si le costume folklorique des poupées flamencas « [...] ne sert que de support à quelques éléments stéréotypés »[428], l'usage spécifique du médium de la carte postale est l'élément clé qui fait de la robe l'incarnation même du processus menant le stéréotype à se consolider. *Sans titre (Flamencas)* emprunte le même procédé visuel que celui qui est ordinairement utilisé pour les cartes touristiques commerciales. Née à la fin du XIX[e] siècle, la carte postale trouva son apogée en Occident au début du XX[e] siècle avec le « [...] développement des techniques de l'impression et de la photographie comme de celui de la poste et du tourisme »[429]. Elle connaissait alors rapidement une grande popularité. Les souvenirs des touristes se construisaient en images au fil des cartes postales qu'ils pouvaient partager avec leurs proches. Avec la croissance des techniques de reproduction de la fin de XIX[e] siècle comme la lithographie[430], on délaissa progressivement les dessins faits à la main pour privilégier les réalisations graphiques reproduites par l'imprimerie.

---

[428] Perlès, V. (2009). *Op. cit.*, 165.

[429] Ripert, A. et Frère, C. (1983). *Op. cit.*, 12.

[430] Benjamin, W. (2000). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. [Chapitre de livre]. Dans W. Benjamin, *Œuvres III* (p. 269-316). (M. de Gandillac, trad.). Paris : Gallimard.272 : « [...] Avec la lithographie, les techniques de reproduction atteignent un stade fondamentalement nouveau. Le procédé beaucoup plus direct, qui distingue l'exécution du dessin sur une pierre de son incision dans un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permit pour la première fois à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché, non seulement en masse (comme il le faisait déjà), mais sous des formes chaque jour nouvelle ».

Ainsi, dans *Sans titre (Flamencas)*, la spécificité technique de l'impression à grande échelle des cartes postales touristiques confère un statut particulier à l'utilisation de ce médium par Pilar Albarracín. Si l'artiste a recours à un support populaire que l'on peut maintes et maintes fois rééditer pour des besoins commerciaux[431], le caractère indéfiniment reproductible des cartes flamencas pousse l'œuvre de Pilar Albarracín à interroger la création des stéréotypes.

De plus, l'usage du support de la carte postale n'est alors pas sans évoquer quelques analogies avec les techniques d'impression qui fondent la compréhension contemporaine de la notion de stéréotype. Au départ, le stéréotype est d'abord un produit de l'art. Dans l'univers de la typographie, la stéréotypie est très proche de la technique qui sert à « [...] la frappe des monnaies », car le « [...] le cliché et le stéréotype se frappent à même le métal pour recevoir une empreinte »[432]. En effet, après avoir déposé suffisamment d'encre sur le stéréotype métallique en relief, une pression est amenée sur le papier[433]. À la différence des techniques d'impression à caractère mobile dont on doit recomposer sans cesse le modèle initial, le stéréotype est fixe. On peut imprimer plusieurs pages identiques à partir de cette plaque métallique. Sa réutilisation à grande échelle correspond ainsi aux besoins de rentabilité de la production de masse des débuts de l'imprimerie. Toutefois, une contrainte matérielle émane de l'utilisation du stéréotype dans le résultat imprimé.

---

[431] Lethuillier, J.-P. (dir.). (2009). *Op. cit.*, 11 : « [...] En même temps qu'évoluent les techniques de l'édition, par recours à la lithographie notamment, et que changent les circuits commerciaux, les publics se renouvèlent. Le processus continue à la fin du siècle, et au suivant, grâce au succès de la carte postale ».

[432] *Ibid.*

[433] Centre culturel international et Goulet, A. (dir.). (1994). *Le stéréotype : crise et transformations. Colloque de Cerisy-la-Salle (7-10 octobre 1993). Actes du colloque, Cerisy-la-Salle, France, 7-10 octobre 1993.* Caen, France : Presses universitaires de Caen, 22.

À force de tirages successifs, l'image imprimée par le stéréotype peut subir des altérations, comme des traces d'effacements ou d'usures par rapport à la matrice métallique originale[434].

Outre ses origines typographiques, la notion de stéréotype aurait aussi muté de sa qualité technique « [...] nécessaire à la reproduction en série [vers] une nouvelle norme culturelle »[435]. En effet, il existe par exemple plusieurs définitions de la notion de stéréotype dans le domaine de la philosophie, de la stylistique, de la sémiologie ou de la sociologie[436]. De façon générale, le stéréotype est aussi considéré comme une idée ou une image caricaturale que l'on se fait d'une personne, d'un groupe ou d'un objet donné en se basant sur la simplification de traits que l'on suppose préalablement réels et constants.

Les stéréotypes sont toujours associés à des systèmes de valeurs symboliques correspondant à leur culture d'appartenance[437]. Largement diffusés dans les médias de masse et la culture populaire, ils peuvent être positifs (par exemple : les personnes de grande taille sont douées au basket-ball) ou négatifs (par exemple : les femmes conduisent mal). Ils sont aussi très dangereux, car à force de simplifications, ils finissent souvent par faire consensus dans l'opinion commune. De plus, les stéréotypes sont partout. Ils concernent toutes les sphères de la société, comme les attributs liés à l'appartenance culturelle, la zone géographique, le statut professionnel, la classe sociale, le sexe, le genre et l'âge.

---

[434] Centre culturel international et Goulet, A. (dir.). (1994). *Op. cit.*, 22 : « [...] L'emporte-pièce, ou page en caractère mobiles, est pour lors placé au-dessus de la matrice, et on le soumet, à l'aide d'une machine, à une pression égale partout ».

[435] *Ibid.*, 15.

[436] Vers la fin du XIX[e] siècle dans la littérature francophone, l'adjectif du verbe « stéréotyper » est utilisé pour caractériser une exagération ou une altération du réel. Puis, c'est surtout à partir des années 1920 qu'il devient un objet d'attention pertinent pour les sciences humaines et sociales comme une idée caricaturale préconçue. Dans : Amossy, R. et Herschberg-Pierrot, A. (2010). *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris : Armand Colin, 25-26.

[437] Dufays, J.-L. (1994). *Stéréotype et lecture*. Liège, Belgique : Pierre Mardaga, 228.

Les stéréotypes sont également utilisés pour dévaloriser les groupes minoritaires au profit des classes les plus dominantes au sein d'une population donnée. À la lumière de ces éclaircissements techniques et définitionnels, il semble donc que la notion de stéréotype soit particulièrement intéressante lorsqu'il s'agit d'aborder l'usage sériel du vêtement dans l'œuvre de Pilar Albarracín. Dans les cartes postales, la répétition fait partie intégrante de son mode opératoire de mise en scène visuelle. Le mode sériel du support de la carte postale avec lequel l'artiste a décidé de travailler pour ses représentations de danseuses flamencas participe à la construction visuelle des stéréotypes liés à l'apparence physique pour mieux les dénoncer.

Le nombre imposant de cartes postales (cinq séries de dix-huit cartes) contribuent à donner un effet visuel de répétition. Certains éléments de la parure (coiffures, chaussures, robes et boléros) et certaines positions corporelles (mains, bras, pieds, courbure des hanches) sont largement répétés. Ce sont des motifs récurrents dans les cartes. De plus, le traitement coloré est identique pour chacune des cartes. Elles suivent les mêmes codes de couleur, soit un arrière-plan aux tons délavés contrastant avec les teintes vives de la robe brodée portée par la danseuse principale.

La sérialité des cartes postales d'Albarracín est donc une condition pour faire émerger la reproduction du stéréotype de la féminité hispanique dans l'œuvre afin de mieux le déconstruire en personnalisant ensuite l'image par son visage d'artiste. Si Pilar Albarracín dénonce les clichés andalous en exagérant les traits symboliques attribués à l'Espagne[438], ce qui rend le stéréotype de la féminité si percutant dans *Sans titre (Flamencas)*, c'est que sa nature caricaturale est surenchérie par le support de la carte postale.

---

[438] Le Roy, T. (30 juin, 2009). Albarracín ou l'envers du folklore. *Libération*, p. 29 ; Luyssen, J. (2013). Le souk du genre. *Causette, 37*, p. 92 ; Vernay, M.-C. (2015, 12 janvier). Pilar Albarracín, la nature en force. *Libération*. Récupéré de http://next.liberation.fr/culture/2015/01/12/pilar-albarracin-la-nature-en-force_1179214 ; Noisette, P. (2015, 25 février). Chasseuse d'images. *Les Inrockuptibles, 1004*. Supplément, 12-13.

La fréquence d'apparition des robes flamencas constitue un des critères qui permet l'identification du stéréotype[439]. De plus, l'œuvre *Sans titre (Flamencas)* fait un usage artistique critique des critères visuels liés au kitch et au mauvais goût. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que l'artiste fait usage des cartes postales touristiques dans sa pratique artistique. En 2009, la même année que les cartes flamencas, Albarracín présentait une installation intitulée *Recuerdos de España* [Souvenirs de l'Espagne] (fig. 4.10 et 4.11). Cette pièce était composée de plusieurs cartes postales chinées dans les bazars. Elles étaient présentées sur cinq présentoirs métalliques (194 x 85 x 85 cm) parmi lesquels étaient ajoutés trois ou quatre écrans LCD de la même dimension que les cartes. Ces écrans projetaient des vidéos de courtes saynètes sarcastiques mettant en scène les clichés socioculturels attribués à l'Andalousie, comme celle d'un couple hétérosexuel qui folâtre bêtement. Les deux protagonistes étaient ridiculisés dans les vidéos par la stratégie de l'exagération. Avec leurs sourires trop niais, les amants finissaient par devenir bien « [...] plus bétas que béats »[440] (fig. 4.11).

Sur les tourniquets[441], les cartes postales d'Albarracín mettaient ainsi l'accent sur la fixité du stéréotype qui imprime ses normes socioculturelles et genrées au plus profond de l'imaginaire collectif. Les cartes postales de l'artiste répétaient sans détour leur propre dégradation. Avec leurs tons fades et leurs couleurs délavées, elles incarnaient le caractère permanent et éphémère à la fois de souvenirs inventés.

---

[439] Centre culturel international et Goulet, A. (dir.). (1994). *Op. cit.*, 78.

[440] Le Roy, T. (30 juin, 2009). *Op. cit.*, 29.

[441] Ripert, A. et Frère, C. (1983). *Op. cit.*, 15 : « [...] On cherche les cartes postales au bazar, sur le tourniquet ; on les déniche, dans les greniers ou les arrière-boutiques ; on les achète, chez les libraires, dans les ventes publiques ; on les échange entre membres des associations et des clubs, plus vivants que jamais ».

Avec ces cartes réalisées à la fin des années 2000, Albarracín convoque donc ici toute la désuétude des clichés culturels passéistes[442] à une époque où l'on partage plutôt aujourd'hui des moments de vie sur les réseaux sociaux avec des applications numériques telles que *Snapchat* ou *Instagram*. En janvier 2016, Pilar Albarracín confiait ainsi que « [...] le problème est que l'artisanat associé au tourisme se perd de plus en plus à cause de la nouvelle ère numérique. Presque plus personne n'envoie des cartes postales ![443] ». Si elles semblent passées de mode depuis bien longtemps, les séries de Pilar Albarracín jouent pourtant la carte du kitch et du mauvais goût avec assurance. Confortés par leur propre mode de représentation, les stéréotypes apparaissent ainsi frontalement au public de *Sans titre (Flamencas)*, car finalement, ils sont aussi insidieux que perturbateurs. En effet, pour Florent Kohler, maître de conférences à l'université François-Rabelais de Tours spécialisé dans les études ibériques, ce qui est stéréotypé dans les images que l'on se fait des personnes, des cultures et des pratiques, ce n'est pas la chose en soi, mais bien le système de représentation dans lequel elles sont inscrites. Ainsi, « [l]e stéréotype n'est donc pas qu'une image ou un élément de discours : il est à la fois cette image, cet élément de discours *et* le réseau de signification dans lequel l'une et l'autre viennent s'insérer »[444].

---

[442] Le Roy, T. (2009). *Op. cit.*, 29 « [...] À l'époque l'image que l'on donnait à voir de l'Espagne se résumait aux clichés sur l'Andalousie. Ensuite, dans les années 1980, l'Espagne se voulait plus moderne. Les cartes postales représentaient des barres d'immeubles sur le front de mer, de la Costa Brava aux plages du Sud ! ».

[443] Traduction libre de l'espagnol par Raquel Rodriguez Lezama et Georgette Lafrenière, janvier 2016 : « [...] El problema es que toda esta artesanía asociada al turismo se esta perdiendo con la llegada de la nueva era digital. Casi nadie envia postales ! ».

[444] Kohler, F. (2007). *Stéréotypes culturels et constructions identitaires*. Tours, France : Presses universitaires François-Rabelais, 25.

Dès lors, les séries de cartes d'Albarracín jouent avec le public sur les interstices fragiles entre l'image, les archétypes culturels et le stéréotype[445]. L'usage de la carte postale renforce la structure même de l'adresse du message artistique. L'étude du support de la carte postale démontre donc qu'il est possible pour une artiste de déjouer les stéréotypes de l'intérieur en travaillant à partir des modes opératoires qui les constituent dont la robe fait intrinsèquement partie ici. Les cartes postales ne font pas seulement découdre les stéréotypes de la féminité hispanique, elles montrent comment se crée l'empreinte visuelle de la critique de l'artiste.

4.5 La robe flamenca et la passion révoltée de la gitane : le *duendé* retrouvé

Dès les années 1990, Pilar Albarracín n'a cessé de s'autoreprésenter dans des performances, des vidéos ou des photographies en revêtant des robes à volants d'un style « très flamenca ». Les installations, les vidéos et les performances d'Albarracín ont donc toutes été particulièrement imprégnées de l'ancrage culturel, identitaire et genré des stéréotypes. Si l'usage de la carte postale ont révélé la dimension critique de la féminité hispanique dans l'œuvre, cette partie se consacre désormais plus généralement à l'utilisation de la robe flamenca.

Pour comprendre toute la stratégie critique de l'artiste, cette dernière partie s'attache à démontrer que la figure marginalisée de la gitane fait écho à *Sans titre (Flamencas)* par l'usage de la robe.

---

[445] Voir les propos de l'artiste, dans : Bonnet, F. (juillet 2009). Réconcilier les Espagnols avec leur passé. *Le Journal des Arts, 306*, 13 : « [...] J'ai toujours aimé porter un regard sur mes racines. Je suis née en Andalousie et j'ai toujours considéré tout cela comme des choses importantes. Aujourd'hui, ce sont des images de cartes postales et des icônes d'un passé pas si éloigné. J'aime l'idée que les étrangers se font des Espagnols et de leur culture, mais il est aussi intéressant d'analyser toutes les connexions politiques avec la période du franquisme, et de quelle manière il fut alors décidé de "vendre" l'Espagne à l'étranger afin de développer le tourisme ».

Au-delà de la dénonciation des clichés, cette partie analyse l'utilisation de la robe comme le moyen de faire émerger dans l'œuvre la passion révoltée de la figure mythique de la gitane.

Bien avant de réaliser *Sans titre (Flamencas)* de 2009, Pilar Albarracín avait souvent fait de la robe le sujet principal de son attention dans ses photographies et ses performances. En 1999, dans une performance d'une durée d'environ six minutes, l'artiste prenait par exemple le rôle de la cuisinière. Elle préparait une omelette à l'espagnole (fig. 4.12). Pour déconstruire l'image mythique de la ménagère espagnole comblée qui passe des heures à concocter de bons petits plats pour la famille, Pilar Albarracín décida de découper sa robe en petits morceaux pour agrémenter sa recette. En effet, préparer la tortilla, l'omelette à l'espagnole, fait partie du folklore. Quelques années après cette performance, Albarracín ironisait d'ailleurs sur ce sujet en rappelant que la plupart de ses ami·e·s venant la visiter en Andalousie voulaient toujours voir « [...] du Flamenco ou manger une omelette espagnole »[446].

De plus, cette préparation culinaire faite de bouts de vêtements découpés n'était pas sans rappeler la célèbre performance de Yoko Ono intitulée *Cut Piece* réalisée pour la première fois en mars 1965. À genoux au milieu de la scène du Carnegie Recital Hall de New York, Yoko Ono proposait au public new-yorkais une paire de ciseaux pour découper ses vêtements à tel point qu'elle finissait par être presque dénudée, c'est-à-dire en sous-vêtements. Voyeurisme et hyperérotisation du corps des femmes étaient ainsi dénoncés. Yoko Ono laissait repartir les participants avec un morceau de tissu comme souvenir fétiche de l'action. Près de trente-cinq ans après cette performance, Pilar Albarracín procédait à une automutilation symbolique par le découpage de sa robe rouge sang.

---

[446] Bonnet, F. (juillet 2009). *Op. cit.*, 13.

Dans la vidéo-performance *Tortilla a la española,* l'usage d'un seul vêtement symbolisait ainsi cette violence, car « [...] la robe rouge est une extension de la chair et la tortilla devient une anthropophagie métaphorique »[447]. Cette « robe seconde peau »[448] était une interface visuelle permettant à l'artiste de construire sa rhétorique féministe en montrant les clichés sexistes. De plus, à plusieurs reprises dans sa carrière artistique, les robes servent à Pilar Albarracín d'outils visuels pour mettre en scène la nécessité de prendre le contrôle sur son corps. Dans une vidéo-performance intitulée *Musical dancing spanish dolls* de 2001, d'une durée d'environ trois minutes, Albarracín reproduisait également les positions adoptées par les poupées flamencas installées dans les vitrines des boutiques destinées aux achats touristiques[449] (fig. 4.7). Au début de cette vidéo-performance, quatre poupées mécaniques à la longue chevelure brune apparaissaient vêtues dans une robe flamenca rouge à pois blancs.

Avec une fleur rouge dans les cheveux, du vernis à ongles et du rouge vif aux lèvres, les poupées de plastique remuaient le bassin au son du rythme de la musique. Aux rythmes saccadés du *palo*[450], elles dansaient un bras levé au-dessus de la tête et l'autre disposé au niveau de la taille. Les poupées suivaient les règles traditionnelles du *braceo* (travail du port du bras) dans le Flamenco[451]. Elles étaient filmées dans un cadrage qui alternait le portrait en pied avec des plans rapprochés sur le tissu tombant de la robe et la dentelle blanche du décolleté.

---

[447] Propos recueillis lors d'une correspondance réalisée avec l'artiste en 2016 au sujet de la vidéo-performance *Tortilla a la española* de 1999.

[448] Lemoine-Luccioni, E. (1983). *La robe : essai psychanalytique sur le vêtement, suivi d'un entretien avec André Courrèges*. Paris : Seuil, 98.

[449] Perlès, V. (2009). *Op. cit.*, 162.

[450] Arnaud-Bestieu, A. et Arnaud, G. (2013). *Op. cit.*, 206 : « Palo : C'est le style musico-chorégraphique, défini conjointement par son rythme et sa tonalité ».

[451] *Ibid.*, 64-65 : « [..] Un dernier élément générique, et pas des moindres. Le port de bras ou braceo, indissociable de son alliance intime avec la rotation des poignets. Le braceo est une combinaison des neuf positons emblématiques de la Danza Estilizada, dont les cinq premières sont similaires à la Danse Classique (française) ».

Une succession de gros plans focalisaient aussi sur le mouvement saccadé des hanches mécaniques des poupées. Au bout d'une minute environ, l'artiste, ou plus spécifiquement un gros plan sur les hanches de celle-ci, s'immisçait dans la danse. Albarracín suivait la cadence rythmique des poupées (fig. 4.8). En focalisant sur les hanches, la caméra filmait l'artiste de façon morcelée en confondant son corps avec celui des poupées grâce au port d'une même robe rouge à pois blanc. De cette façon, une forte analogie visuelle entre le corps vivant de l'artiste et celui de plastique des poupées était créée. L'artiste devenait, dans sa robe rouge à pois blancs, la cinquième poupée mécanique du *baile*[452], car les poupées de la vidéo-performance étaient identiques à celles qui sont vendues dans les sites marchands spécialisés dans la vente d'accessoires « typiquement espagnols »[453]. Grâce à l'usage de la robe, l'insistance prononcée sur les hanches des danseuses évoque la surexposition de la broderie des jupons dans les cartes postales *Sans titre (Flamenca)*. En effet, Eva Ordóñez Flores précisait justement dans son article de 2011 que les représentations mythiques associées aux hanches dans la danse :

> La symbolique des hanches étant liée à la fécondité, cela nous renvoie à la sexualité. Dans la danse flamenca, cette partie du corps est très souvent sollicitée chez la femme, contrairement à l'homme qui gardera une posture qui, par opposition, nous renvoie au symbole phallique. Le mouvement des hanches entraîne une action en chaîne sur la partie supérieure du corps. Ainsi, les mouvements d'épaules, de buste et de taille, de petite ou grande envergure, secs ou suaves, sont propres à la danse féminine.[454]

---

[452] *Ibid.*, 198 : « Baile : Danse Flamenca. Terme désignant à la fois la discipline Danse Flamenca et un morceau chorégraphique (danse selon un palo) ».

[453] À titre d'exemple, on peut consulter les descriptifs de vente des poupées flamencas sur les sites marchands spécialisés dans les produits touristiques typiquement « espagnols ». Flamenco Spain. (s. d.). Poupées flamenco. Récupéré de http://www.flamenco-spain.com/typique-espagnol/poupees-flamenco-fr.html : « [...] Ces poupées portent une robe traditionnelle d'Andalousie. Ce sont des robes flamencas avec une traîne longue à volants et à pois. Les poupées portent également des accessoires tels qu'un peigne, des boucles d'oreilles, un châle et des castagnettes ».

[454] Flores, E. O. (2011). La plasticité identitaire des genres dans la danse flamenca. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 42*(2), 325.

En ce sens, si la symbolique des hanches a tendance à reconduire le mythe essentialiste et naturalisant associé au corps des femmes, les motifs à pois de la robe flamenca confortent également cette idée de la mythification de la féminité hispanique. Dans la performance *Lunares* de 2004, Pilar Albarracín apparaissait sous les projecteurs d'une scène de spectacle entourée d'un orchestre jouant la musique d'un célèbre paso doble[455]. Fière, glorieuse et minutieusement maquillée, elle était vêtue d'une somptueuse longue robe flamenca blanche. À l'aide d'une aiguille à coudre, elle perçait de petits trous dans sa robe (fig. 4.13). Ces perforations finissaient par former des taches d'une couleur rouge sang sur la blancheur immaculée du tissu de sa robe. De plus, ces taches formaient comme des pois ronds. Elles évoquaient donc les mêmes motifs que ceux des robes de l'artiste dans *Sans titre (Flamencas)*, et plus généralement, dans la plupart des robes flamencas tradtionnelles, comme ce fut le cas dans l'œuvre *Musical dancing spanish dolls* (pois blancs sur fond rouge). Or, dans son article de 1984, Pitt-Rivers précisait quelles sont les significations culturelles associées à la représentation des motifs à pois de la robe flamenca. En se basant sur la définition étymologique du terme *lunar*, il expliquait que les pois sur la robe flamenca représenteraient « [...] une tache, une tache de vin sur la peau, une tache sur l'honneur »[456]. Si l'on se rappelle que la robe flamenca est aussi nommée un « vêtement de lune » en opposition à l'habit de lumière des toréros, la symbolique associée aux motifs à pois pourrait, selon Julian Pitt-Rivers, renvoyer à la périodicité des cycles menstruels. En effet, pour l'auteur, ces motifs représenteraient « [...] la sexualité féminine, évoquée à la limite de la conscience par l'image visuelle de la robe à pois : des taches rouges sur un drap blanc »[457].

---

[455] L'orchestre interprète le célèbre paso doble « En er Mundo » composé en 1930 par Jesús Fernández Lorenzo et Juan Quintero Muñoz dont le solo de trompette est resté très populaire lors des Ferias organisées un peu partout dans le monde hispanophone.

[456] Pitt-Rivers, J. (1984). *Op. cit.*, 253.

[457] *Ibid.*

À mesure que la robe blanche virginale se souille d'une couleur rouge sang dans la performance *Lunares*, le corps de l'artiste espagnole est écorché. Il porte alors les stigmates des mythes essentialistes attribués à la féminité hispanique qui poussent à croire que « [d]ans la danse flamenca, les identités masculine et féminine, conservent et respectent leur caractère biologique naturel »[458]. De plus, dans les croyances populaires, la figure de la *bailaora* en robe flamenca est aussi associée à celle de la gitane, elle-même souvent assignée à ses fonctions reproductrices et aux rites de séduction. Dans *Sans titre (Flamencas)*, la robe flamenca comporte plusieurs points communs avec la tenue portée par les femmes dans les communautés gitanes.

La robe flamenca à pois est d'abord formellement assez similaire à la jupe longue portée par les gitanes au quotidien. Les légendes populaires décrivent d'ailleurs souvent les gitanes comme des danseuses ou des diseuses de bonne aventure[459]. De façon générale, la tenue gitane se compose d'un corsage serré ajusté à la taille, d'une jupe longue flottante qui tombe au niveau des chevilles et souvent, d'une fleur fraîche rouge coupée et ajustée dans les cheveux[460] (fig. 4.14). Ces ressemblances (esthétiques, culturelles et symboliques) présentes dans la parure font coïncider la tenue flamenca avec celle de la gitane, par la longueur de la jupe et l'accessoire floral présent dans la chevelure. De surcroît, la robe flamenca à pois se confond avec la tenue gitane en raison d'un contexte socioculturel spécifique qui soude les valeurs symboliques associées aux communautés gitanes avec celles de la naissance du Flamenco.

---

[458] Flores, E. O. (2011). *Op. cit.*, 327.

[459] Worth, S. (2014). Gitana dress and dress à la gitana. *Dress: The Journal of the Costume Society of America, 40*(1), 32.

[460] Autour de la dimension symbolique associée à l'image de la fleur et la féminité andalouse, voir dans : Pitt-Rivers, J. (1984). *Op. cit.*, 252-253 : « [...] Les cheveux devaient être tirés en arrière et roulés dans un chignon bas sur la nuque, ornés d'un œillet rouge, fleur qu'on portait aussi parfois dans la fente du décolleté. L'œillet est le symbole de la femme en Andalousie et on a suggéré que les volants de la robe sont une représentation des pétales de l'œillet ».

Dès la grande période de migration des communautés gitanes venues du Pakistan vers l'Andalousie aux environs du IX[e] siècle[461], l'art du Flamenco est né d'une assimilation culturelle entre les traditions andalouses et la culture gitane[462]. Si les communautés gitanes « [...] s'approprient et transforment les musiques et les danses qu'[elles] découvrent »[463], les coutumes vestimentaires se sont aussi largement imprégnées de ce métissage culturel à tel point que la robe flamenca est elle-même surnommée la « robe de gitane »[464]. De ce fait, la robe à pois devient l'emblème symbolique (culturel et genré) de la *gitanéité*, car elle associe l'univers représentationnel de la danseuse de Flamenco à celui de la gitane chez les *payos*[465] ou les personnes qui ne dansent pas[466]. Dans son article consacré à la tenue de la gitane, Susannah Worth précisait d'ailleurs que cette stabilisation de l'image mythique de la gitane dans l'imaginaire collectif se traduit dans les diverses illustrations ou récits de voyage. En effet, pour Worth, la cristallisation de la figure mythique de la gitane aurait pris son essor depuis le milieu du XIX[e] siècle dans la littérature et les arts[467]. Dans l'imaginaire collectif, la robe consoliderait donc à elle seule la mythification de la figure gitane.

---

[461] López Ruiz, L. (1994). *Op. cit.*, 12.

[462] *Ibid.*, 12 : « [...] On a pu calculer qu'environ 180 000 Gitans entrèrent, ainsi, en Espagne par vagues successives, passant par les Pyrénées, pour se disséminer, peu à peu, dans tout le pays. » ; et page 14 : « [...] Le Gitan ne chante pas du flamenco parce qu'il est Gitan. Le flamenco n'est pas une production spontanée de ce peuple mais bien la manifestation musicale produite exclusivement par la cohabitation des Gitans et des Andalous, et ceci, seulement dans certaines régions d'Andalousie ».

[463] Arnaud-Bestieu, A. et Arnaud, G. (2013). *Op. cit.*, 38.

[464] Pitt-Rivers, J. (1984). *Op. cit.*, 252.

[465] Le terme espagnol *payos* signifie les « non-gitans ». Dans : Pasqualino, C. (1998). Femme, danse, société : chez les gitans d'Andalousie. *L'homme, 148*, 101.

[466] Worth, S. (2014). *Op. cit.*, 41 : « [...] Non-gypsies in the nineteenth century may have worn gitana dress [...] to ally themselves with the attractiveness attributed to the gitanas and to identify with Spanish and Andalusian cultural heritage ».

[467] *Ibid.*, 34 : « [...] By the mid-nineteenth century, travelers to Spain in search of local color gravitated to the gypsy quarters of La Triana in Seville and Sacro Monte in Granada, where gypsy dances were arranged, for a price, as tourist entertainments. Gitana dress usually described and/or illustrated in travel accounts was the dress of those gypsies who made a living as models, dancers, musicians, and fortune tellers. The visibility of gypsies engaged in these fields helped to created the gitana image of Andalusia ».

De plus, ce phénomène est également conforté par les fantasmes érotiques masculins qui sont projetés sur l'image de la gitane séductrice. Pour l'imaginaire lubrique des voyageurs qui ont visité l'Espagne à la recherche des virtuosités musicales des spectacles gitans, les danses des femmes gitanes constituaient un des plus hauts lieux d'attraction et de cristallisation des désirs érotiques. La célèbre nouvelle intitulée *La petite gitane* de Miguel de Cervantès publiée originalement en 1613 est d'ailleurs un bon exemple de l'imaginaire hypnotique et enchanteur associé aux danses des gitanes. Dans la nouvelle de Cervantès, la jeune Preciosa était considérée comme « [...] la plus singulière danseuse de toute la gitanie »[468]. Les éloges sur sa beauté séductrice ne cessaient par exemple de fleurir dans les paroles des gentilshommes que la jeune fille rencontrait dans ses apparitions publiques[469]. Ainsi, pour réjouir les badauds assoiffés de divertissements, Preciosa et ses amies étaient vivement sommées de relever leur jupe pour assouvir le plaisir voyeur des hommes qui assistaient aux danses[470].

Surenchérissant cette esthétique légendaire de la gitane aguicheuse[471], plusieurs références visuelles (images d'art et illustrations) venaient aussi grandement nourrir « [...] the impression that *gitana* women were beautiful, seductive, and dressed in a attractive and showy manner »[472]. De la sorte, lorsque Pilar Albarracín décidait de porter une robe blanche évasée à volants avec des motifs à gros pois rose clair dans une performance intitulée *La cabra* en 2001, l'artiste convoquait également dans l'œuvre cette image mythique de la gitane, mais cette fois-ci, pour la déconstruire.

---

[468] Cervantès, M. de. (2005). *Op. cit.*, 9.

[469] *Ibid.*, 25-26 : « [...] *toi qui enchantes en chantant, qui nous tues en nous regardant, qui de mille manières charmes, tu attises le feu de l'amour, que tu sois loin ou à l'entour, que chants ou regards soient tes armes* ».

[470] Cervantès, M. de. (2005). *Op. cit.*, 55 : « "Allez hop, les filles ! Troussez vos jupes, et donnez satisfaction à ces messieurs." ».

[471] Worth, S. (2014). *Op. cit.*, 34.

[472] *Ibid.*, 39-40.

Dans cette performance, Pilar Albarracín était vêtue d'une robe à la hauteur des genoux comme celle qui était portée par la jeune actrice espagnole Marisol Pepa Flores dans les années 1960[473]. L'artiste tenait aussi dans ses bras une grosse calebasse remplie de vin. Par une danse endiablée qui s'agitait aux rythmes de sons évoquant les musiques gitanes de rue[474], la gourde de vin se déversait abondamment à chaque mouvement. Plusieurs éclaboussures de vin se répandaient ainsi sur la robe en souillant les motifs à pois rose clair de la jeune lolita[475]. Le désastre orgiaque répandu sur la robe de poupée d'Albarracín brouillait alors les standards de la bonne convenance attendue dans la société. Une fois de plus, au début des années 2000, dans sa vidéo performance intitulée *Prohibido el cante*, l'artiste intervenait sur sa robe en altérant sa facture d'origine. Dans cette œuvre, l'artiste était assise à une table bistro accompagnée d'un guitariste de flamenco. Sur la table, on y voyait aussi une bouteille de Manzanilla et deux verres à pied remplis[476] (fig. 4.15). Pendant six minutes environ, Pilar Albarracín performait un chant « typiquement » gitan exécuté en crescendo.

Les recherches menées par Caterina Pasqualino montrent d'ailleurs très bien de quelle façon le chant est profondément enraciné dans les traditions patriarcales gitanes :

> À Jerez, où la culture flamenca est très ancrée, l'homme est assuré de sa gitanitude par sa suprématie en matière de chant. Lorsqu'ils se vantent d'être gitans, les hommes ne mettent jamais en avant le fait de dominer leurs femmes par la force. Ils invoquent parfois leur plus grande maîtrise du chant.

---

[473] Martínez, R. (commiss.) et Reales Atarazanas de Sevilla, Séville, Espagne. (2004). *Pilar Albarracín.* [Catalogue d'exposition]. Séville, Espagne : Junta de Andalucía/Consejería de Cultura y Deporte, 156.

[474] Albarracín, P. (2012). *Le duende volé =El duende robado.* [Catalogue d'exposition]. Séville, Espagne : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Deporte, 95.

[475] Pour consulter les images de la robe à pois de Marisol Pepa Flores dans le film *Ha llegado un ángel* de 1961, voir dans : Carmen, R. (s. d.). Famosas y el traje de flamenca. [Billet de blogue]. Récupéré de http://tradicionflamenca.blogspot.ca/p/famosas-y-el-traje-de-flamenca.html

[476] Martínez, R. (commiss.) et Reales Atarazanas de Sevilla, Séville, Espagne. (2004). *Op. cit.*, 155.

> Les femmes qui montrent des prédispositions en cette matière doivent tôt ou tard modérer leur ardeur, car, par jalousie, les hommes cherchent à les empêcher de se produire en public. Pour cette raison, sauf exception, elles n'accèdent pas à la célébrité des professionnels et se contentent de chanter en famille.[477]

Traditionnellement, *El cante* serait donc plutôt réservé aux hommes gitans. Il leur assurerait la reconnaissance de leur virilité. Les épaules recouvertes par un traditionnel châle de couleur écarlate avec de longues franges fines[478], Pilar Albarracín interprétait ainsi un chant interdit par le machisme de certains hommes gitans. Au fur et à mesure de la vidéo-performance, elle chantait de plus en plus fort à tel point que les paroles prononcées devenaient totalement incompréhensibles. En outre, l'artiste était aussi vêtue d'une robe de couleur kaki avec des motifs de camouflage militaire. Tandis qu'elle portait ses longs cheveux noirs attachés avec une fleur rouge, de grandes boucles d'oreilles rondes achevaient ainsi la mise en scène du déguisement de la gitane séductrice tant attendu dans l'imaginaire collectif[479]. Pourtant, Pilar Albarracín avait aussi échangé ses motifs à pois pour mettre une robe au tissu inspiré des camouflages militaires. À bout de souffle, à la fin de la performance, l'artiste finissait par déchirer sa robe avec un couteau[480]. Par cette attitude de révolte, Pilar Albarracín, dans sa tenue de guerrière, donnait ainsi une voix aux femmes encore souvent marginalisées en devenant à son tour héroïque[481]. À la lumière de ces différentes œuvres, les séries *Sans titre (Flamencas)* participent donc à sortir des carcans culturels les représentations normatives assignées aux féminités hispaniques grâce à l'usage transgressif de la robe flamenca.

---

[477] Pasqualino, C. (1998). *Op. cit.*, 104.

[478] Arnaud-Bestieu, A. et Arnaud, G. (2013). *Op. cit.*, 204 : « [...] Le mantón de Manila est un grand châle (mode ramenée de Chine lors des grands voyages) qui est devenu un des accessoires essentiels de la tenue flamenca féminine (chanteuses, danseuses) ».

[479] Worth, S. (2014). *Op. cit.*, 41.

[480] Martínez, R. (commiss.) et Reales Atarazanas de Sevilla, Séville, Espagne. (2004). *Op. cit.*, 155.

[481] Pasqualino, C. (1998). *Op. cit.*, 105 : « [...] Dès qu'il s'agit d'incarner les valeurs gitanes, l'honneur rejaillit sur les hommes se montrant intrépides, fous ».

Après la réalisation des cartes flamencas, un dernier exemple de performance permet de conforter ce dernier argument. En 2012, Pilar Albarracín avait été invitée en résidence dans le cadre du Festival Arte Flamenco de Mont-de-Marsan. Dans une robe flamenca rouge à pois blancs, elle conviait le public à la suivre dans ses actions de rue. On la retrouvait juchée dans un parc en haut d'un arbre, en train d'escalader la façade d'un immeuble ou réfugiée dans la tour du Musée Dubalen (fig. 4.16). Dans la salle du donjon du musée, elle avait rempli une salle de multiples objets fétiches provenant du monde du flamenco et du folklore andalou. Dans cette performance, Albarracín affirmait avoir volé le *duende*, cette force mystérieuse possédée par les solistes qui enflamment avec passion les scènes de Flamenco[482]. En portant une robe rouge à pois, l'artiste aux pieds nus escladait les murs des immeubles et mettait son corps en difficulté dans des situations périlleuses. Loin de la posture classique de la danseuse, elle incarnait ici une voleuse. Elle venait une fois de plus questionner les clichés associés à la gitane, l'une des figures féminines de la marginalité par excellence[483].

La démarche de l'artiste poursuivait ainsi sa volonté de dénoncer les amalgames ainsi que les accusations injustes et discriminatoires. Elle utilisait donc la robe gitane pour défaire ces femmes de leur marginalisation en les sortant de l'ombre grâce à la performance. De plus, on peut remarquer que le statut marginal des gitanes avait été largement consolidé par l'usage des parures depuis la fin du XVI^{e} siècle et surtout au XVII^{e} siècle[484], car comme le suggérait par exemple Julian Pitt-Rivers, lorsqu'« [...] on porte une robe à pois, tous les symboles de statut social sont interdits : la seule

---

[482] Delacampagne, A. et Delacampagne, C. (2007). *Duende : visages et voix du flamenco*. Apt, France : L'Archange minotaure, 137 : « Duende – À l'origine, fantôme, revenant, esprit. Est devenu au XX^{e} siècle un terme propre au monde flamenco, et particulièrement difficile à traduire : inspiration, enchantement, magie ».

[483] Arceli, G.-A. (1994). Images de la femme gitane au siècle d'or. [Chapitre de livre]. Dans A. Redondo (dir.), Images de la femme en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles : des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles (p. 319-330). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 319.

[484] *Ibid.*, 321.

gloire affichée, c'est la grâce féminine, libérée de la structure sociale »[485]. La robe gitane avait donc beaucoup de difficultés à s'affranchir des codes représentationnels sexistes qui menaient à des discriminations. Par exemple, au XVII[e] siècle la gitane était perçue comme « [...] fainéante, vagabonde, bavarde, agitée, toujours sur la place publique prête à raconter des ragots, sorcière, entremetteuse, voleuse »[486]. L'usage spécifique de la robe flamenca dans ses performances artistiques permet donc à Pilar Albarracín de contrer cette image péjorative. De plus, dans son article consacré à l'image de la gitane au siècle d'or (XVI[e] – XVII[e] siècle en Espagne), Araceli précisait d'ailleurs que les méfiances à l'égard du peuple gitan récemment arrivé au XV[e] siècle se fondaient sur trois principaux chefs d'accusions : l'habillement, la langue et l'errance[487]. Le vêtement apparaissait donc comme un acteur majeur de la marginalisation de la gitane, elle-même perçue « [...] comme le paradigme de la "mauvaise femme" »[488]. En 1529, on interdisait par exemple aux femmes de porter ce type de vêtements traditionnels[489]. Même si les caractéristiques spécifiques de ces vêtements n'étaient pas toujours nommées explicitement[490], le port de la jupe longue demeurait un des principaux critères de la discrimination. La symbolique vestimentaire tsigane permet également de corroborer cette thèse[491].

---

[485] Pitt-Rivers, J. (1984). *Op. cit.*, 253.

[486] Arceli, G.-A. (1994). *Op. cit.*, 323.

[487] *Ibid.*, 312.

[488] *Ibid.*, 321.

[489] *Ibid.*, 322.

[490] *Ibid.*

[491] Si le mot « Gitan » est privilégié pour les populations du sud de la France et de la péninsule ibérique, le terme « Tsigane » est aussi utilisé par les personnes non tsiganes pour désigner une minorité ethnique dont la diversité de la population est parfois catégorisée en France sous l'expression péjorative de « gens du voyage ». Bolis, A. (2012, 17 octobre). Petit lexique des Tsiganes, Roms, gens du voyage. *Le Monde*. Récupéré de http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/10/17/petit-lexique-des-tsiganes-roms-gens-duvoyage_1768945_3224.html : « [...] Il en est ainsi des Gitans – Gypsi en anglais, Gitanos en espagnol (qui se prénomment eux-mêmes Kalé) – qui vivent en Espagne et dans le sud de la France, et représentent environ 10 % des Tsiganes selon le collectif Romeurope ». Pour approfondir sur le sujet : Delépine, S. (2012). *Atlas des Tsiganes : les dessous de la question rom*. Paris : Autrement.

Caterina Pasqualino rappelait à ce propos les travaux de l'anthropologue Anne Sutherland sur les femmes roms en Californie[492]. Le corps des femmes serait souvent morcelé selon une idée sexiste qui affirme que tout ce qui est situé au-dessous du niveau du nombril « [...] serait impur [493] », car « [l]es règles souillant le bas du corps seraient la source de l'impureté des femmes »[494]. Un des affronts les plus odieux qu'une femme puisse faire subir aux hommes était par exemple de lui jeter au visage sa jupe longue, symbole ultime de la salissure du corps des femmes.

Dans le monde tsigane, la jupe longue serait un signe d'infamie, car elle recouvre traditionnellement le bas du corps des femmes et qu'elle est capable de faire « [...] cesser immédiatement une dispute survenant entre hommes »[495] parce que « [...] ce vêtement est jugé à ce point polluant qu'il fait fuir les hommes sur-le-champ »[496]. Qu'elle soit brodée, déchirée ou tâchée, la robe est donc l'enveloppe corporelle (symbolique et performative) qui permet à Pilar Albarracín de construire toute sa rhétorique visuelle. Aux rythmes incessants de la musique et du son des *palmas*[497], l'usage de la robe aide l'artiste à montrer au public les représentations sexistes qui sont présentes dans les sociétés occidentales.

---

[492] Dans son article de 1998, Pasqualino faisait notamment référence aux travaux d'Anne Sutherland : Sutherland, A. (1986). Gypsy women, gypsy men : cultural paradoxes and economic resources. Dans G. Grumet (dir.), *Papers from the sixth and seventh annual meetings Gypsy Lore Society* (p. 104-113). New York : Gypsy Lore Society.

[493] Pasqualino, C. (1998). *Op. cit.*, 99.

[494] *Ibid.*

[495] *Ibid.*, 100.

[496] *Ibid.*

[497] Delacampagne, A. et Delacampagne, C. (2007). *Op. cit.*, 137 : « [...] Palmas – Battements de mains. Peuvent être sonores (les deux mains, doigts compris, étant frappées l'une contre l'autre) ou sourds (seules les deux paumes étant alors frappées l'une contre l'autre de manière à ne pas couvrir la voix du chanteur) ».

En surenchérissant l'importance de la robe dans les séries *Sans titre (Flamencas)*, Albarracín projette dans l'œuvre tout le potentiel transgressif de la figure marginale de la gitane. La robe à pois, longtemps diabolisée et accusée de tous les maux[498], n'est plus prise au piège dans l'espace subalterne qui lui est ordinairement attribué, mais elle devient l'objet central de l'œuvre qui enflamme avec passion toute la critique de l'artiste.

4.6 Les stratégies vestimentaires de *Sans titre (Flamencas)* de Pilar Albarracín

L'étude de la robe dans *Sans titre (Flamencas)* a démontré que l'usage du vêtement est une tactique artistique féministe chez Pilar Albarracín. L'appropriation du costume traditionnel de Flamenco, l'usage de la broderie, la sérialité du support de la carte postale ainsi que la répétition des motifs à pois de la robe sont des stratégies de détournement servant à déconstruire les représentations génériques attribuées aux féminités occidentales, et plus particulièrement hispaniques. Tout en observant quelques caractéristiques du costume régional andalou, l'analyse a décelé que le conformisme des rôles genrés était divisé de façon binaire pour donner à voir les préjugés à l'égard des féminités hispaniques.

De plus, en juxtaposant son visage au corps photographié des danseuses, l'artiste a fait un usage détourné des cartes postales touristiques en usurpant les codes visuels du folklore pour démanteler les clichés de l'intérieur. Au fil de l'analyse, la robe flamenca est devenue un stéréotype visuel dont les mécanismes ont été mis à jour par l'usage exacerbé de la broderie.

---

[498] Arceli, G.-A. (1994). *Op. cit.*, 321 : « [...] Peu à peu, au fur et à mesure que le temps passe, viendront s'ajouter à cette image ultra-féminine, d'autres éléments empruntés à d'autres groupes de femmes ; les Gitanes seront alors sorcières, prostituées et, dans leur vieil âge, entremetteuses. Par ailleurs, elles auront, bien davantage encore que les hommes de leur espèce, une habilité particulière pour le vol, la duplicité et le mensonge ».

Les caractéristiques formelles, esthétiques et symboliques de la robe ont ainsi pu être rapprochées de la figure marginalisée de la gitane. Utilisée dans le but de déconstruire les codes traditionnels sexistes qu'elle serait censée représenter, la robe flamenca est chez l'artiste une signature visuelle capable d'inscrire un positionnement critique féministe dans l'espace scénique de l'œuvre. Lorsqu'elle était portée de façon sérielle dans l'œuvre, la robe, avec ses motifs à pois, ne se conforme plus à l'idéal fantasmé d'un corps féminin générique, mais devient le symbole de l'insoumission de l'artiste. Dans ce quatrième chapitre, les règles de l'apparence vestimentaire peuvent donc être contournées par l'engagement féministe qui est sous-jacent à la réalisation de l'œuvre.

Les contraintes du conformisme vestimentaire se sont transformées en puissance créatrice alternative. Elles ont révélé dans l'œuvre que leur apparente rigidité était finalement un stratégème artistique capable de manipuler les clichés du visuel. L'étude de la robe flamenca dans *Sans titre (Flamencas)* a ainsi révélé toute la force novatrice de l'indiscipline vestimentaire de Pilar Albarracín puisqu'elle s'imprègne de l'esprit révolté et passionnel de la figure de la gitane.

CHAPITRE V

UN UNIFORME DE CHAIR À SOI : LA DOUBLURE CRITIQUE DES FERMIÈRES OBSÉDÉES

> Dans nos performances, rien n'est laissé au hasard [...]. Tous les tissus, les couleurs, le maquillage, les accessoires sont choisis en fonction de l'effet qu'ils créent sur l'ensemble. On s'assure aussi que nos mises en scène soient à la fois extravagantes et parfaitement harmonieuses.[499]

Ce cinquième chapitre est consacré à l'analyse des sous-vêtements féminins portés par le collectif d'artistes québécoises, Les Fermières Obsédées, tels qu'ils ont été présentés dans la performance *Les bonbons* en juin 2012 à Lachine au Québec. Afin de déceler quelles sont les stratégies vestimentaires de ce collectif d'artistes, ce chapitre se divise en deux sections principales. La première partie étudie l'usage des sous-vêtements portés par le collectif dans son premier mode d'apparition sur scène. Elle observe les caractéristiques formelles, esthétiques et symboliques associées à ce type de lingerie avant qu'il ne soit ensuite taché par les explosions de liquides colorés qui ponctueront la performance artistique. Pour démontrer comment l'usage du vêtement peut devenir une stratégie féministe de déconstruction des rôles de genre, les gaines des Fermières Obsédées seront analysées comme des outils capables de mettre en scène le conformisme vestimentaire.

---

[499] Brûlé, M. (2001). Beautés américaines. *Le fil : le journal de la communauté universitaire.* Récupéré de https://www.lefil.ulaval.ca/Au.fil.des.evenements/2001/04.26/fermieres.html

Après avoir remarqué la puissance cohésive des tenues des artistes, la deuxième partie s'intéresse particulièrement aux enjeux symboliques des projections de liquide sur leur tenue ainsi qu'à leurs attitudes délinquantes postpunks.

5.1 Mise en contexte biographique du collectif d'artistes : Les Fermières Obsédées

Explosives, désinvoltes et enragées, Les Fermières Obsédées ont affirmé leur présence comme un collectif d'artistes féministes dès leurs premières manifestations dans les rues de la ville de Québec au Canada au début des années 2000[500]. Au départ, le collectif avait été formé à la suite d'une rencontre entre quatre étudiantes diplômées en arts visuels de l'Université Laval à Québec, Annie Baillargeon, Eugénie Cliche, Mélissa Charest et Catherine Plaisance. Avec leurs costumes, leurs accessoires et leurs gestes, elles entendaient déconstruire les réalités qui les entouraient[501]. Vêtues de jupes courtes grises et de chemisiers blancs de collégiennes, elles parcouraient les rues avec des perruques au début des années 2000. Avec le temps, il ne restait plus de ce costume qu'une masse informe composée de vêtements et de divers objets. En plus de quinze ans, elles auront tellement malmené ce costume que les sous-vêtements qu'elles portaient au tournant des années 2010 conservaient les traces des vacarmes déambulatoires qu'elles avaient semés sur les tissus.

---

[500] Pour une vision générale de la démarche artistique des artistes, le lectorat est invité à consulter le site internet personnel du collectif: Les Fermières Obsédées. (s. d.). Récupéré de http://www.fermieresobsedees.com/

[501] Stanton, D. (2003, 1er septembre). Rebelles et engagées. *La Gazette des femmes*, *25*(3). Récupéré de https://www.gazettedesfemmes.ca/4216/rebelles-et-engagees/ ; Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Les Fermières Obsédées*. Trois-Rivières, Canada : Le Sabord, 48 : « [...] Sans un mot, à l'aide de nos costumes, de nos accessoires et de notre gestuelle, nous déconstruisons la réalité ».

Depuis sa création en 2001, le collectif a rencontré plusieurs bouleversements dans sa composition[502]. Aujourd'hui, Les Fermières Obsédées ont mis un terme à leur carrière artistique en tant que collectif. Toutefois, à la fin des années 2000 ainsi qu'au début des années 2010, le duo composé d'Annie Baillargeon et d'Eugénie Cliche restait toujours actif en invitant parfois d'autres artistes à les rejoindre dans les scénographies qu'elles avaient préalablement définies[503]. Même si Les Fermières Obsédées étaient souvent considérées comme « [...] contrevenantes, outrancières [et] impétueuses »[504], cela ne les empêchait pas d'être visibles sur la scène artistique québécoise ainsi qu'à l'international en présentant leurs performances dans des galeries et des festivals d'art de rue[505].

Les Fermières Obsédées ont été souvent citées dans différents articles de presse. Par exemple, elles ont aussi fait l'objet de quelques analyses en histoire de l'art actuel[506].

---

[502] Mélissa Charest quitte le collectif en 2003, puis c'est au tour de Catherine Plaisance en 2009. Aujourd'hui, Eugénie Cliche et Annie Baillargeon poursuivent une carrière artistique en dehors du collectif. J'invite le lectorat à visiter les sites personnels des artistes : Eugénie Cliche Art. (s. d.). Récupéré de http://www.eugeniecliche.com/demarche.html ; Baillargeon, A. (s. d.). Biographie. Dans *Annie Baillargeon*. Québec : l'auteure. Récupéré de https://www.anniebaillargeon.site/biographie

[503] Par exemple, lors de la célébration de leur dixième anniversaire avec *La recette/How to make a cake*, performance réalisée à la galerie La Centrale Galerie Powerhouse de Montréal en mars 2011. Dans : Charron, M.-È. (2012). Les Fermières obsédées : ce qui excède / Les fermières obsédées : what exceeds. *Espace Sculpture, 99*, 14-17. Récupéré de https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2012-n99-espace053/66174ac.pdf

[504] St-Gelais, T. (2011). Les Fermières sont là. Dans G. Sioui Durand (dir.), *Les Fermières Obsédées* (p. 9-10). Trois-Rivières, Canada : Le Sabord.

[505] Par exemple le Festival d'art de rue de Shawinigan, festival *The Edgy Women Show* de Montréal, à l'International Festival of Performance Art de Toronto, le Festival international de performance *LIVE 09* de Vancouver, le Festival international de la performance de Marseille en France ou le Next Wave Festival de Melbourne en Australie. Pour plus détails sur ces performances, j'invite le lectorat à visionner le DVD accompagnant le catalogue monographique. Dans : Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Op. cit.*

[506] Savignac-Rousseau, S. (2013). *La stratégie ironique comme militance féministe : le cas des Guerrilla Girls, des Fermières Obsédées et de Dana Wyse*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/5617/ ; Gingras-Olivier, M.-C. (2015). *Fermières Obsédées et Women With Kitchen Appliances : le collectif comme espace dialogique des pratiques performatives en art actuel et d'une troisième vague féministe au Québec*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/8165/

En 2011, un catalogue monographique a retracé l'ensemble de leur carrière à l'occasion des dix ans d'existence du collectif. À leurs débuts, Les Fermières Obsédées avaient éprouvé certaines réticences à être identifiées comme féministes uniquement sur la présupposition que le collectif se composait de membres qui s'autoidentifiaient au groupe des femmes. Au début des années 2000, elles préféraient plutôt se qualifier d'artistes activistes[507].

Toutefois, au fil des années, Les Fermières Obsédées ont affirmé leurs engagements pour les questions féministes dans leur démarche artistique. À la fin des années 2000, comme le précisait d'ailleurs Eugénie Cliche en 2013, les artistes assumaient finalement plus « [...] pleinement cette part d'[elles]-mêmes »[508]. En montrant des expériences et des réalités corporelles multiples, Les Fermières Obsédées ont souvent été affiliées à la troisième vague féministe québécoise[509].

5.2 Description générale de la performance *Les bonbons*, parc Saint-Louis, Lachine, juin 2012

À l'été 2012, dans le cadre de la cinquième édition du Festival de théâtre de rue de Lachine, une petite municipalité située au sud-ouest de l'île de Montréal, Les Fermières Obsédées entraient en scène sur le pavé bétonné de la place de l'ancien kiosque d'information du parc Saint-Louis (fig. 5.1).

---

[507] Stanton, D. (2003, 1er septembre). *Op. cit.*

[508] Rioux Soucy, L.-M. (2013, 21 octobre). Phénomena – Le corps féminin comme porte-étendard. *Le Devoir*. Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/390507/phenomena-le-corps-feminin-comme-porte-etendard

[509] Nengeh Mensah, M. (dir.). (2006). *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal : Éditions du remue-ménage, 20 : « [...] les contradictions du féminisme sont soulevées par les jeunes de la troisième vague [...] parce qu'elles acceptent et jouent avec leurs propres conflits internes – en tant que femmes/féministes, occidentales/orientales, hétéro/lesbiennes, mères/putes, oppresseurs/ oppressées – et reconnaissent qu'elles sont un peu tout ça à la fois ».

Sous le thème principal de l'événement des « Épopées publiques », les artistes présentaient *Les bonbons*, une performance de rue qui s'inscrivait parfaitement dans les objectifs du festival multidisciplinaire grand public qui se revendiquait « libre, populaire et non élitiste »[510]. Dans cette performance réalisée de nuit[511], Eugénie Cliche, Annie Baillargeon et la comédienne invitée Marie-Pascale Picard étaient accompagnées au synthétiseur par Marie-Hélène Blay. La pianiste composait en direct une pièce musicale d'environ 50 minutes pendant toute la durée de l'événement artistique en s'amusant à déconstruire les partitions de célèbres compositeurs de musique classique. Lors d'un entretien réalisé avec Marie-Claude Olivier-Gingras, la pianiste confiait s'être inspirée de la célèbre *Chevauchée des Walkyries* du compositeur allemand Richard Wagner, un thème musical qui accompagnait notamment les arrivées héroïques des soldats du film *Apocalypse Now* réalisé par Francis Ford Coppola en 1979[512].

Sous les projecteurs lumineux de la scène bétonnée du parc St-Louis, Les Fermières Obsédées apparaissaient vêtues de pardessus dont la forme générale évoquait celle d'une blouse de travail ou d'un sarrau[513]. Toutefois, à mesure de leurs déplacements spatiaux, les rabats de leurs étoffes grises ouvertes révélaient également les secrets de leur intimité corporelle.

---

[510] Pour plus de détails sur le mandat général du Festival de théâtre de rue de Lachine, voir la programmation de la cinquième édition du 21 au 24 juin 2012. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/arrond_lch_fr/media/documents/ftrl2012.pdf

[511] La performance ici étudiée était présentée devant le public aux alentours de 23 heures dans la nuit du 22 au 23 juin 2012.

[512] Gingras-Olivier, M.-C. (2015). *Op. cit.*, 59-60. Propos de Marie-Hélène Blay concernant cette pièce musicale inédite. Il s'agissait « [...] d'une longue progression d'environ 50 minutes pour atteindre un climax, une sorte d'apothéose sonore qui musicalement, émotivement et techniquement, compliqu[ait] l'exécution ».

[513] Remaury, B. (dir.). (1996). *Dictionnaire de la mode au XX^e siècle*. Paris : Regard, 495 : « [...] Sarrau : sorte de blouse légère, souvent plissée et à manches longues. Boutonné devant ou derrière, le sarrau est la traditionnelle blouse des écolières, souvent garnie d'un col Claudine et d'un empiècement aux épaules ».

Perchées sur des chaussures à talons hauts et munies de perruques colorées[514], les trois artistes faisaient alors irruption sur scène dans des tenues déshabillées assez similaires. Les Fermières Obsédées portaient des modèles de combinaisons unissant le soutien-gorge et la gaine en une seule pièce[515] (fig. 5.2). Suivies par une musique apocalyptique évoquant à la pianiste les figures de déesses guerrières[516], les trois artistes mettaient en scène plusieurs tableaux métaphoriques dans lesquels elles dépeignaient successivement différentes saynètes excentriques autour de thématiques comme la danse populaire, le strip-tease, les jeux sportifs ou les marches militaires.

5.3 Tisser une cohésion artistique par l'usage du conformisme vestimentaire

Dès le début, Les Fermières Obsédées ont fédéré leur collectif grâce à l'adoption d'un code vestimentaire identique pour chacune de ses membres. Dès les années 2000, le jeune collectif d'artistes québécoises assimilait savamment les usages symboliques du conformisme vestimentaire. Un intérêt croissant pour l'utilisation des parures vestimentaires se faisait ressentir.

Dans leur première présentation publique du collectif, réalisée dans *La Vitrine étudiante* du pavillon Alphonse-Desjardins de l'Université Laval à Québec en mars 2001, Les Fermières Obsédées s'amusaient déjà à revêtir des tenues identiques. Elles portaient des chaussures dorées et argentées à talons ainsi que des robes de soirée dont la forme et la couleur claire étaient similaires[517]. Pour cette performance, les quatre artistes avaient décidé de coudre leurs robes entre elles. Elles tournaient en rond au bruit des claquements de leurs talons qui retentissaient sur une « [...]

---

[514] Annie Baillargeon porte ici une perruque blonde, Eugénie Cliche porte une perruque rousse alors que celle de la comédienne Marie-Pascale Picard est brune.

[515] Remaury, B. (dir.). (1996). *Op. cit.*, 514.

[516] Gingras-Olivier, M.-C. (2015). *Op. cit.*

[517] Brûlé, M. (2001). *Op. cit.*

musique du groupe *Galopping Finger* qui s'échappait d'un vieux tourne-disque »[518]. En portant des chaussures à talons hauts et une robe identique, le conformisme vestimentaire s'instituait. Il formatait ainsi l'individualité des artistes en projetant une même image de féminité. Très tôt dans leur carrière[519], les quatre jeunes artistes déambulaient dans les rues dans des chemises blanches et des jupes courtes semblables à celles portées par les collégiennes dans les établissements privés québécois[520] (fig. 5.3). À cette tenue bien sage d'écolière, Les Fermières Obsédées ajoutaient des chaussures à talons hauts, une perruque et du rouge vif sur leurs lèvres[521].

Avec le bandeau rose-fuchsia qui servait à maintenir une perruque longue dont la frange était au départ sagement lissée (fig. 5.4), elles avaient donc, dès leurs débuts, tout à fait conscience de la puissance cohésive du conformisme vestimentaire. L'uniformisation vestimentaire leur permettait de délimiter les frontières représentationnelles qui étaient à l'origine de la formation et de la définition de leur collectif d'artistes. Même plusieurs années après la création du collectif, Les Fermières Obsédées faisaient toujours un usage créatif du conformisme vestimentaire dans leurs performances. Près d'une décennie plus tard, la performance célébrant leur dixième anniversaire à *La Centrale Galerie Powerhouse* de Montréal réalisée le 25 mars 2011 attestait d'ailleurs de la pérennité de cette tendance.

---

[518] *Ibid.*

[519] Voir précisément la performance intitulée *Promenade Grande Allée* dans les rues achalandées de la ville de Québec en 2003.

[520] À titre d'exemple pour la rentrée 2016-2017, les jeunes filles du Collège de Montréal ont aujourd'hui le choix de porter une jupe ou un pantalon. Néanmoins, la jupe en tartan demeure – avec la cravate obligatoire pour les garçons – le vêtement qui distingue les rôles genrés chez les élèves. Dans : Collège de Montréal. (s. d.). Uniforme. Dans : *Pédagogie : matériel scolaire*. Montréal : l'auteur. Récupéré de http://college-montreal.qc.ca/pedagogie/materiel-scolaire/uniforme/

[521] Au départ, les quatre membres du collectif composé d'Annie Baillargeon, d'Eugénie Cliche, de Mélissa Charest et de Catherine Plaisance portaient chacune des perruques de couleur distincte, respectivement blonde, rousse, brune et noire.

Cette performance-anniversaire, intitulée *La recette/How to make a F.O.*[522], marqua un tournant décisif quant à l'usage spécifique du conformisme vestimentaire par le collectif. Lors de cette performance, le duo composé d'Annie Baillargeon et d'Eugénie Cliche avait délaissé la traditionnelle jupe courte pour revêtir un sarrau gris foncé. Sous ce pardessus rehaussé au niveau du buste de quelques broderies décoratives, les deux jeunes femmes avaient adopté une tenue vestimentaire de couleur noire des plus classiques. Annie Baillargeon était vêtue d'un pantalon legging et de chaussures à talons tandis qu'Eugénie Cliche portait une robe classique noire et une paire de bottes sur des collants opaques. Cette fois-ci, le choix de la neutralité vestimentaire était de rigueur. Leurs vêtements les distinguaient parfaitement de leurs trois apprenties en tenue traditionnelle de Fermières Obsédées. Les deux membres fondatrices du collectif étaient les directrices artistiques de la mise en scène visuelle performative du « devenir F.O. » des trois jeunes recrues, installées debout sur un podium au milieu de l'espace de la galerie.

Les deux fondatrices du collectif montaient ensuite sur des escabeaux pour asperger les trois jeunes filles des ingrédients alimentaires nécessaires pour faire un gâteau. Avec délectation, Annie Baillargeon et Eugénie Cliche déversaient de la farine, de l'huile et des œufs sur les actrices qui se déhanchaient au son du rythme de la musique (fig. 5.5). La fête d'anniversaire s'achevait par une explosion de confettis. Ainsi, la tenue ici choisie rendait visible le processus d'identification vestimentaire des jeunes recrues à leurs aînées. En effet, le conformisme vestimentaire permet aux artistes de construire la cohésion visuelle du collectif. L'uniforme est à l'origine de la fédération des artistes entre elles. Il ne s'est pas constitué après la formation du groupe, mais bien dès leur première rencontre afin de souder le collectif. C'est ainsi que l'on retrouve également, dans la performance *Les bonbons*, cette même fonction unificatrice du vêtement.

---

[522] Charron, M.-È. (2012). *Op. cit.*, 14.

Plus qu'un costume de scène, la gaine est donc assurément un uniforme[523]. Toutefois, même si le nom du collectif avait été ironiquement emprunté à l'histoire rurale des *Cercles de Fermières du Québec* (CFQ) qui ont d'ailleurs fêté leur centième anniversaire en 2015, l'uniforme des artistes versait rapidement dans l'esthétique du chaos. Contrairement à la devise des Cercles de Fermières du Québec qui prônaient une vision plutôt essentialisante des rôles genrés alloués à la féminité (cuisine, couture, ménage[524]), l'usage de la gaine consistait à déconstruire les représentations des féminités standardisées sur le devant de la scène artistique.

Dès lors, si la fonction cohésive du conformisme vestimentaire est l'élément unificateur à l'origine de la création du collectif, elle vient aussi consolider une critique de l'habillement sexy puisque l'usage des sous-vêtements féminins concerne de près l'intimité corporelle des artistes.

5.4 Le port des sous-vêtements comme cohésion artistique féministe

De l'abolition des corsets métalliques aux soutiens-gorge *Push-Up*, l'usage des sous-vêtements féminins a souvent fait l'objet de plusieurs controverses. Loin d'être anodins, les sous-vêtements sont des pièces de tissus qui condensent en eux-mêmes un bon nombre de positionnements idéologiques différents depuis plusieurs décennies.

---

[523] Petiteau, L. (2012, 23 juin). *Entretien avec Les Fermières obsédées sur l'usage du vêtement dans leurs performances artistiques depuis 2001.* [Non publié]. Lachine, QC. Propos d'Eugénie Cliche : « [...] Dès le début, on a dit on va avoir un uniforme. C'était une chose tout de suite très affirmée. On a appelé le vêtement, l'uniforme ». Voir aussi : Roach-Higgins, M. E., Bubolz Eicher, J. et Kim K. P. Johnson (dir.). (1995). *Dress and identity*. New York : Fairchild, 103 : « [...] The uniforms, because they cover bodies, downplay the sexual characteristics of the wearer, as do requirements for identical color, texture, and general shape and texture ».

[524] Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Op. cit.,* 51. Voir aussi la mission et les objectifs des Cercles de Fermières du Québec. Récupéré de http://cfq.qc.ca/a-propos/mission-et-objectifs/ ; et également : Dumont, M. et Collectif Clio (dir.). (1992). La querelle des fermières. [Chapitre de livre]. Dans *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles* (p. 392-394). Montréal : Le Jour.

Les sous-vêtements suscitent donc, encore aujourd'hui, beaucoup de débats critiques chez les féministes de tous âges et de tous horizons. L'usage de la lingerie a été fortement questionné dans plusieurs approches féministes. Les sous-vêtements gainants étaient généralement perçus comme les tissus privilégiés de la cristallisation des fantasmes érotiques masculins[525]. Les avis autour de l'usage des sous-vêtements ont aussi souvent divergé. On les considérait comme des objets de torture et d'assujettissement, mais aussi de plaisir et d'émancipation.

Malgré la diversité des positions intellectuelles féministes en matière d'apparence vestimentaire, ces tendances antagoniques sont fondamentales pour analyser les gaines portées par Les Fermières Obsédées à la fin des années 2000. L'usage des sous-vêtements chez Les Fermières Obsédées serait-il alors un dispositif d'assujettissement aux idéaux de beauté ou une stratégie critique féministe pour les artistes ?

5.4.1 La constriction des sous-vêtements : l'argument de la subordination

À l'occasion de leur performance réalisée au parc St-Louis de Lachine, Les Fermières Obsédées avaient décidé de porter des modèles de combinaisons gainantes dont la constriction évoquait les anciennes contraintes du port des corsets. Depuis le XIX^{e} siècle au moins en Occident, les sous-vêtements gainants ont longtemps symbolisé l'oppression spécifique du corps des femmes. L'usage de gaines élastiques par Les Fermières Obsédées semblerait donc, au prime abord, renouer avec certains anciens usages constrictifs du port des corsets. Pour vérifier cette hypothèse, une immersion dans les enjeux symboliques de la lingerie gainante est à présent nécessaire.

---

[525] Laurent, J. (1979). *Le nu vêtu et dévêtu.* Paris : Gallimard, 87-109.

Les modifications corporelles sont présentes un peu partout à travers le monde. Elles viennent souligner sur la peau la volonté des êtres humains de contrôler la malléabilité de la chair en fonction des rites culturels présents dans chaque civilisation[526]. Si les modifications sur la peau scénarisent parfois le corps à l'extrême, les vêtements ainsi que les accessoires qui l'accompagnent, vont eux aussi jusqu'à créer des « [...] déformations les plus violentes (comme les constrictions du corset) »[527]. En effet, les premiers corsets de maintien, utilisés pour leurs vertus thérapeutiques à la fin du XVI[e] siècle (vers 1580-1600[528]), étaient d'une grande rigidité. Leur structure métallique était utilisée pour maintenir la colonne vertébrale, faisant des corsets féminins des objets orthopédiques[529]. Enfermé comme un oiseau en cage, le corps était ainsi emprisonné dans un attirail très dur, plus proche de l'armure du chevalier que de la robe de princesse[530] (fig. 5.6). Ces corsets métalliques étaient requis pour lutter contre la fragilité du corps lorsque son ossature naturelle ne lui suffisait plus. Utilisé pour ses caractéristiques médicales, cet accessoire n'était cependant pas un corset de mode, car il se limitait à une minorité de personnes qui avaient des besoins de santé spécifiques[531]. Forteresses indestructibles aux XV[e] et XVI[e] siècles, les corsets ont donc longtemps contraint le corps, en particulier celui des femmes. Dans les siècles suivants, ils ont participé à modeler la vulnérabilité de la chair en fonction des idéaux de beauté de chaque société. À ce propos, dans son histoire des transformations du corps féminin aux XVIII[e] et XIX[e] siècles en Europe, Philippe Perrot montrait que la parure avait été perpétuellement soumise au règne de

---

[526] On pense par exemple à l'exposition : Anne & Julien, Galliot, S., Bagot, P. (commiss.) et Musée du quai Branly, Paris, France. (2014). *Tatoueurs, tatoués*. [Catalogue d'exposition]. Arles, France : Actes Sud Beaux Arts.

[527] Perrot, P. (1984). *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin : XVIII[e]-XIX[e] siècle*. Paris : Seuil, 167.

[528] Steele, V. (2001). *The corset: a cultural history*. New Haven, CT : Yale University Press, 5.

[529] *Ibid.*, 172.

[530] Dans les années 1990-2000, certains couturiers comme Hussein Chalayan (*Surgical Corset*, 1998) ou Alexander McQueen (*Prothetic Corset*, 1999) ont réactualisé ces corsets orthopédiques de maintien dans la haute couture. Dans : Steele, V. (2001). *Op. cit.*, 174-175.

[531] *Ibid.*

l'artifice culturel en utilisant d'ailleurs les exemples probants du corset et de la crinoline. L'univers symbolique du corset et de la crinoline confirme le haut degré d'adhésion de ces vêtements aux canons de la mode ainsi qu'à ses contraintes socioculturelles de représentation. Si pour Philippe Perrot, la crinoline résumait bien « [...] à elle seule tout un siècle d'entrave et de paralysie »[532], les pratiques occidentales usuelles du corset au XIX[e] siècle prolongent la thèse de la fonction constrictive du vêtement. Dans son usage très serré, le corset féminin amenait certains tours de taille jusqu'à atteindre la mesure d'un livre de poche[533].

Subordonnés aux règles de la bienséance et de la socialisation, les corsets avaient produit des séries d'actions modificatrices qui transformaient le corps en un idéal[534] dont Les Fermières Obsédées souhaitaient justement se défaire dans leur performance. Porté dans des lieux, des circonstances et des contextes socioculturels très différents, le corset était en effet rapidement devenu un objet d'adulation esthétique. À travers les siècles, il avait cristallisé l'oppression des femmes. Il participait à définir ainsi qu'à renforcer les idéaux de beauté de son temps. Dès la fin du XIX[e] siècle en Occident[535], les corsets et les gaines étaient aussi considérés comme des symboles de la domination sociale masculine, car ils imposaient des conventions rigides à suivre pour les femmes[536].

---

[532] Perrot, P. (1984). *Op. cit.*, 167.

[533] Steele, V. (2001]). *Op. cit.*, 93-94.

[534] *Ibid.*

[535] À titre d'exemple, on pense ici particulièrement aux travaux de : Mill, J. S. (1992). *De l'assujettissement des femmes* (É. Cazelles, trad.). Paris : Avatar.

[536] Thesander, M. (1997). *The feminine ideal* (N. Hills, trad.). Londres, R-U : Reaktion Books, 13 : « [...] But the corset was more than a status symbol: it was a complex of control and meaning systems connected to women's "frozen" position in society ; not surpringly it was thus regarded as a symbol of women's oppression ».

De ce point de vue critique, les corsets et les sous-vêtements gainants étaient rapidement perçus comme les signes visuels de la subordination universelle du corps des femmes[537] (fig. 5.7). En rendant visible publiquement les sphères de l'intime, ils ne dissimulaient en effet que très difficilement les valeurs sexistes de la classe bourgeoise dominante[538]. Au XIX^{e} siècle, l'argument visant à dénoncer la constriction vestimentaire avait donc été choisi par certaines féministes pour disqualifier les usages du corset. Ce vêtement était alors accusé d'opprimer symboliquement le corps des femmes[539].

À la fin du XIX^{e} siècle, il incarnait certaines valeurs esthétiques qui venaient consolider la classe sociale dominante dirigée principalement par des hommes. Les femmes du début du XX^{e} siècle avaient ainsi décidé de se jouer de la mode imposée en se débarrassant des types de vêtements qui pouvaient potentiellement nuire à leur liberté de mouvement[540]. De plus, cet argument mené à l'encontre des fonctions constrictives du vêtement continua ensuite de se propager dans les décennies futures. De ce point de vue, la tyrannie des critères de beauté affectait le droit à la liberté et à la libre expression. Plusieurs décennies plus tard, dans les années 1970 par exemple, les sous-vêtements gainants devenaient des objets qui pouvaient potentiellement renforcer le patriarcat. On se rappelle ainsi que pour Kate Millett par exemple, l'oppression patriarcale maintenait son pouvoir en faisant persister les mythes et les stéréotypes destinés à stabiliser la domination masculine.

---

[537] Steele, V. (2001). *Op. cit.*, 35 : « [...] Feminist historians have argued that the corset was deeply implicated in the nineteenth-century construction of a "submissive", "masochistic" feminine ideal ».

[538] Thesander, M. (1997). *Op. cit.*, 88.

[539] *Ibid.*, 94 : « [...] Girls were tied into corsets from an early age to give them an upright posture, a good figure and the coveted slender waist ».

[540] On pense ici à l'émergence de la mode garçonne ainsi qu'à l'abolition du port du corset dans l'histoire de la mode occidentale. Dans : Newman, K. et Bressler, K. W. (dir.). (2001). *Un siècle de lingerie : secrets intimes de la lingerie du XX^{e} siècle*. Paris : Serges Media, 125 : « [...] La Première Guerre mondiale a sonné le glas du corset. En effet, les femmes avaient besoin d'une plus grande liberté de mouvement pour mener à bien leurs efforts de guerre. Les corsets à baleines en métal étaient interdits dans les usines de munitions ».

Dans cet ordre d'idées, la constriction imposée aux femmes par les corsets et les gaines aurait ainsi participé à renforcer la domination du patriarcat[541]. De plus, parmi les créations artistiques des années 1970, l'exemple du tatouage de l'artiste Valie Export vient soutenir aussi cet argument. Dans *Body sign action* de 1970, l'artiste s'était tatouée une jarretière sur le haut de la cuisse. Pour l'artiste, ce tatouage était un manifeste activiste, un signe de l'esclavage des femmes à l'idéologie machiste dominante[542]. Ainsi, la critique sociale de l'artiste se manifestait dans l'œuvre par la présence d'un sous-vêtement féminin. Quelques années plus tard, Valie Export rédigea d'ailleurs un manifeste intitulé *Aspects of feminist actionism* dans lequel elle affirmait que l'oppression des femmes était « [...] reflected in male ideals of women. The history of images can therefore be connected with the history of women. Both are a history of oppression »[543]. À cette époque, les corsets et les combinaisons gainantes devinrent donc moins populaires que dans les années 1950. Dans la mode occidentale des années 1970, les magazines et les publicités préféraient plutôt la « non-lingerie [544] ». Le créateur américain Rudi Gernreich lançait par exemple la tendance « no bra » en 1964, un soutien-gorge sans armature cousu pour envelopper les seins sans leur donner une forme prédéfinie à l'avance[545]. Dès lors, au lieu d'être seulement un « [...] instrument d'oppression physique et d'exploitation sexuelle »[546], le vêtement, dans les œuvres des années 2000, pourrait-il au contraire servir les visées critiques des artistes féministes ?

---

[541] Millett, K. (1971). Théorie de la politique sexuelle. [Chapitre de livre]. Dans K. Millett, *La politique du mâle* (p. 37-74). Paris : Stock, 60 : l'histoire du patriarcat « [...] offre toute une liste de cruautés et de barbaries : la pratique du sâti en Inde, la coutume consistant à bander les pieds des femmes en Chine ».

[542] Bourgeois, C. (dir.). (2003). *Valie Export*. Montreuil, France : L'œil, 90 : Valie Export « [...] décida de se tatouer une jarretière sur la jambe (*Body Sign Action*, 1970), symbole de féminité dans le discours machiste prépondérant et d'assumer ainsi, dans sa propre chair, la considération normative d'un ornement qui a emprisonné l'image de la femme en la réduisant à la chair, à la sexualité et à la sensualité ».

[543] Export, V. (1989). Aspects of feminist actionism. *New German critique, 47*, 87.

[544] Chenoune, F. (1998). *Les dessous de la féminité : un siècle de lingerie*. Paris : Assouline, 130.

[545] Newman, K. et Bressler, K. W. (dir.). (2001). *Op. cit.*, 135.

[546] Steele, V. (1997). *Fétiche : mode, sexe et pouvoir* (M.-A. Guillaume, trad.). Paris : Abbeville, 61.

Ainsi, grâce à cette étude symbolique des sous-vêtements, on comprend alors que, la gaine portée par Les Fermières Obsédées, pourrait potentiellement devenir un outil visuel pour interroger les idéaux dominants associés aux représentations des féminités.

5.4.2 La révision artistique des fonctions idéalisatrices de la gaine

Dans la performance *Les bonbons*, les pièces de lingerie portées par le collectif d'artistes québécoises, Les Fermières Obsédées, semblaient tout droit sorties des boutiques populaires de sous-vêtements et de robes de mariée qui se côtoient le long de la rue St-Hubert à Montréal.

Leurs sous-vêtements étaient similaires aux anciens modèles de lingerie que l'on portait dans les années 1950 en Europe, en Amérique du Nord ainsi qu'au Québec (fig. 5.8 et 5.9). Pendant plus d'un siècle, ce type de lingerie gainante faisait en effet partie du patrimoine culturel québécois[547]. Le savoir-faire de la corseterie des entreprises québécoises telles que C. J. Grenier ou Dominion Corset avait connu un grand succès sur la scène internationale au XX^{e} siècle[548] (fig. 5.10). En plein essor au début du XX^{e} siècle, l'entreprise québécoise Dominion Corset suivait les diktats des idéaux de beauté en vigueur dans la mode féminine du moment à tel point, qu'à la fin de la Première Guerre mondiale, « [...] même les fillettes trouvaient chez Dominion

---

[547] Dominion Corset est fondée dans la ville de Québec par Georges-Élie Amyot et le manufacturier Léon Dyonnet en 1886. Malgré le travail remarquablement minutieux des ouvrières qui assura pendant longtemps la grande fierté de l'entreprise, Dominion Corset ferma ses portes après un siècle d'activités pour correspondre aux nouveaux idéaux de beauté prônés dans les années 1990 et finalement être vendue à Candelle Wonderbra en 1988. Voir également la double page consacrée aux six photographies d'ateliers de confection de vêtements des années 1950 à l'époque contemporaine (atelier de confection Claudel Lingerie). Dans : Bizier, H.-A. (2007). *Une histoire des Québécoises en photos*. Montréal : Fides, 180-181.

[548] Du Berger, J. et Mathieu, J. (dir.). (1993). *Les ouvrières de Dominion Corset à Québec 1886-1988*. Sainte-Foy, Canada : Presses de l'Université Laval, 8 : « [...] La croissance rapide de la petite entreprise de Québec lui permit de revendiquer bientôt le rang des établissements industriels de l'Empire britannique ! »

Corset leur taille et leur modèle de corset »[549]. Alors qu'au fil du temps l'entreprise changea progressivement ces modèles en forme de « S » pour adopter une ligne plus droite[550], le port de la gaine élastique ne disparaissait pourtant pas. Selon le témoignage d'une des ouvrières de Dominion Corset[551], la production avait également connu ses moments de gloire dans les années 1950. Comme le montraient les illustrations publicitaires de la ligne *Nu Back* des Fonds de la compagnie Dominion Corset aux Archives de la Ville de Québec (fig. 5.11), les combinaisons élastiques étaient courantes. Elles se vendaient d'ailleurs très bien dans les années 1950. Or, plus de cinquante ans plus tard, dès leurs débuts dans les années 2000, Les Fermières Obsédées utilisaient la fonction constrictive du port des vêtements dans le Festival Folie Culture de Québec de 2002. Le mandat principal de l'événement consistait à sensibiliser le grand public aux bénéfices de la création artistique pour la santé mentale[552]. Plusieurs artistes avaient été invités à concevoir une camisole de contention en pastichant le modèle scénographique du défilé de mode. Pour l'occasion, le collectif des jeunes Fermières Obsédées avait alors créé une *Camisole de contention* qui prenait la forme d'une grande robe blanche. Les artistes se mettaient elles-mêmes en difficulté. Elles se laissaient prendre au piège par le tissu d'une grande crinoline qui les enfermait toutes les quatre. Le jupon de la robe était surdimensionné. Sa forme circulaire évoquait de façon exagérée les entraves des crinolines portées au XIX^{e} siècle en Occident.

---

[549] *Ibid.*, 40 : « [...] Il y a des corsets très baleinés, des corsets amincissants, des gaines élastiques, des bustiers (sans profondeur de bonnets) qui descendent jusqu'à la taille et une variété de corsets conçus pour tous les âges : pour bambines de 2 à 4 ans, 7 à 12 ans, pour jeunes femmes, demoiselles et dames, ainsi que des modèles de maternité et d'allaitement ».

[550] On pense ici aux modèles des années 1920 qui aplatissaient la poitrine. Dans : Newman, K. (2001). Le contrôle : un but en soi. *Un siècle de lingerie. Secrets intimes de la lingerie du XX^{e} siècle.* Paris : Media Serges, 87.

[551] Du Berger, J. et Mathieu (dir.). (1993). *Op. cit.*, 55 : « [...] L'Anglaise mettait moins d'argent sur son vêtement peu importe l'apparence, tandis que la Québécoise était plus raffinée dans le sous-vêtement féminin. Définitivement ».

[552] Voir le mandat du Festival dans : Folie/Culture. (s. d.). *Rapport d'activité 2011-2012.* Récupéré de http://folieculture.org/documentation/RapportActivite2011-2012v.pdf

Dans cette performance, Les Fermières Obsédées tentaient en vain de s'extraire de cette robe-camisole qui les enserrait au niveau du buste. Ainsi, de façon plus actuelle dans la performance *Les bonbons*, l'usage du vêtement rappelait aussi la fonction constrictive de la robe-camisole. Les Fermières Obsédées inventaient ainsi leur propre critique artistique féministe grâce à l'usage de la gaine. Lorsqu'elles enfilaient leurs gaines élastiques, ce sous-vêtement de contrôle fait pour comprimer, « [...] pour aplatir le ventre, affiner l'estomac, les hanches »[553], elles réactualisaient donc les idéaux qui ont construit les mythes de la beauté féminine occidentale pour mieux les interroger. De plus, les mythes contre lesquels s'indignaient les artistes dans les années 2000 étaient aussi présents depuis longtemps dans les sociétés occidentales. En véhiculant l'idée d'un corps parfait, les concours de beauté de *Miss America, Canada* ou *Québec* ne faisaient pas exception. Dès le premier concours de *Miss America* de 1921 organisé à Atlantic City, une escalade drastique d'exigences stéréotypées était imposée aux femmes en matière d'apparence physique. Plusieurs décennies plus tard, dans les années 1980 par exemple, les conséquences de ces concours sur l'estime de soi étaient également ravageuses pour de nombreuses femmes de toutes générations confondues[554]. Dans les années 1980, tandis que « [...] 55 millions d'Américains, des milliers de Canadiens et de Québécois, dont plus de 75 % de femmes, [écoutaient] la diffusion du concours de *Miss America* »[555], ce populaire exercice de jugement esthétique touchait aussi certaines Québécoises qui souhaitaient participer à ces concours.

---

[553] La modification de l'appellation « gaine » pour « sous-vêtement de contrôle » est apparue en 1978. Dans : Newman, K. et Bressler, K. W. (dir.). (2001). *Op. cit.*, 91.

[554] Ouellet, C. et Dugas, J. (dir.). (1988). *Souffrir pour être belle*. Montréal : Fides, 65 : « [...] en 1987 [les femmes] sont 80 000 à s'inscrire au *Miss America* ». Voir également à la page 66 : « [...] *Miss America* c'est un emblème, une super-annonce qui confirme chaque année la conception de l'Amérique à travers un modèle immuable de femme. C'est aussi à cette image-étalon que les spectatrices, qui composent la majorité du public, se mesurent dans le but de s'évaluer, mais aussi de censurer une partie d'elles-mêmes : des cuisses un peu trop grosses, des taches de rousseur, des bras trop courts ».

[555] *Ibid.*, 64.

Dans l'exposition « Souffrir pour être belle » présentée au Musée de la civilisation de la ville de Québec en 1988, Marie Décary et Isabelle Raynaud remettaient en contexte québécois la pratique de ces concours :

> Dans ses principes tout autant que dans ses stéréotypes, le modèle américain résume tous les autres. Le Canada et le Québec s'en inspirent d'ailleurs fortement en instituant les *Miss Canada* et *Mademoiselle Montréal* en 1922 ; et, en pleine période nationaliste, le *Mademoiselle Québec*, qui dure de 1971 à 1974, ainsi que les *Miss Canada Pageant* et *Miss Teen Canada*, qui ont lieu respectivement depuis 1947 et 1968.[556]

Dans le long métrage documentaire *Le soleil a pas d'chance*[557] de 1975, la cruauté des coulisses de ces concours de beauté du Carnaval de Québec était mise en avant. Ce film donnait à voir la dureté des contraintes sexistes imposées aux participantes en matière d'apparence physique pour l'élection d'une reine et de ses six duchesses. Dressées à paraître « belles et heureuses » en toutes circonstances, les jeunes filles se soumettaient aux standards des concours[558]. Claudette Plamondon, qui était alors responsable du « cours d'enrichissement féminin » apprenait aux jeunes Québécoises à défiler sur scène en justaucorps, bas de nylon et chaussures à talons hauts. Les parures vestimentaires étaient instrumentalisées pour servir les objectifs dictatoriaux des concours comme le montrait le défilé final en maillot de bain. Les participantes devaient à tout prix masquer les courbes naturelles du corps, car elles étaient considérées comme indésirables et hors normes.

---

[556] *Ibid.*, 66.

[557] Ouellet, C. et Dugas, J. (dir.). (1988). *Op. cit.*, 69 : « [...] Au Québec, les féministes n'ont pas à se battre contre une institution aussi solidement installée que le *Miss America Pageant*. Elles s'en prennent plus globalement aux stéréotypes de la beauté féminine. La contestation est aussi manifeste dans le film de Robert Favreau, *Le Soleil a pas d'chance* (1975), qui dénonce les aspects aliénants du concours des duchesses du Carnaval de Québec, ce qui a créé une vive polémique sur le sujet, controverse que les organisateurs actuels ont encore en mémoire ».

[558] Voir également les propos sexistes tenus par le photographe du concours des Duchesses du Carnaval de Québec de l'année 1975 : « [...] Vous mouillez vos lèvres et sortez vos seins ! ». Dans : Favreau, R. (1975). *Le soleil a pas d'chance*. [Long métrage documentaire]. Dans *Office national du film du Canada*. Récupéré de https://www.onf.ca/film/le_soleil_a_pas_dchance/

Une fois de plus, le corps féminin était « [...] comme l'ont souligné les féministes, [...] l'enjeu de toutes sortes de règles – alimentaires et vestimentaires – censées rendre la femme plus docile et plus "féminine" »[559]. À la fin des années 2000, en portant des gaines de couleur chair, Les Fermières Obsédées n'étaient donc pas totalement indifférentes à ces pratiques corporelles draconiennes[560]. Elles portaient des modèles de gaines qui sont encore utilisés aujourd'hui pour leurs vertus constrictives et amincissantes. À la fin des années 2000, que l'on pense à la popularisation de la chirurgie esthétique ou à l'entraînement physique comme le *CrossFit*[561], la prégnance des standards de l'idéal de beauté féminin était toujours d'actualité. Pourtant, dans la performance *Les bonbons*, la mise en scène visuelle de la gaine n'avait plus rien à voir avec les publicités du passé qui vantaient la minceur par l'usage de la corseterie[562] (fig. 5.12). En effet, les artistes avaient décidé de « [...] se conformer, se gainer et se malmener »[563]. Ainsi, elles donnaient à voir les diktats encore imposés à la représentation des corps dans les années 2000.

---

[559] Steele, V. (1997). *Op. cit.*, 67.

[560] Voir également, les approches féministes américaines autour du contrôle du poids, des régimes et de l'anorexie des jeunes filles : Wolf, N. (1990). Hunger. [Chapitre de livre]. Dans N. Wolf, *The Beauty Myth* (p. 179-217). New York : Random House ; Orbach, S. (1978). *Fat is a Feminist Issue... The anti-diet guide to permanent weight loss.* New York : Paddington Press. Et plus récemment : Saguy, A. (2012). Why fat is a feminist issue. *Sex Roles: A Journal of Research, 66*(9-10), 600-607.

[561] Pour plus de details sur le sujet : Washington, M. S. et Economides, M. (2016). Strong is the new sexy: women, CrossFit, and the postfeminist ideal. *Journal of Sport & Social Issues, 40*(2), 143-161.

[562] Newman, K. et Bressler, K. W. (dir.). (2001). *Op. cit.*, 15 : « [...] Avec l'aide de la corsetière, de la culture physique et d'un régime sans féculents, va-t-on développer une race de femmes sveltes et élancées ? Après tout, être mince et active procure une grande joie de vivre, tandis que d'être trop forte conduit à l'inaction et l'ennui. Vive la mode de la minceur ! ». Voir aussi : Amadieu, J.-F. (2002). *Le poids des apparences : beauté, amour et gloire.* Paris : Odile Jacob, 22-26.

[563] Petiteau, L. (2012, 23 juin). *Op. cit.*

Alors que les tendances de la lingerie étaient plutôt orientées vers l'invisibilité et la légèreté des microfibres[564], elles réutilisaient de vieux modèles de gaines portés dans les années 1950[565].

En portant la gaine dans leur performance artistique, Les Fermières Obsédées détournaient l'ancien usage des sous-vêtements de maintien, dont la structure générale « [...] servait à mettre en valeur, en comprimant ou en étouffant, les contours naturels afin d'obtenir la silhouette féminine idéale »[566]. Les artistes étaient en effet très conscientes des enjeux contemporains liés aux représentations du corps des femmes. Elles assumaient pleinement la non-conformité de leur corps qui avaient vécu les exprériences de la vie, et plus particulièrement après la grossesse par exemple[567] (fig. 5.13). Le port de la gaine chez Les Fermières Obsédées laissait apparaître les excès de la chair et les bourrelets considérés comme indésirables. Elles faisaient preuve d'une grande autodérision. Leur usage de la gaine rappelait d'ailleurs l'humour et les sarcasmes de l'auteure québécoise Fanny Britt qui avait collecté les poèmes, les chansons, les rêves et les angoisses de jeunes femmes québécoises au début des années 2010. Dans un style non académique, les témoignages de ces « mères troisième vague »[568] étaient effrontés, non normatifs et pluriels. Ils ébranlaient la pérennité des clichés autour des maternités idylliques et des vécus postgrossesses[569].

---

[564] Chenoune, F. (1998). *Op. cit.*, 172.

[565] Newman, K. et Bressler, K. W. (dir.). (2001). *Op. cit.*, 15 : « [...] après 1950, les femmes ont adopté la gaine pour contrôler leurs formes ».

[566] *Ibid.*, 86.

[567] Petiteau, L. (2012, 23 juin). *Op. cit.*

[568] Britt, F. (2013). *Les tranchées : maternité, ambiguïté et féminisme, en fragments.* Montréal : Atelier 10, 57-64.

[569] *Ibid.*, 66 : « [...] À propos des corps de mères : il y a peu d'expériences plus désagréables, pour qui n'entretient pas avec son corps postgrossesse une relation idyllique, que de se retrouver à la pataugeoire d'un parc montréalais, un matin d'été, en compagnie d'une horde de mères ». Voir aussi à la page 65 la section intitulée « Bons baisers du postpartum. Édition toxique ».

Dans ce contexte contemporain, les bourrelets et les excroissances des corps postgrossesses des Fermières Obsédées n'étaient plus considérés comme des débordements esthétiques à redresser urgemment[570]. À l'encontre du conformisme vestimentaire qui consolidait encore des images corporelles stéréotypées, Les Fermières Obsédées montraient la puissance révoltée de l'acte performatif artistique en exhibant les « imperfections » de la chair. De ce point de vue, leurs pratiques artistiques évoquaient alors simultanément une indignation contre les stigmates liés au sexisme et à l'âgisme[571]. Dès lors, à l'heure où le bien-paraître social continuait malgré tout de formater les diversités corporelles individuelles, l'attirail gainant des Fermières Obsédées venait donc désamorcer la prégnance des codes traditionnels de représentation assignés aux féminités dans les sociétés occidentales.

5.5 Sans dessus dessous : la délinquance féministe des sous-vêtements

Dès leurs débuts, Les Fermières Obsédées avaient multiplié les batailles de boissons gazeuses, de farine, de chocolat ou de liquides colorés dans leurs performances. Sur scène, dans l'espace d'une galerie ou dans les rues de la ville, les spécificités esthétiques performatives des Fermières Obsédées se distinguaient des autres collectifs d'artistes par leurs explosions de matières liquides et alimentaires.

---

[570] Steele, V. (2001). *Op. cit.*, 161. On y trouve ici une illustration du catalogue de la Fondation Spencer qui datait 1957 où l'on voit une femme en combiné (soutien-gorge et gaine) dans une mise en scène photographique « avant/après » qui vantait le confort du port de la combinaison gainante pour masquer les bourrelets indésirables. Plus de soixante ans après, cette technique du « avant/après » est d'ailleurs encore largement populaire sur les blogs et les réseaux sociaux à travers la pratique de l'égoportrait (selfie). Pour une approche féministe de la pratique des régimes dans les égoportraits, le lectorat est invité à consulter : Stover, C. (2014, printemps). « Divulging the eat deets »: postfeminist self-surveillance on women's fitness blogs. *Thinking Gender Papers*. Récupéré de http://escholarship.org/uc/item/7rv4v26h

[571] Twigg, J. (2013). *Fashion and age: dress, the body and later Life*. Londres, R-U : Bloomsbury Academic, 18: « [...] Beauty practices, especially anti-ageing ones, are part of the process of producing an acceptance form of woman in later years – still feminine, still displaying engagement with the disciplinary practices of femininity, yet in a toned-down way that accepts the lesser claims to attention and regard ».

Après avoir analysé l'usage symbolique des sous-vêtements du collectif, il convient à présent d'étudier la façon dont les artistes ont par la suite taché leurs tenues dans la performance réalisée à Lachine au mois de juin 2012. Pour y parvenir, cette partie s'intéresse tout d'abord brièvement au contexte social environnant la performance. Puis, elle revient sur les enjeux de l'habillement « sexy » afin de déceler dans l'œuvre les stratégies artistiques d'usurpation du fétichisme vestimentaire. Enfin, elle interroge les actions performatives des artistes au prisme des styles vestimentaires postpunks.

5.5.1 Le tissu insurrectionnel québécois et le contexte artistique de création

Au tournant des années 2010, l'usage de la gaine chez Les Fermières Obsédées s'imprégnait du contexte culturel, social et politique avec lequel il entretenait certaines affinités. Au moment même où le collectif foulait le pavé bétonné du parc St-Louis, le milieu québécois vivait une période d'intégration plus grande de la diversité des genres et des féminismes en art. Dès 2008, le nouveau mandat de *La Centrale Galerie Powerhouse* participait par exemple à valoriser l'inclusion dans sa programmation de pratiques artistiques antiracistes, queer et transféministes[572]. Par ailleurs, la publication dirigée par les professeures d'histoire de l'art, Ève Lamoureux et Thérèse St-Gelais, intitulée « Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? », faisait la synthèse des débats et des avancées concernant la recherche (pratique et théorique).

---

[572] Rondeau, K. (2013). *Où en sommes-nous avec l'art féministe ? : analyse de la programmation de la Centrale Galerie Powerhouse (1973-1978 et 2007-2010)*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/5249/, 69

À la fin des années 2000, les pratiques féministes dans les arts visuels au Québec étaient largement influencées par leur contexte socioculturel[573]. L'insertion dimensions sociopolitiques féministes dans les arts visuels québécois était incontestable. Le contexte féministe artistique québécois faisait preuve d'autoréflexivité en identifiant les moyens de ses propres actions. Il abordait, au cœur des créations artistiques, les différentes positions de subordination. De plus, au début des années 2010, on pouvait ainsi remarquer que les performances des Fermières Obsédées, n'étaient pas détachées du contexte sociopolitique environnant, et notamment celui des contestations étudiantes. Le printemps 2012 était en effet marqué par une importante période de grèves sociales contre la décision du gouvernement d'autoriser une hausse des droits de scolarité dans les collèges ainsi qu'à l'université. Ce soulèvement de la jeunesse québécoise concernait aussi les mouvements féministes, car les mesures du gouvernement favorisaient la précarisation de ses membres[574]. Un petit morceau de feutrine rouge était alors épinglé sur les chemises, les sacs à dos ou les vestes en signe de ralliement à la cause estudiantine. Le collectif montréalais *Maille à Part* favorisait par exemple les échanges sociaux anti-oppressifs en proposant un espace sécuritaire, créatif et engagé par la pratique du tricot et du crochet :

---

[573] Lamoureux, È. et St-Gelais, T. (dir.). (2014). « Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? » *Recherches Féministes, 27*(2), Québec : Université Laval, 1 : « [...] les pratiques montrent à voir des perspectives sur la réalité sociale qu'elles reflètent dans une certaine mesure, mais aussi qu'elles agissent : elles sont un des lieux à partir duquel sont explorées de nouvelles sensibilités, relations au corps, forme de contestation, perspectives analytiques, communautés affinitaires, etc. ».

[574] Bouchard, G. et Namaste, V. (2013). Déclaration sur la hausse des droits de scolarité au Québec et son impact sur les femmes. [Chapitre de livre]. Dans M.-È. Surprenant et M. Bigaouette (dir.), *Les femmes changent la lutte : au cœur du printemps québécois* (p. 33-40). Montréal : Éditions du remue-ménage. Voir également : Surprenant, M.-È. et Bigaouette, M. (2013). Entrevue *La grève étudiante : une prise de conscience féministe – Jeanne Reynolds.* [Chapitre de livre]. Dans : *Ibid.*, 41-51 ; Cyr, G., Dumaine, P., Larochelle, M.-E. et Vallée, M. (2013). P!NK BLOC : stratégies subversives en temps de grève. [Chapitre de livre]. Dans : *Ibid.*, 131-140.

> Les carrés rouges produits par les membres du collectif et leurs acolytes étaient ensuite cousus ensemble, formant un grand carré rouge en courtepointe, symbolisant parfaitement ce que nous tentions de faire dans cette grève : un projet dont le résultat est plus grand que la somme de ses parties. Derrière les mailles de chaque petit carré tricoté, il y avait une personne ayant pris un moment pour s'arrêter, échanger et confectionner un objet singulier qui se joindrait à des dizaines (et plus tard des centaines) d'autres objets semblables, mais aussi uniques. Cette courtepointe est en quelque sorte une matérialisation de la solidarité étudiante et citoyenne : des milliers de mailles dépendantes les unes des autres, tricotées par des dizaines de personnes préoccupées par l'avenir collectif.[575]

Cette feutrine rouge découpée était alors un signe visuel permettant de consolider le groupe comme le font par exemple les membres d'un même clan en portant des vêtements, des accessoires ou des insignes identiques. De leur côté, Les Fermières Obsédées avaient aussi utilisé à plusieurs reprises le médium textile lors de manifestations de rue[576].

Dans une performance intitulée *Tranchez/coupez/hachez* de 2001, les artistes avaient par exemple préparé une grosse soupe ainsi que des pots de confitures avec des bouts de tissus, de petits morceaux de carrés rouges découpés dans des vêtements qui leur avaient été donnés. Ensuite, elles avaient aussi reconstitué un grand tapis qu'elles portaient sur leur tête pendant la performance *Happy Canada Day* réalisée à Fredericton au Nouveau-Brunswick en 2003.

---

[575] Maille à Part. (2013). Comment tricoter une grève. Dans M.-È. Surprenant et M. Bigaouette (dir.), *Les femmes changent la lutte : au cœur du printemps québécois* (p. 273-285). Montréal : Éditions du remue-ménage. Pour plus d'informations : Maille à Part. Tricot + activisme. La démarche. Dans Maille à Part. Récupéré de http://mailleapart.blogspot.ca/p/la-demarche.html

[576] Petiteau, L. (2012, 23 juin). *Op. cit.* Propos d'Eugénie Cliche : « [...] C'est ce que l'on se disait maintenant, il y a beaucoup de carrés rouges et on avait fait un tapis de carrés rouges, c'est comme si inconsciemment on reprenait les codes de la manifestation ». Voir également l'analyse de la performance *Carnaval* de 2008 réalisé sur l'avenue Mont Royal à Montréal, dans : St-Gelais, T. (2010). La rue comme espace public de subversion. Dans A. Gérin, Y. Bergeron, D. Hardy et G. Lapointe (dir.), *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public* (p. 78-81). Montréal : Département d'histoire de l'art de l'UQAM.

Les Fermières Obsédées avaient ainsi construit leur critique artistique, politique et engagée autour de l'usage des tissus de couleur rouge, car il évoquait notamment le symbole de la fédération nationale de la feuille d'érable rouge du drapeau canadien. À la lumière de ces quelques exemples, on voit apparaître, dans les découpes de tissus rouges ainsi que dans l'usage des travaux de couture, le contexte créatif dans lequel la puissance insoumise du port de la gaine chez Les Fermières Obsédées peut être étudiée.

5.5.2 L'insoumission de l'habillement « sexy »

Dans les années 1990, Elizabeth Wilson, professeure en études culturelles spécialisée dans la mode, distinguait les tensions présentes dans les approches féministes en matière d'apparence vestimentaire. Tandis que la première critique mettait l'accent sur le caractère suspicieux de la mode vue exclusivement comme le moyen de reproduire des idées sexistes au détriment des femmes[577], la seconde voyait aussi, dans l'engouement des personnes envers la mode, un signe de soumission de la masse populaire aux diktats commerciaux des industries. Toutefois, Wilson notait que la fracture postmoderniste des années 1990 avait largement permis de concéder aux parures une dimension plus émancipatrice pour ses usagères et usagers. Ainsi, pour l'auteure, les féministes des années 1990 avaient largement appris à jouer avec les symboles vestimentaires de façon plus positive[578]. Les cultures BDSM, fétichistes et queer montraient par exemple le potentiel transgressif de l'habillement « sexy » en s'éloignant des codes traditionnels dominants.

---

[577] Ash, J. et Wilson, E. (1992). Fashion, feminism and postmodernism. [Chapitre de livre]. Dans J. Ash et E. Wilson (dir.), *Chic thrills: a fashion reader* (p. 3-16). Berkeley, CA : University of California Press, 5-6.

[578] *Ibid.*, 5.

Les designers de mode utilisaient d'ailleurs les codes visuels des cultures fétichistes comme une source d'inspiration sur les podiums des défilés de mode comme le montrent les corsets de Vivienne Westwood, Thierry Mugler, Alexander McQueen ou ceux de Jean Paul Gaultier portés par Madonna[579] (fig. 5.14). Tantôt adulé ou rejeté sur le devant de la scène publique, l'habillement « sexy » témoignait ainsi des mutations socioculturelles dans l'espace social[580]. Sous l'expression « vêtement sexy », on pouvait alors regrouper les formes de parures servant à mettre en valeur les parties sexuées du corps en fonction des codes prédéfinis dans chaque culture et société. À la lumière des arguments défendus par les féministes prosexes dès la fin des années 1980, l'habillement sexy pouvait aussi sortir des codes dominants. L'artiste performeuse Annie Sprinkle, dans son photomontage intitulé *Anatomy of a 1980's Pin-Up* témoignait par exemple de cette mouvance[581]. Dans une mise en scène photographique soignée, l'artiste s'amusait en 1984 à décrire tous les accessoires de mode qui lui étaient nécessaires pour créer son uniforme de Pin-Up. Sur cet autoportrait, elle commentait au marqueur noir tous les détails de sa parure. Consciencieusement, elle y décrivait successivement sa coiffure, son maquillage, son soutien-gorge, son corset rouge (lacé très serré), ses jarretières, ses collants et sa paire de bottes à talons hauts avec laquelle elle disait avoir de la difficulté à marcher et dont le laçage lui avait pris dix-neuf minutes. Avec le brin d'autodérision qui la caractérisait Sprinkle, les accessoires de la parure contribuaient avec humour à forger son personnage de « parfaite Pin-Up ».

---

[579] Jean Paul Gaultier lançait la mode des corsets aux seins coniques en 1983. En 1990, il créait les costumes de scène (corsets et combinaisons gainantes de couleur chair) de la tournée mondiale *Blond Ambition World Tour* de Madonna de 1990. Voir la photographie du costume porté par Madonna, dans : Gaultier, J. P. et Loriot, T.-M (commiss.). (2011). *La planète mode de Jean Paul Gaultier : de la rue aux étoiles.* Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 176-179.

[580] Kennedy, D. (2008). *Sexy dressing : violences sexuelles et érotisation de la domination.* Paris : Flammarion.127.

[581] Un peu plus tard, voir aussi par exemple les sous-vêtements portés par Annie Sprinkle dans la performance *Post-Porn Modernist Show* réalisée à New York en 1992. Voir aussi dans : Lavigne, J. (2014). *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe.* Montréal : Éditions du remue-ménage, 159-181.

Quelques années plus tard, le *Projet Aphrodite : Platforms* réalisé en 2000 par Norene Leddy s'intéressait aussi au potentiel à la fois social et créatif de l'utilisation du vêtement sexy. Norene Leddy, artiste et enseignante à la Parsons The New School for Design de New York, avait créé des chaussures à lanières argentées à plateforme hypertechnologique. Les chaussures étaient équipées d'un dispositif technique comprenant un système d'alarme, une caméra vidéo et un GPS relié à un service d'urgence et à un réseau communautaire en ligne[582]. Avec le *Projet Aphrodite : Platforms*, le vêtement sexy devenait un moteur de création ainsi qu'un puissant activateur critique féministe, car il participait à améliorer la sécurité des travailleuses du sexe. Malgré tout, les risques associés à l'habillement dépendent toujours du contexte précis dans lequel il est montré[583]. Bien évidemment, ce qui est « sexy » ou « provocant » pour une personne ne l'est pas nécessairement pour une autre. Duncan Kennedy dans *Sexy Dressing* suggérait d'ailleurs qu'il n'existe malheureusement « [...] aucun uniforme qui garantisse à tout coup contre les attentions sexuelles non désirées »[584]. Pour reprendre les mots du célèbre couturier français Jean Paul Gaultier, même si les tissus n'ont pas de sexe[585], le vêtement ne peut pas empêcher les agressions à caractère sexuel[586]. En effet, l'habillement va jusqu'à provoquer des

---

[582] Pour plus d'informations sur le dispositif des chaussures, voir : Nengeh Mensah, M., Thiboutot, C. et Toupin, L. (2011). *Luttes XXX : inspirations du mouvement des travailleuses du sexe*. Montréal : Éditions du remue-ménage, 426-432.

[583] Kennedy, D. (2008). *Op. cit.*, 126.

[584] *Ibid.*

[585] Gaultier, J. P. et Loriot, T.-M (commiss.). (2011). *Op. cit.*, 214 : « [...] Je ne crois pas que les tissus aient un sexe, pas plus que certains vêtements ».

[586] On pense ici au projet SHE (Society Harnessing Equipement) de Manisha Mohan, une ancienne chercheure au MIT Media Lab. Dans : Graham, F. (2013, 16 avril). Wearable technology: the bra designed to shock attackers. *BBC News*. Récupéré de http://www.bbc.com/news/business-22110443. De plus, j'invite le lectorat à prendre connaissance de son projet intitulé *Intrepid*. Il s'agit d'un autocollant à intégrer à la lingerie pour prévenir contre le harcèlement sexuel. Il est muni de capteurs qui déclenchent une alarme connectée au smartphone par Bluetooth si l'on enlève les vêtements sans le consentement de la personne qui les porte. Pour plus de détails sur le projet : https://www.media.mit.edu/projects/intrepid/overview/. Voir également dans : Capecchi, I. (2017, 11 août). Un « sticker » intelligent pour lutter contre les violences sexuelles. *Neonmag*. Récupéré de https://www.neonmag.fr/science-un-sticker-intelligent-pour-lutter-contre-les-violences-sexuelles-490937.html

violences psychologiques et physiques (par des insultes ou des gestes brusques) pouvant nuire à l'intégrité des personnes[587]. Le vêtement peut devenir aussi un outil de protestation contre les codes dominants, comme ce fut le cas en 2011 à Toronto lors de la *SlutWalk* où l'on scandait haut et fort le slogan : « A Dress is Not a Yes »[588]. Des personnes de tous horizons investissaient les rues pour affirmer la liberté de se vêtir comme bon leur semble sans être jugées consentantes à une quelconque activité sexuelle non désirée[589]. Sur l'affiche de la manifestation de Toronto du 26 mai 2012, on pouvait ainsi lire :

> We demand our bodies and all bodies be respected.
> Our worth as human beings is not determined by our sexuality.
> No matter what I wear
> No matter what I look like
> No matter what my gender expression is
> No matter how much, how little or what kind of sex I have
> No matter what I've done before
> No matter where I come from
> No matter how my body has been 'devalued' by others
> No matter what I've been called
> MY BODY IS NOT AN INSULT.[590]

Si l'habillement « sexy » a souvent animé des débats ardents dans lesquels des points de vue souvent antagonistes sont confrontés, l'usage des sous-vêtements chez Les Fermières Obsédées ne peut donc être analysé sans tenir compte de ces contextes envrionnants les années 2010.

---

[587] Kennedy, D. (2008). *Op. cit.*, 139 : « [...] Les atours des femmes dans lesquels les hommes voient une invite directe à leur prêter une attention d'ordre sexuelle tend à augmenter le risque de crimes sexuels. Oui : 63 %, non : 21 %, ne se prononce pas 16 % ». Voir plus précisément l'enquête suivante : Hatfield, J. (1992, 16 janvier). Defining appropriate dress in the workplace. *Boston Globe*, p. 31.

[588] Van Enis, N. (2012). *Féminismes pluriels*. Bruxelles : Aden, 63. Voir aussi : Chretien, E. (s. d.) A Dress is Not a Yes. [Page de groupe facebook]. Récupéré de https://www.facebook.com/A-Dress-Is-Not-a-Yes-121258984626628/?hc_ref=PAGES_TIMELINE

[589] Brown, F. (2016, 14 juillet). Le consentement : un concept piégé. (F. Sporenda, trad.). [Billet de blogue]. Récupéré de https://revolutionfeministe.wordpress.com/2016/07/14/le-consentement-un-concept-piege/

[590] Slogan de la *SlutWalk* inscrit sur l'affiche de la manifestation de Toronto du samedi 26 mai 2012.

Pour analyser plus en détail le port de la gaine moulante par le collectif d'artistes, il convient donc à présent d'étudier les différentes stratégies d'usurpation du fétichisme du vêtement.

5.5.3 L'usurpation artistique féministe du fétichisme vestimentaire

Couvert d'éclaboussures et de salissures lors de leurs performances passées, on se souvient avec intérêt que l'ancien costume de collégiennes des Fermières Obsédées avait conservé pendant longtemps les souvenirs de leurs actions perturbatrices. Le vêtement porté par Les Fermières Obsédées avait en effet fixé dans les mailles de son tissu les taches des performances passées, car il n'était jamais lavé[591]. Si leur costume se transformait dans le temps par la pratique de la performance[592], il finissait donc toujours par être taché par les explosions de diverses matières alimentaires plus ou moins liquides. Comme l'artiste peintre qui utilise des pigments colorés sur le tissage de sa toile de lin, le costume de scène des Fermières Obsédées devenait en soi une œuvre tridimensionnelle qui cristallisait les actions performatives artistiques (fig. 5.15). Dans la performance *Les bonbons*, les gaines des artistes étaient, elles aussi, aspergées et éclaboussées de tous bords. Elles n'échappaient pas au désordre performatif semé par le jeu des artistes. Même si la performance semblait désorganisée, elle était pourtant très bien encadrée. Elle suivait une succession de plusieurs petites saynètes mises en scène par les artistes qu'elles nommaient d'ailleurs des « tableaux vivants ». Au début de la performance, les artistes apportaient une civière noire sur laquelle était déposé un amas désordonné de divers matériaux comme des bas de nylon, de vieilles perruques, des tissus brodés et des ballons en plastique remplis de liquide brun et rouge (fig. 5.16).

---

[591] Petiteau, L. (2012, 23 juin). *Op. cit.* Propos d'Eugénie Cliche concernant leur uniforme sali : « [...] Pendant quatre ans, on ne l'a pas lavé parce qu'on croyait justement à la dégénérescence de ce costume-là quand on se traînait à terre ».

[592] *Ibid.*

Apparemment anodine, cette masse composée de divers accessoires est toutefois cruciale à l'analyse des stratégies vestimentaires des artistes. Bien plus qu'un simple déchet destiné aux ordures, cet amoncellement informe serait le substitut symbolique du départ d'une des membres du collectif. Pour corroborer cette hypothèse, deux performances antérieures à celle de 2012 peuvent servir d'exemples particulièrement significatifs. Tout d'abord, la performance *La tranchée tragique*, réalisée dans les *Jardins de Métis*, dans le cadre du Festival international de jardins de Grand-Métis en Gaspésie, atteste très clairement de leur usage du vêtement comme substitut corporel.

Dans cette performance de 2006, Les Fermières Obsédées mettaient en scène, au milieu d'un champ de fleurs sauvages, le départ de Mélissa Charest du collectif. Grâce aux vêtements, les artistes célébraient la disparition de leur membre en utilisant des ballots de paille qu'elles reconstituaient sous la forme de poupées vêtues de leur traditionnelle tenue de collégiennes. À eux seuls, le simple chemisier blanc et la jupe grise suffisaient à identifier l'effigie de paille comme la Fermière disparue mise au tombeau. De plus, une seconde performance, plus actuelle cette fois-ci, vient aussi corroborer l'hypothèse qui fait du vêtement la métaphore artistique du corps absent.

En 2011, la performance célébrant leur dixième anniversaire coïncidait aussi avec le départ de Catherine Plaisance du collectif. En revêtant leur sarrau de directrices artistiques, Les Fermières Obsédées changeaient de rôle. Le collectif, devenu alors un duo, prenait ainsi un moment de recul sur leurs actions vestimentaires passées. Par ce changement de costume, les artistes se redéfinissaient. Elles commençaient leur nouvelle vie qui débuta, une année plus tard, grâce au port de la gaine de couleur chair. À plusieurs reprises dans leurs performances, le changement de costume servait donc à redéfinir l'identité du collectif. La présence physique de leurs consœurs était remplacée par l'objet de tissu. C'est ainsi qu'en représentant le corps absent par le tissu, l'usage du vêtement chez les artistes entretient quelques affinités esthétiques avec le fétichisme.

Compte tenu du fait que le fétichisme est une notion complexe qui s'incarne sous plusieurs formes (religieuses, sexuelles ou économiques[593]), l'analyse se concentre ici seulement sur quelques caractéristiques du fétichisme vestimentaire qui sont utiles pour l'étude des salissures projetées sur la tenue des artistes dans la performance. Pour ce faire, l'étymologie du fétichisme et sa relation émotionnelle au vêtement seront donc étudiées brièvement afin de mettre en lumière quelques caractéristiques du fétichisme sexuel qui sont pertinentes pour l'analyse des stratégies vestimentaires des artistes.

5.5.3.1 Quelques caractéristiques emblématiques du fétichisme vestimentaire

Dans la plupart des traditions et des cultures, le fétichisme a participé à fortifier les croyances à travers les différents rites de passage. Le mot « fétiche », du latin *facticius*, est apparu au XV^e^ siècle pour désigner ce qui est non naturel, c'est-à-dire ce qui provient de la fabrication humaine et qui donnera en français le terme « factice » en 1534[594]. Dans le fétichisme religieux, il s'agit d'un objet matériel auquel on attribue une dimension métaphysique. Il crée un lien entre le monde des humains et le divin. Voué à l'idolâtrie dans les traditions de nombreux peuples, il est doté d'une force spirituelle qui va au-delà de l'humain. Les statuettes de bois par exemple, nommées également aussi des fétiches, ne sont pas seulement des représentations des divinités. Elles deviennent elles-mêmes ces divinités, car la force du fétiche rend matériellement tangible une abstraction spirituelle. Le vêtement, quant à lui, peut tout à fait être un fétiche, car il s'agit aussi d'un objet inerte auquel on attribue une surcharge symbolique.

---

[593] Ribettes, J.-M. (1999). *Fétiches & Fétichismes : dans le défaut de l'objet religieux, économique & sexuel*. Paris, France : Passage de Retz/Éditions Blanche.

[594] *Ibid.*, xxvi.

Chez J.-C. Flügel, une des principales fonctions symboliques du vêtement était d'ailleurs la protection spirituelle[595]. Traversant les époques et les cultures, le vêtement a été notamment utilisé dans les diverses religions pour célébrer les cultes comme pour les habits liturgiques par exemple. Dans une conception plus païenne, le vêtement est aussi souvent associé à la magie et aux esprits. En effet, le terme « fétiche » trouve aussi ces racines étymologiques dans le portugais *feitiço* qui signifie « charme magique »[596]. Dans ce cas précis, le vêtement permet par exemple au chaman (sage, guérisseur, voyant) de lier les pouvoirs de la nature à ceux des êtres humains. Son costume, généralement fait de lanières de tissus, de bois, de plumes, de petites pierres, ou d'amulettes, confère à la personne qui le porte une puissance magique en servant de fil conducteur aux esprits de la nature.

Outre ses dimensions spirituelles et mystiques, la protection psychologique confère aussi au vêtement son statut d'objet fétiche. Le vêtement est le lieu privilégié du partage des émotions et des sentiments. Dans les placards des maisons, il arrive souvent que l'on garde un vêtement particulier, car malgré les années, on ne parviendrait pas tout à fait à s'en séparer. Ce vêtement peut être taché, abîmé, troué, peu importe. On le conserve, car il n'est absolument pas question de le jeter ! Ce vêtement, c'est celui qui vous appartient ou celui qui a appartenu à une personne aimée. Il vous rassure. À chaque fois que vous le portez, il vous donne un sentiment de satisfaction et de confiance. Vous l'enfilez à la moindre occasion ou très rarement, pour un moment bien spécial. En quelque sorte, ce vêtement est un baume sur les plaies ouvertes de l'âme, car il apaise. C'est un porte-bonheur, un objet matériel devenu fétiche. Grâce à ces quelques éclaircissements sur la dimension spirituelle et psychologique de l'objet fétiche, le caractère sexuel du fétichisme vestimentaire peut être désormais étudié au regard de son usage détourné dans la pratique de la performance chez Les Fermières Obsédées.

---

[595] Flügel, J. C. (1982). *Op. cit.*, 70.

[596] Ribettes, J.-M. (1999). *Op. cit.*, xxvi.

5.5.3.2 Dé-fétichiser la gaine : le détournement artistique vestimentaire

Tout au long de la performance *Les bonbons*, les vieux costumes portés par les anciennes membres du collectif étaient toujours présents. En 2012, avec un brin de sérieux et d'amusement, ces anciens uniformes étaient qualifiés de « vieux kleenex » par Eugénie Cliche. Sur le brancard noir que les artistes avaient amené au début de leur performance, on pouvait distinguer de cet agglomérat diverses matières comme des tissus rapiécés, de faux cheveux, des bas de nylon, des épingles à nourrice, des perles blanches, des étoiles cousues et des broderies à sequins brillants. L'amoncellement de ces matériaux était la métaphore des corps de leurs consœurs disparues.

Ces sortes de « serpillières usées » évoquaient le corps meurtri d'une Fermière Obsédée blessée amenée sur une civière. Pour corroborer l'usage de la dimension fétichiste du vêtement chez les artistes, on peut également rappeler que Les Fermières Obsédées n'avaient jamais réellement réussi à se débarrasser de leurs anciens uniformes de collégiennes. Cela témoigne en effet de l'attachement émotionnel important des artistes au vêtement même lorsqu'il fut souillé après dix années d'utilisation. Au centre névralgique de l'action performative de l'œuvre, cette vieille peau de tissu était manipulée avec rage. Elle était étirée d'un bout à l'autre de la scène du début à la fin de la performance. Dans des mouvements imprécis, Les Fermières Obsédées l'aplatissaient avec un rouleau à pâtisserie ou la lançaient comme une serpillière usagée (fig. 5.17). De plus, avec un délectable plaisir anthropophagique, les artistes tiraient aussi de grands fils de l'incroyable capharnaüm tissulaire qu'elles trimbalaient partout. D'un point de vue formel, ces longs fils ressemblaient à des boyaux humains. Au lieu de soigner les plaies ouvertes de ces vieux tissus, les artistes préféraient se transformer en une horde de femmes assoiffées de chair humaine. Ensuite, elles déchiraient des ballons en plastique remplis de liquide brun avec leurs dents (fig. 5.18).

Elles simulaient par exemple la dégustation d'une substance juteuse qui pouvaient éventuellement sortir des longues ficelles qu'elles manipulaient. Tandis que le cadavre imaginaire de tissu se décomposait sous les yeux du public, les ballons remplis d'un liquide brunâtre se déversaient partout sur elles. En gardant auprès d'elles ces vieilles dépouilles salies, les artistes détournaient les codes du fétichisme vestimentaire pour servir leur désordre performatif artistique. Comme à leurs habitudes, dans la performance *Les bonbons*, Les Fermières secouaient avec frénésie des bouteilles de soda pour mieux les faire exploser. Elles se roulaient sur un sol couvert de liquide marron. Sans pudeur, elles faisaient des exercices de gymnastique et levaient les jambes de façon suggestive (fig. 5.19). Les gaines, les chaussures, les bas ainsi que les perruques étaient alors totalement souillés. À la fin de leurs actions, elles se trouvaient recouvertes de traces poisseuses de la tête aux pieds. La salissure produite par le désordre de leur performance s'était abondamment déversée sur leurs sous-vêtements, leurs chaussures à talons ainsi que leurs collants en nylon. Très loin des préceptes de beauté féminine des années 1950[597], Les Fermières Obsédées mettaient au défi le fétichisme érotique du vêtement. La lingerie salie par les artistes détournait la dimension érotisante du fétichisme du vêtement. En mettant en avant les ratages et autres fiascos de leurs actions déchaînées, les artistes incarnaient le contre-exemple parfait de l'idéal de beauté attendu dans les spectacles plus traditionnels. En effet, les sous-vêtements, les collants ainsi que les chaussures à talons hauts, sont des objets particulièrement sujets au fétichisme érotique et sexuel. Dans le secteur de la lingerie, le rose pâle des gaines portées par Les Fermières Obsédées est assimilable à la couleur chair qui est souvent utilisée en Occident dans la confection de sous-vêtements[598].

---

[597] Du Berger, J. et Mathieu, J. (dir.). (1993). *Op. cit.*, 55 : « [...] la Québécoise était plus raffinée dans le sous-vêtement féminin ».

[598] La teinte rose pâle des gaines des Fermières Obsédées est une couleur traditionnellement employée dans la production des corsets, des gaines et de la lingerie en général depuis le début du XX^{e} siècle. Dans : Newman, K. et Bressler, K. W. (dir.). (2001). *Op. cit.*, 15.

À cet égard, Eugénie Lemoine-Luccioni confirmait déjà cette analogie au début des années 1980. Dans son essai consacré à la robe, l'auteure affirmait sans détour que « [...] le vêtement a une seconde peau, et [que] la peau est une sorte de sous-vêtement »[599]. Aussi, au contact de la surface épidermique des artistes, les gaines des Fermières Obsédées, par leur couleur chair et leur caractère moulant, s'accorderaient parfaitement avec l'idée du vêtement comme seconde peau. Formellement, la gaine se rapproche en effet du corset, un terme qui vient lui-même du diminutif « cors »[600], la forme ancienne à l'origine de la création du mot « corps ». Ce type de gaine rose pâle était initialement conçu par les fabricants pour demeurer invisible sous les vêtements. Toutefois, la couleur chair correspondait à un seul archétype représentationnel, celui de la carnation caucasienne d'un type idéal de modèle féminin[601]. Dans l'univers onirique des artistes[602], les gaines étaient de véritables *doublures de soi* capable d'actionner une critique féministe dans l'œuvre visant à lutter contre les normes du visuel assignées aux représentations des féminités occidentales. De plus, l'aspect « seconde peau[603] » de la gaine de couleur chair, dont les publicités québécoises des années 1950 avaient aussi vanté les mérites[604], liait également le corps des

---

[599] Lemoine-Luccioni, E. (1983). *Op. cit.*, 98.

[600] Remaury, B. (dir.). (1996). *Op. cit.*, 514 : « Corset : sous-vêtement féminin baleiné, destiné à maintenir la poitrine et les hanches. Le mot apparaît en 1829. Diminutif de "cors", forme ancienne de "corps" ». Voir également : Gaultier, J. P. et Loriot, T.-M (commiss.). (2011). *Op. cit.*, 130.

[601] Pour pallier ce manque d'inclusion des diversités corporelles et culturelles au sein de l'industrie de la lingerie, Catalina Girald, directrice de la marque *Naja* lance par exemple en 2016 sa collection *Nude for All*, une gamme de sous-vêtements en microfibre sans couture se déclinant pour le moment en sept couleurs. On y retrouve des nuances d'un rose très clair, de jaune, de pêche, de caramel, de brun clair ou foncé. Inspirée par les différentes teintes que l'on trouve dans le maquillage, cette collection beaucoup plus variée d'un point de vue chromatique entend mieux s'adapter aux différents besoins des femmes selon leur type de carnation. Dans : Nude for all. (s. d.). Dans *Naja*. Récupéré de http://www.naja.co/collections/nude-for-all-nude-lingerie

[602] À propos de la performance *Les bonbons*, Annie Baillargeon compare l'usage de leurs sous-vêtements à des « secondes peaux ». Dans : Petiteau, L. (2012, 23 juin). *Op. cit.*

[603] Dans l'univers de la Haute Couture, les vêtements confectionnés dans des tissus composés d'élasthanne, de latex ou de vinyle par exemple sont associés au fétichisme du vêtement par son aspect « seconde peau ». Voir précisément : Lafosse Dauvergne, G. (2002). Secondes peaux. [Chapitre de livre]. Dans G. Lafosse Dauvergne, *Mode & fétichisme* (p. 66-79). Paris : Alternatives.

[604] Du Berger, J. et Mathieu, J. (dir.). (1993). *Op. cit.*, 41.

performeuses à l'univers fétichiste des corsets. Porté au masculin et au féminin, des laçages fétichistes très serrés du Fakir Musafar aux incroyables constrictions d'Ethel Granger considérée comme « [...] la plus petite taille du monde »[605] dont le tour atteignait 33 cm, le corset a d'ailleurs toujours été, pour reprendre les mots de l'historienne de la mode Valerie Steele, « [...] l'un des premiers vêtements fétiches et [...] l'un des plus importants »[606]. Au plus proche de l'intimité corporelle et des zones érogènes, il a grandement participé à la construction des désirs érotiques et sexuels. En effet, le corset symbolise très bien cet « [...] objet inanimé dont on peut démontrer la relation avec la personne sexuelle qu'il remplace et, de préférence, avec sa sexualité (pièces de vêtement, lingerie) »[607]. De plus, l'usage des chaussures à talons hauts conforte aussi l'hypothèse de l'usurpation du fétichisme vestimentaire chez Les Fermières Obsédées. Le détail du port de chaussures à talons est important. Dans le fétichisme de la chaussure, le talon permet d'affiner la jambe et surtout de mettre en valeur la cheville et le pied. Souligné par le port du talon haut, le pied est une partie du corps spécialement convoitée par les fétichistes. Dans l'imaginaire symbolique du fétichiste, la forme pointue du talon est aussi phallique. Elle sexualiserait l'ensemble du pied en le détachant de son contexte, comme le montre par exemple, les anciennes coutumes des pieds de Lotus des jeunes Chinoises dont « [...] le petit pied est le "privilège" féminin par excellence »[608]. De plus, dans la littérature, les exemples de fétichistes du pied féminin ne manquent pas. À titre d'exemple, au XVIII[e] siècle déjà, l'écrivain Nicolas Restif de la Bretonne, dans *Le Pied de Fanchette, ou le Soulier couleur de rose*, affirmait que : « [...] tout dans les femmes doit avoir un sexe, l'habillement, la coiffure, la chaussure, surtout la chaussure, qui doit être plus soignée que c'est, en elle-même la partie la moins agréable de l'habillement »[609].

---

[605] Steele, V. (1997). *Op. cit.*, 77.

[606] *Ibid.*, 61.

[607] Rey-Flaud, H. (1994). *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventa la psychanalyse*. Paris : Payot & Rivages, 19.

[608] Borel, F. (1992). *Op. cit.*, 129.

[609] Fedi, L. (2002). *Fétichisme, philosophie, littérature*. Paris : L'Harmattan, 217.

À la fin du XIX[e] siècle, une fois de plus chez Alfred Binet, la chaussure était considérée comme un élément visuel essentiel du fétichisme dans les relations amoureuses comme le prouvait son exemple d'un fétichiste pour qui, à « [l]a vue d'un clou, qu'il [tenait] dans ses mains, et la vue d'une bottine garnie de clous lui donn[ait] une excitation très intense »[610]. Il courait ainsi acheter des « [...] souliers de femme, les emportant chez lui, et prenant plaisir à les garnir lui-même de clous »[611]. Dans le fétichisme amoureux de Binet, le désir ressenti pour la personne aimée se transmet donc à l'objet matériel comme un accessoire vestimentaire[612]. Le vêtement est ainsi vénéré. Sa surcharge érotique peut dépasser largement ses limites physiques, car la vue d'un seul vêtement vaut pour la totalité du corps de l'autre.

Au début du XX[e] siècle en Europe, le fétichisme du vêtement connaissait un grand succès dans les études portant sur les relations amoureuses et sur la vie sexuelle comme le prouvaient les célèbres travaux de Sigmund Freud de 1927[613]. Dans la *Genèse du fétichisme* en 1905, il insistait sur la façon dont le désir pouvait se déplacer sur un vêtement lorsqu'il citait l'exemple d'un jeune homme qui était devenu un fétichiste du vêtement à la suite du refoulement du plaisir de regarder[614]. Dans ce cas, une chaussure à talons, une paire de collants ou toute autre pièce de lingerie pouvait donc devenir un fétiche érotique et sexuel. Dans l'imaginaire collectif, depuis les premiers strip-teases réalisés par les femmes à la fin du XIX[e] siècle en Europe[615], la lingerie avait souvent cristallisé les désirs masculins voyeurs.

---

[610] Binet, A. (2001). *Le fétichisme dans l'amour*. Paris : Payot, Rivages, 104-105.

[611] *Ibid.*

[612] Le fétichisme du vêtement fut par exemple fréquemment utilisé en psychologie des relations amoureuses, comme ce fut le cas dans les premiers travaux du psychologue français Alfred Binet en 1887. Pour approfondir ce point : Binet, A. (2001). *Op. cit.*

[613] Freud, S. (1969). Le fétichisme. Dans S. Freud, *La vie sexuelle* (D. Berger, trad.) (p. 133-138). Paris : Presses universitaires de France.

[614] Rey-Flaud, H. (1994). *Op. cit.*, 136.

[615] Laurent, J. (1979). *Le nu vêtu et dévêtu.* Paris : Gallimard, 136 -137.

Le strip-tease, qui matérialisait le passage d'un état à un autre, requérait une mise en scène (corporelle et vestimentaire) qui se traduisait de façon lascive et progressive. Il s'établissait toujours dans la durée[616] par l'instant du déshabillage. Il était par exemple comparé par Franck Evrard au suspense narratif que procurait la lecture d'un livre, où précisait-il : « [...] la femme qui s'effeuille sur une scène ne peut oublier non plus les pages qu'elle tourne et donne à lire »[617]. Toutefois, cette cristallisation des désirs masculins a aussi été amplement révisée par les approches féministes dans les années 1970 par exemple. Laura Mulvey dénonçait en 1973 les stratégies employées par la machine cinématographique pour faire du corps des femmes un unique objet érotique de fantasme masculin, critiquant ici la tradition psychanalytique du fétichisme freudien précédemment développée. Chez Mulvey, les vêtements participaient également à dévoiler la pulsion scopique des regardeurs. En effet, dans son article original paru dans le magazine féministe anglais *Spare Rib* en 1973[618], Mulvey critiquait la célèbre série de sculptures « Women as Furniture » de l'artiste britannique Allen Jones de 1969. Dans cette œuvre, trois mannequins en fibre de verre étaient installés et représentaient des corps de femmes grandeur nature en sous-vêtements gainants de cuir noir. Alors que le premier mannequin de Jones était assis les jambes relevées pour former une chaise (*Chair*, 1969), le deuxième était à quatre pattes les fesses en l'air pour former une table basse de salon (*Table*, 1969) et le dernier était debout les mains ouvertes pour servir de portemanteau (*Hatstand*, 1969). L'appropriation du vocabulaire vestimentaire fétichiste participait pour Mulvey à chosifier le corps des femmes en exhibant dans l'art la vision exclusive du regard érotique masculin comme forme de vérité[619].

---

[616] *Ibid.*, 136.

[617] Évrard, F. (1997). *Effeuillages romanesques (essai sur la représentation littéraire et culturelle du strip-tease)*. Saint-Genouph, France : Nizet, 8.

[618] Mulvey, L. (1987). You don't know what is happening, do you, Mr Jones? Dans R. Parker et G. Pollock (dir.), *Framing feminism: art and the women's movement 1970-1985* (p. 127-131). Londres, R-U : Pandora Press.

[619] *Ibid.*, 131.

La critique féministe de l'usage des sous-vêtements dans cette œuvre devenait le moyen par lequel Laura Mulvey contestait la domination des regards masculins dans les arts visuels. Les vêtements sont donc assujettis au regard érotique masculin comme en témoignait le strip-tease sous une forme des plus spectaculaire. Ainsi, plusieurs décennies plus tard, l'usage de la gaine chez Les Fermières Obsédées continue de lutter contre cette assignation en détournant certains attributs du fétichisme vestimentaire. Par exemple, dans la performance ici étudiée, le moment du strip-tease est plutôt le zénith performatif de la critique féministe des artistes. En effet, cet instant met en scène la frustration des regards voyeurs du public venu assister au spectacle un soir de juin 2012. Dans une des premières saynètes de la performance, les trois Fermières enlevaient par exemple leur blouse d'artistes en les faisant tournoyer au-dessus de leur tête.

En reprenant les gestes traditionnels du strip-tease, elles dévoilaient leurs dessous de couleur chair. Bien loin de respecter la lascivité progressive du déshabillage, le strip-tease des Fermières Obsédées était rapide et très désorganisé. Il était effectué au milieu d'autres actions, comme lors d'une chorégraphie de *cheerleaders* beaucoup plus dérangeante que séduisante. Les artistes faisaient aussi une danse populaire qui consistait à passer sous une corde sans tomber et qui s'abaissait de plus en plus à chaque passage. Toutes ces actions périlleuses aux gestes hasardeux étaient alors aux antipodes des scènes traditionnelles de strip-tease (musique douce, gestes lascifs, déhanchements érotiques, longue durée). Dans leurs tenues fétichisées par les accessoires de mode comme la gaine, les collants ou les talons hauts, Les Fermières Obsédées accentuaient la frustration du voyeur qui s'attendait au moment ultime de la nudité intégrale. La pulsion scopique du regardeur-voyeur était de plus totalement désemparée par les explosions de liquides et les salissures qu'elles répandaient sur leurs corps. Les artistes ne livraient ni énigme ni suspense narratif au public. Bien au contraire, elles étaient pleinement investies dans la crasse en faisant vaciller à tout jamais la fétichisation de l'idéal type féminin dans le chaos.

De façon ludique, les artistes québécoises venaient détourner les caractéristiques formelles et symboliques du fétichisme vestimentaire afin de mieux les altérer. L'usage des sous-vêtements, des collants et des talons hauts permettait de défétichiser la représentation artistique du corps des femmes ainsi que les attentes d'un public voyeur. Le détournement du fétichisme du vêtement chez Les Fermières Obsédées était donc une stratégie artistique féministe, car les salissures excessives laissées sur ces accessoires de mode s'attaquaient de front aux principaux sujets qui sont souvent au cœur de l'attention du fétichisme érotique.

5.5.4 Le délit vestimentaire postpunk : un style artistique révolté

Alors que Les Fermières Obsédées avaient toujours fait « [...] ce qui n'[était] pas permis »[620], car elles aimaient se confronter « [...] à des interdits, [et exploraient] avec ludisme et exagération des comportements illicites »[621], ce chapitre se termine par une étude de l'anticonformisme vestimentaire et des attitudes postpunks des artistes.

Dans les précédentes sections, l'analyse du conformisme de la gaine a permis de mettre en lumière la manière dont les vêtements participaient à consolider les identités collectives en facilitant la cohésion des membres au sein d'un même groupe. Pourtant, en soumettant la diversité des corps à une même norme de représentation, le conformisme vestimentaire semblerait aussi laisser peu de place au libre arbitre individuel dans le choix de l'agencement de la tenue. Ainsi, à mesure que les personnes désirent s'écarter des sentiers battus, en niant les normes dictées par les instances hégémoniques du pouvoir, elles se placent dans une position marginale, qui est notamment visible dans l'anticonformisme vestimentaire.

---

[620] Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Op. cit.*, 60.

[621] *Ibid.*

De façon générale, ce processus de construction identitaire réside dans le choix de vêtements ou d'accessoires en rupture avec les modèles esthétiques dominants d'une société donnée. Très visible dans l'histoire de la mode occidentale au XX^{e} siècle, l'anticonformisme vestimentaire est souvent partagé dans les petits groupes, où les membres se réunissent autour de la volonté commune de briser les tabous sociaux, culturels et esthétiques en refusant les codes vestimentaires en vigueur. Dans les années 1940 par exemple, les zazous traduisaient bien cette forme d'anticonformisme vestimentaire dans les pratiques quotidiennes individuelles et collectives.

À une époque de restrictions vestimentaires en France, des jeunes laissaient pousser leurs cheveux dans la nuque et portaient des vêtements trop longs[622]. Ils mettaient des pantalons très larges, des vestes légèrement cintrées (à lignes ou à carreaux) qui tombaient jusqu'aux genoux, des chaussures à hautes semelles en cuir[623]. Dans une difficile période de rationnement due à la guerre, les zazous recherchaient des tissus onéreux. Exagérément longues, leurs vestes aux épaules bien larges étaient munies de plusieurs rabats inutiles. Étudiants et étudiantes, très souvent fils et filles à papa[624], ils étaient des adeptes du jazz. Ces « vraies têtes à claques »[625] qui buvaient de la grenadine s'adonnaient à de nombreuses soirées où l'on dansait le swing[626].

---

[622] Du Roselle, B. (1980). *La mode*. Paris : Imprimerie nationale, 208 : « [...] Alors qu'en règle générale les garçons de l'époque portent les cheveux très courts, voire souvent taillés en brosse sous un aspect assez militaire, les zazous portent les cheveux longs très bouffants sur le dessus de la tête et descendant très bas en arrière dans le cou ».

[623] *Ibid.*

[624] Les filles zazous portent une jupe plissée courte, un col roulé, la même veste que les garçons, des chaussures souvent bien trop grandes à semelles très compensées. Dans : Bollon, P. (1990). *Morale du masque : merveilleux, zazous, dandys, punks, etc.* Paris : Seuil, 119.

[625] *Ibid.*

[626] *Ibid.*, 128 : les zazous ne « [...] sont pas "français" [et ce sont des] blancs-becs qui écoutent les rythmes "judéo-négro-américains" ».

Néanmoins, derrière leurs apparences insouciantes, les zazous à la « drôle de dégaine » dénonçaient l'absurdité de la guerre et du régime du maréchal Pétain au pouvoir en juin 1940[627]. À une époque où la pression de la guerre se faisait de plus en plus ressentir, ils n'étaient guère appréciés à Paris, car il n'y avait pas « [...] un jour, pas un journal, sans que les zazous soient pris à partie et tenus responsables de tous les maux »[628]. Certains zazous étaient aussi engagés dans des luttes politiques. Contre l'ordonnance du 18 mai 1942 qui infligeait aux personnes juives le port d'une étoile jaune, certains d'entre eux portaient par exemple une étoile avec le mot « swing » inscrit dessus. Bien que pourchassé parce que marginal, le groupe des zazous se reconnaissait grâce à l'adoption d'un même style vestimentaire, car bon nombre d'adolescents portaient des « [...] "uniformes" qui les dé-marqu[ai]ent d'emblée au regard »[629]. Ce détour par l'exemple des zazous montre ainsi comment se manifeste l'anticonformisme dans la représentation des différents groupes sociaux (comme chez les hippies et les punks), car dès qu'on refuse de se conformer aux codes vestimentaires en vigueur, le processus de marginalisation se met en action.

D'un autre ordre chez Les Fermières Obsédées, l'usage conscientisé des vêtements tachés pourrait tout de même être interprété comme une forme d'anticonformisme vestimentaire. En effet, dans les années 2000, les artistes ont été souvent associées au mouvement punk dans différents articles de presse.

---

[627] *Ibid.*, 117-118 : la presse de l'époque parle avec moquerie et dénigrement de ces jeunes « [...] avec leurs vestes longues et cintrées à gros carreaux qui leur battent sur les genoux et leurs pantalons-tube étroits repliés à mi-mollet sur des chaussettes de couleur claire, blanches ou jaunes moutarde enfouies dans de gros souliers à découpes et à poinçons aux semelles de cuir compensées qu'ils affectent de porter crottées ».

[628] *Ibid.*, 128.

[629] Le Breton, D. (2002). *Op. cit.*, 22.

Alors que l'attitude punk des F.O. était remarquée par la critique d'art Marie-Ève Charron[630] et que Guy Sioui Durand voyait aussi chez les artistes l'émergence d'un « [...] style performatif "postpunk" hypermoderne »[631], l'analogie entre la pratique des Fermières Obsédées et l'anticonformisme vestimentaire du mouvement punk mérite ici d'être soulignée.

Depuis le début des années 2000, Les Fermières Obsédées aimaient jouer avec les représentations de l'autorité. Fatiguées d'être perpétuellement interpellées par la police suite au désordre qu'elles provoquaient dans les rues, les artistes avaient, à plusieurs reprises, décidé d'utiliser à leur compte la présence des policiers.

À l'occasion de leur performance intitulée *Bank Attack!*, réalisée devant les locaux de la Banque Scotia de St John à Terre-Neuve en 2005 (fig. 5.20 et 5.21), Les Fermières Obsédées avaient vécu une véritable arrestation policière qu'elles avaient d'ailleurs documentée grâce à la photographe Michelle Bush. Dans une des photographies qui attestaient de la scène[632], les quatre Fermières étaient regroupées dos à dos devant la banque. Munies de chaussures de sport pour mieux courir, les artistes faisaient semblant de s'enivrer. Elles tenaient dans leurs mains de faux revolvers en plastique et des sacs remplis d'un butin fictif jusqu'au moment où un agent de police se dirigea vers elle pour les interpeller. Tandis que l'une des artistes fut prise par le bras par l'agent, les trois autres se placèrent à la queue leu leu pour entrer à l'arrière de la voiture de police tout en saluant, une dernière fois, le public dans ce moment irrévérencieux de gloire. Dans les photographies de cette performance, le rôle disciplinaire du pouvoir s'activait par la seule présence de l'agent de police dont l'uniforme permettait d'identifier sa fonction.

---

[630] Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Op. cit.*, 53 et 56.

[631] *Ibid.*, 87.

[632] *Ibid.*, 102.

Dans le contexte de l'œuvre, l'uniforme de police participait malgré lui à la stratégie esthétique des artistes qui consistait à rendre visible les sanctions normalisatrices du pouvoir[633] (fig. 5.20 et 5.21). En investissant l'espace public avec grossièreté et arrogance, les artistes s'opposaient, à leur manière, à la « gouvernementalité »[634] que Michel Foucault avait mise en lumière dans sa leçon du 1er février 1978 donnée au Collège de France. Dans l'histoire occidentale des régimes de pouvoir mis en place au XVIIIe siècle, la notion de « gouvernementalité » fait référence chez Foucault à un pouvoir institutionnel insidieux qui œuvre par calculs. Ce processus vise par exemple à mettre en place des dispositifs de contrôle de la population. Les dispositifs de sécurité ainsi que la discipline font partie des tactiques de la « gouvernementalité », car ce sont des techniques de mise en exercice du pouvoir qui s'expriment matériellement sur les corps. De ce fait, le port d'un uniforme de fonction participerait donc de cette forme de « gouvernementalité ». Servant à ranger, classer et domestiquer la malléabilité des chairs, l'uniforme contribue à assujettir physiquement les sujets, car il discipline le corps[635]. En effet, parmi plusieurs techniques disciplinaires, Michel Foucault prenait notamment l'exemple des costumes portés à l'École militaire au XVIIIe siècle. Le vêtement conférait une place ainsi qu'un rang (plus ou moins honorifiques) aux soldats. Ainsi, l'uniforme distinguait la « première classe, dite "des très bons" »[636] par une « épaulette d'argent »[637] ; « la seconde classe, "des bons" porte une épaulette de soie ponceau et argent » ; « la classe des "médiocres" a droit à une épaulette de laine rouge » et que la

---

633 Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : naissance de la prison.* Paris : Gallimard, 109.

634 Foucault, M. (2004). Leçon du 1er février 1978. Dans M. Foucault, *Sécurité, territoire, population : cours au Collège de France 1977-1978* (p. 91-118). Paris : Seuil, 111-112 : « [...] par "gouvernementalité", j'entends la tendance, la ligne de force qui, dans tout l'Occident, n'a pas cessé de conduire, et depuis fort longtemps, vers la prééminence de ce type de pouvoir qu'on peut appeler le "gouvernement" sur tous les autres : souveraineté, discipline, et qui a amené, d'une part, le développement de toute une série d'appareils spécifiques de gouvernement ».

635 Foucault, M. (1975). *Op. cit.*, 162.

636 *Ibid.*, 213.

637 *Ibid.*

« dernière classe, celle des "mauvais" [...] par une épaulette de laine brune »[638]. À ces quatre catégories, il venait enfin s'ajouter la « classe honteuse » qui portait une robe de bure. Bien que ces exemples ne soient pas contemporains à l'œuvre puisqu'ils proviennent de recherches menées dans les Archives nationales françaises datant du XVIII[e] siècle[639], les réflexions de Foucault sur l'aspect discriminatoire du port d'un uniforme spécifique démontrent que les ségrégations punitives sont matériellement exprimées sur les corps par les tissus. En ce sens, le port de l'uniforme de fonction pourrait rendre visible la « [...] machinerie de pouvoir »[640] parce qu'il ferait de la discipline une « [...] anatomie politique du détail »[641]. Si la police instrumentalisait, selon Foucault, l'art de gouverner les corps par les dispositifs de sécurité qu'elle mettait en place[642], Les Fermières Obsédées feraient fléchir ces mécanismes en les intégrant à leurs performances artistiques. En incluant l'uniforme de police, les artistes n'entendaient pas nécessairement briser les lois, mais leurs actions participaient à les détourner à leur avantage. Contrairement aux exigences des XVII[e] et XVIII[e] siècles qui imposaient au « bon soldat » de nettoyer avec ferveur les uniformes après chaque bataille dans la boue[643], Les Fermières Obsédées s'affirmaient plutôt comme des « *mauvaises filles* »[644]. En un sens, elles pouvaient

---

[638] *Ibid.*

[639] *Ibid.*, voir la note n° 1, 214 : « Archives nationales, MM 685, 30 mars 1758 et MM 666, 15 septembre 1763 ».

[640] *Ibid.*, 162.

[641] *Ibid.*, 163.

[642] Foucault, M. (2004). *Op. cit.*, 113.

[643] Roche, D. (2007). La discipline des apparences : le prestige de l'uniforme. [Chapitre de livre]. Dans Roche, *La culture des apparences : une histoire du vêtement, XVII[e]-XVIII[e] siècles)* (p. 211-244). Paris : Seuil, 222-223 : le soldat doit « [...] entretenir ses habits conformément aux exigences – et elles sont d'un haut niveau quand l'essentiel de l'habit d'uniforme et des buffleteries demeure d'un blanc particulièrement salissant –, polir les boutons et les cuirs, faire reluire les cuivres, boucles, bref, faire tous les gestes qui par manie peuvent dégoûter le soldat, le transformer en objet d'exposition et de parade, mais qui sont susceptibles sans excès de contribuer au succès tactique et de surcroît à une transformation profonde des mœurs de tous ».

[644] Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Op. cit.*, 60, voir la note n° 11 : « [...] Bad girls like the critical and constructive potential of laughter ». Dans : Tucker, M. (commiss.), New Museum of Contemporary Art, New York, États-Unis. (1994a). *Bad Girls.* [Catalogue d'exposition]. New York : New Museum of Contemporary Art/The MIT Press, 42.

tout à fait appartenir à cette « classe honteuse » dont parlait Foucault. En effet, leurs médailles en toc et leurs fausses étoiles brodées cousues sur leurs uniformes tachés plongeaient le corps des artistes dans l'esprit délinquant du style anticonformiste présent dans les subcultures punks.

Dans le catalogue monographique des Fermières Obsédées, Marie-Ève Charron soulignait d'ailleurs les affinités des artistes avec la culture populaire. Elle rappelait les propos de Nathalie Côté, une des quatre membres du collectif original, qui affirmait en 2001 avec humour et désinvolture qu'elles étaient « [...] comme un groupe de musique [et qu'elles voulaient] devenir des vedettes ! »[645]. Les similarités entre les attitudes des Fermières Obsédées et le mouvement punk étaient aussi soulignées par Marie-Ève Charron en se basant sur la performance *Ce soir au cinéma Roxy* de 2004. L'auteure établissait un parallèle entre cette performance réalisée dans un cinéma désaffecté de la ville de Shawinigan et le *Roxy*, un club situé dans le quartier du *Covent Garden* de Londres. Ce club était en effet un « [...] haut lieu de la scène punk londonienne – théâtre, pendant à peine 100 jours en 1978, des plus légendaires prestations musicales, dont celle du groupe de femmes *The Slits* »[646]. Par cette analogie[647], l'analyse de la performance des Fermières Obsédées au cinéma désaffecté de Shawinigan, qui « [...] évoluait au son tonitruant de musique rock »[648], réanimait du même coup « [...] la furieuse révolte du mouvement punk »[649].

---

[645] *Ibid.*, 53. Plus précisément, dans : Côté, N. (2001, 9 mai). Les Fermières Obsédées : de fille en aiguille. *Voir.* Récupéré de https://voir.ca/arts-visuels/2001/05/09/les-fermieres-obsedees-de-fille-en-aiguille/

[646] *Ibid.*, 55-56.

[647] Cette référence au club *Roxy* est d'ailleurs aussi utilisée dans l'article suivant : Reddington, H. (2003). « Lady » punks in bands: a subculturette? Dans D. Muggleton et R. Weinzierl (dir.), *The post-subcultures reader* (p. 239-251). Oxford, R-U : Berg, 242.

[648] Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Op. cit.*, 56 : « [...] Une bande sonore faisait entendre notamment le groupe *Chicks on Spread* et d'autres musiques populaires jouées lors des matchs de hockey ou de baseball. La performance se concluait sur les airs d'une marche militaire ».

[649] *Ibid.*

Dans cette performance, les combats déchaînés des Fermières Obsédées sur le ring improvisé du *Roxy* étaient vivement encouragés par les pompons en lanières de tissus agités par une troupe de *cheerleaders*. Si Marie-Ève Charron reliait la pratique des Fermières Obsédées à celle du mouvement punk en soulignant leurs attitudes irrévérencieuses et la référence musicale[650], on peut aussi remarquer que l'usage des sous-vêtements participe de cette dynamique. En effet, dans leurs performances, les artistes étaient souvent escortées par de jeunes suiveuses, celles-ci portaient parfois des jupes courtes en tartan. Dans la performance intitulée *Les Honorables* tenue au Festival de rue de Shawinigan de 2006, les jeunes filles qui accompagnaient les artistes étaient vêtues de chemisiers blancs et de jupes courtes plissées en tartan vert et rouge (fig. 5.22). Or, s'il existe bel et bien une étoffe, particulièrement emblématique de la mode punk depuis ses origines londoniennes dans les années 1970, c'est sans contredit le tartan.

Au départ, ce tissu traditionnel trouvait ses origines chez les Celtes. Comme un blason, c'était un « [...] signe d'appartenance à une famille »[651]. Grâce à des entrecroisements ainsi que des répartitions de couleurs différentes selon chaque famille, le tartan servait de signe de ralliement à un clan. Puis, il devint l'étoffe privilégiée d'un costume national : celui des Écossais. Dans l'histoire de ce tissu, on peut aussi rappeler qu'il sera interdit par l'Angleterre aux Écossais (habitants des *Highlands*) en 1745 par le *Prohibition Act* pour s'opposer au pouvoir des clans.

---

[650] Hebdige, D. (2008). *Sous-culture : le sens du style.* (M. Saint-Upéry, trad.). Paris : La Découverte, 121 : « [les punks] produisaient du bruit, bande sonore parfaitement adaptée à la crise de la vie quotidienne de la fin des années 1970 – un bruit qui faisait (non-)sens exactement de la même façon et au même niveau qu'une composition de musique contemporaine avant-gardiste ».

[651] *Ibid.*, 41.

Même si l'acte d'interdiction du tartan fut levé en 1782[652], le caractère contestataire de ce lainage robuste, qui évoquait la rébellion des guerriers écossais contre l'autorité de la Couronne britannique[653], a longtemps diffusé son message symbolique. Pendant plusieurs siècles, teinté de traditionalisme et d'anticonformisme, il fut réapproprié par la mode punk, chez Vivienne Westwood ou Rei Kawakuto par exemple[654], comme une « [...] declaration of (sub)cultural collision »[655]. Dès lors, à l'opposé des fastes de la mode dominante, dont la spectacularisation peine parfois à retranscrire les défis sociopolitiques des subcultures, les déchirures et les salissures sur les vêtements des Fermières Obsédées ne seraient-elles pas les héritières du caractère insurrectionnel du mouvement punk, car pour « [...] pouvoir communiquer la sensation du désordre [ne faut-il pas] d'abord choisir le langage approprié, même si c'est pour le subvertir »[656] ?

Dans ses recherches de 2011, Katie Victoria Green remarquait par exemple que la mode punk au Canada était définissable et reconnaissable grâce à l'étude du rôle des vêtements portés par des groupes s'autoidentifiant en rupture avec les représentations des idéologies des pouvoirs dominants comme ce fut aussi le cas pour la mode punk londonienne[657]. Les affinités des Fermières Obsédées avec le mouvement postpunk pourraient donc se confirmer dans les usages non conventionnels des vêtements.

---

[652] Benilan, A. et Kristal, D. (2010). *Modes du XX^e siècle : les punks*. Paris : Falbalas, 42.

[653] *Ibid.*, 40.

[654] Au début des années 1970, le tartan fut commercialisé dans la mode punk par Vivienne Westwood et Malcolm McLaren dans leur boutique située au 430 King's Road à Londres. Pour les explorations postpunk et l'emprunt du tartan dans la mode contemporaine, voir plus précisément la section intitulée « Clothes for Hereos ». *Ibid.*, 50-53.

[655] Bolton, A. (commiss.) et Metropolitan Museum of Art, New York, É.-U. (2013). *Punk: chaos to couture*. [Catalogue d'exposition]. New York : Metropolitan Museum of Art, 13.

[656] Hebdige, D. (2008). *Op. cit.*, 92.

[657] Green, K. V. (2011). *Punk fashion in Canada: the translation of an international subculture*. (Mémoire de maîtrise). University of Guelf. Récupéré de *ProQuest Dissertations & Theses Global*. (MR88934), 43 : « [...] Canadians were aware of the turbulent nature of punk's emergence in Britain because of international news reports that documented the strange new fashion trends popularized by British youth ».

En 1979, l'étude des subcultures punk londoniennes menée par le sociologue britannique Dick Hebdige montrait déjà que la culture punk laissait transparaître une « [...] tension fondamentale entre les détenteurs du pouvoir et ceux qui sont condamnés à des positions subalternes et à des existences de seconde classe »[658]. Né en 1951, Dick Hebdige avait été diplômé du *Centre for Contemporary Cultural Studies* fondé dans les années 1960 à Birmingham. À cette époque, il était l'héritier des enseignements dispensés par Stuart Hall. Ces filiations analytiques avec les études culturelles se faisaient ressentir dans son étude du mouvement punk. Mêlant ainsi plusieurs approches, Dick Hebdige commençait sa démonstration en se basant notamment sur les *Mythologies* de Roland Barthes à partir desquelles il justifiait son intérêt pour les phénomènes de la vie quotidienne[659]. Plus particulièrement, cette immersion dans la quotidienneté était présente dans le mouvement punk par l'usage du style DIY (Do It Yourself).

Cette analogie avec la pratique du DIY se remarque d'ailleurs dans les toutes premières performances des Fermières Obsédées. Elles avaient en effet commencé leur carrière artistique en intervenant directement sur leur uniforme de collégiennes. À la suite de commentaires reçus de la part des passants lors de leurs premières performances, les artistes commencèrent à écrire des mots sur leurs uniformes. Dans la performance intitulée *Happy F.O. to you* de 2003[660], on peut ainsi remarquer les inscriptions « Why do you guys do that? Why do you guys do that? » sur leurs chemisiers blancs. Grâce à ce cadre d'analyse, l'étude du vêtement met en lumière les tensions esthétiques postpunks chez Les Fermières Obsédées. De cette façon, les vêtements deviennent des outils visuels particulièrement pertinents pour appréhender l'univers esthétique non conventionnel des artistes.

---

[658] Hebdige, D. (2008). *Op. cit.*, 140.

[659] *Ibid.*, 12 : « [...] chez Barthes la notion de culture s'étend bien au-delà de la bibliothèque de l'opéra et du théâtre pour embrasser la totalité de la vie quotidienne »

[660] Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Op. cit.*, 53.

À la fin de la performance *Les bonbons*, quelques autres objets rituels, comme de fausses pièces de monnaie en chocolat lancées au public ainsi que de faux billets de banque avec lesquels les artistes se débarbouillaient le visage, viennent confirmer l'esprit ludique et révolté qui transparaît dans le port des vêtements chez Les Fermières Obsédées.

De plus, la thèse de l'émergence, dans l'œuvre, d'une esthétique vestimentaire postpunk s'affirmait également dans les déchirures des collants. Dans le vacarme de leur nuit de défoulement, Les Fermières Obsédées ajoutaient à leur tenue de couleur chair une paire de collants transparents en nylon dont l'aspect brillant évoquerait très certainement une esthétique glamour s'ils ne finissaient pas par se détériorer à chacun de leurs mouvements. De ce fait, les déchirures des collants ainsi que les salissures des gaines créent une forte analogie visuelle avec l'usage des vêtements dans les subcultures punks. Dans les pratiques vestimentaires punks, les tissus sont souvent déchirés (tee-shirts, chemises, cuirs, jeans, collants, etc.) ainsi que les étoffes rafistolées avec des épingles à nourrice[661]. Les déchirures et les trouées dans les tissus sont très courantes dans la mode punk[662]. Dans les années 1970-1980, les collants déchirés, particulièrement appréciés par les filles punks (fig. 5.23), laissaient voir la nudité de la peau. Ces marques exprimaient les désillusions d'une génération parce que les lacérations dans les collants métaphorisaient des actes d'automutilation[663]. De plus, les différents agencements de sous-vêtements portés comme vêtements de dessus avaient souvent été explorés par les groupes de filles punks. Alors qu'elles faisaient également des emprunts au vestiaire fétichiste, cette tendance fut d'ailleurs adoptée au printemps 1974 dans une boutique ouverte par Westwood et McLaren dans laquelle le groupe des Sex Pistols venait par exemple acheter des vêtements et les personnaliser.

---

[661] Bruna, D (commis.) et Musée des Arts décoratifs, Paris, France. (2016). *Tenue correcte exigée. Quand le vêtement fait scandale* [Catalogue d'exposition]. Paris : Musée des Arts décoratifs, 190.

[662] Benilan, A. et Kristal, D. (2010). *Op. cit.*, 20-21.

[663] *Ibid.*

Contre l'esprit puritain du moment, on voyait inscrit sur la façade du magasin situé dans le quartier de Chelsea le mot « SEX » en grosses lettres roses[664]. À l'intérieur de la boutique, on vendait des corsets, des vêtements sexy (en vinyle, latex ou cuir) qui étaient accessibles pour tous. Tandis que cette boutique sortait les accessoires fétichistes des catalogues spécialisés[665], on y trouvait aussi plusieurs tee-shirts à slogan avec des inscriptions comme : « I hate true Love », « God Save The Queen » ou « Chaotic Bass is here »[666].

Plusieurs décennies plus tard, dans la performance des Fermières Obsédées, on retrouvait ce même esprit révolté dans les « sales dégaines » des tenues tachées des artistes, car leurs usages indisciplinés faisaient écho aux pratiques vestimentaires des subcultures punks. Un rapport direct d'homologie esthétique entre leurs usages des vêtements et le style punk est donc remarquable dans l'« [...] apparente incohérence (trou/T-shirt ; crachat/ applaudissement ; sac poubelle/vêtement ; anarchie/ordre) »[667] (fig. 5.24 et 5.25). À la lumière de ces précédentes analyses, il apparaît que l'utilisation des accessoires vestimentaires chez Les Fermières Obsédées est une façon de confirmer le style punk et révolté de leur démarche artistique. Dans le répertoire vestimentaire de ces artistes québécoises, on retrouve ainsi « [...] l'équivalent stylistique [du] jargon obscène »[668] qu'avaient semé les subcultures punks dans les années 1970 pour être réactivé d'un point de vue féministe dans l'œuvre aujourd'hui.

---

[664] Bolton, A. (commiss.) et Metropolitan Museum of Art, New York, É.-U. (2013). *Op. cit.*, 25.

[665] *Ibid.*, 26 : « [...] The idea, as Westwood told the sex magazine Forum, was to take these taboo garments ''out of the bedroom and into the streets: now that would be revolutionnary!'' ». Voir aussi dans : Benilan, A. et Kristal, D. (2010). *Op. cit.*, 26-27.

[666] Bolton, A. (commiss.) et Metropolitan Museum of Art, New York, É.-U. (2013). *Op. cit*, 26.

[667] *Ibid.*, 128.

[668] Hebdige, D. (2008). *Op. cit.*, 121.

Enfin, en se rappelant que les premières références aux *Tartans de clans* du XVI[e] siècle témoignaient d'un « [...] fort système patriarcal [...] mis en valeur par le nom de l'ancêtre commun, souvent précédé par la syllabe *Mac* ou *Mc* qui veut dire "fils de" »[669], on peut se demander où est alors le clan des filles ?

À leur manière, dans leurs tenues dévergondées, Les Fermières Obsédées amenaient ainsi une réponse visuelle à cette question. Par l'intermédiaire d'un style vestimentaire déjanté, elles avaient en effet défendu sans crainte le « clan des mauvaises filles » dans le machisme environnant qui touchait parfois le mouvement punk[670]. Les Fermières Obsédées ont donc déconstruit les rôles genrés normatifs assignés aux représentations des féminités en portant leurs gaines[671] de façon non conventionnelle. Grâce à l'étude des détails de la gaine, des chaussures à talons et des collants portés par les artistes, l'analyse a pu démontrer que la surdétermination des catégorisations binaires genrées était détournée dans l'œuvre au profit d'un style féministe et indiscipliné. L'usage de la gaine, des talons hauts et des collants est donc une stratégie féministe, car il permet aux artistes de reprendre le contrôle de l'action certaines normes conformistes de représentation du corps. Les Fermières Obsédées créaient leur propre style vestimentaire déjanté par leurs actions performatives décousues. La pratique vestimentaire des artistes permet ainsi d'enrichir à sa façon les débats critiques féministes autour des représentations de corps dans l'art contemporain.

---

669 *Ibid.*

670 Par exemple, certaines attitudes sexistes dans les groupes de musique punk ont été dénoncées par plusieurs critiques féministes. Dans : Berkers, P. (2012, 20 juin). Rock against gender roles: performing femininities and doing feminism among women punk performers in the Netherlands, 1976–1982. *Journal of Popular Music Studies, 24*(2), 155-175 ; Cogan, B. (2012). Typical girls?: fuck off you wanker! Re-evaluating the slits and gender relations in early British punk and post-punk. *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal, 41*(2), 121-135.

671 L'origine étymologique du mot « gaine » vient d'ailleurs du latin classique « [...] *vagina*, "fourreau" ». Dans : Remaury, B. (dir.). (1996). *Op. cit.*, 514.

Par leurs usages dévergondés des parures, elles ont contribué à enseigner, pour les générations futures d'artistes féministes, des méthodes de désavoirs-faires artistiques. Dans les années 2000, Les Fermières Obsédées ont donc été les « subculturettes »[672] de l'art contemporain qui ont fait résonner autour d'elles le tumulte de soulèvements critiques (vestimentaires et féministes).

5.6 Les stratégies vestimentaires de la performance *Les bonbons* des Fermières Obsédées

L'étude de la gaine, des chaussures à talons et des collants portés par le collectif d'artistes québécoises, Les Fermières Obsédées, a permis de déceler un ensemble de caractéristiques (formelles, esthétiques et symboliques) venant confirmer le potentiel transgressif de l'usage du vêtement. L'usurpation des fonctions constrictives de la gaine a été décelée comme une stratégie menant les artistes à interroger la prégnance des idéaux de beauté cristallisés autour de l'idée d'un corps parfait. L'analyse a révélé que les fonctions constrictives et cohésives du conformisme vestimentaire avaient participé à rendre visible les stéréotypes liés aux représentations corporelles des féminités occidentales.

L'usage détourné de la gaine par Les Fermières Obsédées a ainsi montré que les sous-vêtements pouvaient servir d'outils visuels pour activer dans l'œuvre des positionnements féministes (passés et actuels) portés à l'égard de la lingerie féminine. Si l'examen des caractéristiques formelles, esthétiques et symboliques de la gaine a servi d'élément déclencheur pour interroger la dimension critique de l'œuvre, les taches ainsi que les projections de liquide déversées sur la tenue ont été identifiées comme une seconde stratégie artistique visant à déconstruire les rôles genrés traditionnels.

---

[672] Reddington, H. (2003). *Op. cit.*

Après avoir rappelé brièvement le contexte social québécois environnant la présentation de la performance au printemps 2012, les similarités entre l'habillement « sexy » et la tenue des Fermières Obsédées ont ensuite permis de démontrer les stratégies artistiques de détournement du fétichisme vestimentaire dans l'œuvre. Ainsi, l'usage de la gaine souillée dans la pratique du strip-tease déroutait les attentes représentationnelles du public voyeur. Cette rupture avec les conventions s'est également confirmée grâce à la détection de plusieurs analogies entre la tenue des artistes et le style contestataire subculturel punk.

Les attitudes disgracieuses, l'exhibition des sous-vêtements ainsi que les collants déchirés ont trouvé leur écho avec les pratiques de l'anticonformisme vestimentaire. Dans ce cinquième chapitre, les analogies (formelles, esthétiques et symboliques) avec les subcultures punks ont finalement prouvé que la gaine salie par Les Fermières Obsédées était une signature artistique visuelle, qui soudait le groupe d'artistes sous un même esprit révolté en proposant la création d'un style vestimentaire féministe et indiscipliné.

CHAPITRE VI

TEJAL SHAH ET LES TISSUS DE LA DÉSIDENTIFICATION DES RÔLES GENRÉS

> Je crois également que là, dehors, d'autres identités *comptent*. Ce ne sont pas les mêmes que celles qui peuplent mon espace intérieur, mais j'entretiens une relation et un dialogue avec elles. Ces autres identités permettent de résister au solipsisme de la plupart des discours postmodernistes. Je dois, d'une manière ou d'une autre, m'y frotter.[673]

Ce sixième chapitre analyse l'usage des parures dans l'installation vidéo *Trans-* de 2004-2005 réalisée par l'artiste indienne Tejal Shah en collaboration avec l'artiste brésilien Marco Paolo Rolla. Il se consacre au potentiel critique des vêtements, des accessoires ainsi que du maquillage dans l'œuvre afin d'y déceler les stratégies artistiques de désidentification des rôles binaires genrés.

En guise de préambule à l'analyse de l'œuvre, il faut rappeler que le contexte culturel occidental hégémonique dans lequel s'inscrit cette recherche effectuée dans une université nord-américaine influence nécessairement l'étude des parures dans l'œuvre de Tejal Shah.

---

[673] Hall, S. (2013). *Identités et cultures 2 : politiques des différences.* (A. Blanchard et F. Voros, trad.). Paris : Amsterdam, 24-25.

En prenant la mesure de ces enjeux pour l'étude de l'installation vidéo de Tejal Shah, artiste indienne féministe queer œuvrant depuis le début des années 2000 sur la scène internationale, la présente analyse n'a aucune prétention à faire figure d'autorité, car comme le rappelait Devnut Pattanaik, toute interprétation est nécessairement subjective, colorée et conditionnée par le monde dans lequel on vit[674]. À la lumière du dynamisme des travaux engagés par les chercheur·e·s dont le sujet porte sur l'Inde et sa diaspora[675], l'ambition de cette analyse d'œuvre n'est pas de former une expertise spécifique sur les imaginaires culturels indiens, car elle préfère laisser les spécialistes s'établir sur ce sujet[676]. Bien que l'analyse ne soit pas indifférente à la richesse de son contexte culturel indien, elle garde à l'esprit que son positionnement se restreint à la mesure de ses propres intérêts de recherche visant à démontrer que le vêtement est un outil visuel capable de créer des solidarités critiques entre les trois pratiques artistiques à l'étude dans cette thèse. Aussi, cette analyse des parures tentera, autant que possible, de prendre la mesure de l'influence des formes de discours dominants occidentalisés qui pourraient avoir tendance à s'infiltrer au cœur de son développement.

Avant de procéder à l'analyse de l'œuvre, il convient par ailleurs de mentionner également que l'étude du vêtement dans cette thèse comprend les gestes, les pratiques corporelles ainsi que les accessoires qui composent l'ensemble de la parure en général, car ils contribuent à la présentation de soi stratégique des artistes.

---

[674] Pattanaik, D. (2002). *The man who was a woman and other queer tales from Hindu lore*. Binghamton, NY : Harrington Park Press, 16.

[675] J'invite le lectorat à consulter par exemple le mandat et les projets scientifiques du Centre d'études et de recherche sur l'Inde, l'Asie du Sud et sa diaspora (CERIAS). Récupéré de http://www.cerias.uqam.ca/

[676] Racine, J.-L. (2006). L'Inde émergente, ou la sortie des temps postcoloniaux. *Hérodote*, *1*(120), 28-47. Récupéré de http://dx.doi.org/10.3917/her.120.0028, 41 : « [...] Qu'ils soient subalternistes, postmodernes ou économistes de diverses obédiences, ces intellectuels indiens ou d'origine indienne sont un signe, une avant-garde. Par-delà les différences de leur discours, par-delà des convictions parfois opposées, ils témoignent tous d'une "repossession du monde" que l'intelligentsia indienne a, la première, vécue avec éclat ».

Ainsi, les observations menées dans ce chapitre seront basées sur une analyse non restrictive des différents composants de la parure en y incluant les vêtements, les attitudes ainsi que les bijoux et le maquillage. Le développement de ce chapitre sera divisée en quatre parties, soit l'identification de la facture occidentalisée des vêtements portés par les artistes, l'étude de la fabrique genrée des soins du visage (rasage et maquillage), l'analyse du processus de la désidentification des parures pour en déduire les stratégies de valorisation artistique de communautés précarisées.

6.1 Mise en contexte de l'installation vidéo *Trans-* de Tejal Shah

6.1.1 Biographie de l'artiste : Tejal Shah

Depuis plus d'une quinzaine d'années, Tejal Shah travaille dans des chassés-croisés culturels, identitaires et genrés qui interrogent les tabous liés aux représentations non normatives des corps et des sexualités. Au fil de ses créations, l'artiste a privilégié des univers esthétiques dont les thématiques principales sont liées aux imaginaires lesbiens, queer et transidentitaires. Artiste pluridisciplinaire assumée, Tejal Shah favorise l'usage varié de plusieurs dispositifs comme la photographie, le collage, l'installation, la performance et les multimédias. Très riche, le choix d'une diversité de médiums est décisif dans la pratique de l'artiste. Il soutient efficacement sa vision fluide et mobile des interactions humaines dans un univers marqué par la conscientisation des systèmes d'oppression et de contrôle vécus par les populations. Tejal Shah est née en 1979 à Bhilai, une ville située dans l'État du Chhattisgarh au centre de l'Inde. L'artiste est issue d'une famille de classe moyenne qu'elle définit comme conventionnelle et patriarcale[677].

---

[677] Kovskaya, M. (2008). Tejal Shah: optics of power. *Eyemazing Magazine*, [s. p.]. Récupéré de http://tejalshah.in/wp-content/uploads/_pdf_file/386-7a39b6a0.pdf. Au début de l'article, Tejal Shah se présente ainsi : « [...] I grew up in a small town – Bhilai, in central India and come from a conventional, patriarcal, middle-class family ».

En 1995, elle quittait sa famille pour rejoindre avec enthousiasme la grande métropole de Mumbai (Bombay) et étudier au National Centre for the Performing Arts. À la fin des années 1990, alors âgée de dix-sept ans, Tejal Shah avait d'abord poursuivi ses études à Melbourne en Australie pour effectuer ensuite un séjour à la School of the Art Institute de Chicago. En 2000, elle obtient un diplôme en photographie du Royal Melbourne Institute of Technology. Aujourd'hui, Tejal Shah vit et travaille à Goa, une ville touristique attractive située dans un État de la côte sud-ouest de l'Inde. Représentée par la galerie Projet 88 de Mumbai et la galerie Barbara Gross de Munich, Tejal Shah a su faire sa place sur la scène artistique internationale.

Depuis le début des années 2000, elle n'a cessé de présenter son travail dans plusieurs expositions personnelles telles que « *What are You?* » à la Thomas Erben Gallery de New York en 2006 ; *There is a Spider Living Between Us* à la Centrale Galerie Powerhouse de Montréal en 2011 ; Between *the Waves* à Glasgow en 2013 ou *Some Kind of Nature* au Kunsthaus Rhenania de Cologne en 2015. Au cours de son cheminement artistique, Tejal Shah a également participé à de nombreuses expositions collectives dont *Global feminisms: new directions in contemporary art* au Brooklyn Museum de New York en 2007[678] ; *Paris – Delhi – Bombay...* au Centre Georges Pompidou de Paris en 2011[679] ou encore à la *documenta 13* de Cassel en 2012, pour ne nommer que celles-ci. De Mumbai à Barcelone, Londres, Venise, San Francisco ou Tokyo, les projets multimédias de Tejal Shah ont beaucoup voyagé à travers le monde.

---

[678] Reilly, M. et Nochlin, L. (commiss.), Brooklyn Museum et Davis Museum and Cultural Center, Brooklyn et Wellesley, États-Unis. (2007). *Global feminisms: new directions in contemporary art.* [Catalogue d'exposition]. Londres, R-U : Merrell Publishers.

[679] Duplaix, S., Bousteau, F. (commiss.) et Centre Pompidou, Paris, France. (2011). *Paris – Delhi – Bombay...* [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

Les projets de l'artiste ont souvent été présentés dans le cadre de festivals internationaux du film dont les approches étaient ouvertes aux enjeux des diversités genrées et sexuées[680]. Le parcours artistique de Tejal Shah est ainsi marqué par son implication militante en faveur de la défense des droits des personnes LGBTQIA*[681]. Dès son arrivée à Mumbai au milieu des années 1990, Tejal Shah avait commencé à côtoyer les milieux associatifs féministes lesbiens et bisexuels en participant à plusieurs réunions. Depuis cette époque, son positionnement féministe queer n'a cessé de s'affirmer dans sa démarche artistique. Tejal Shah a souvent travaillé en collaboration avec les milieux associatifs et communautaires défendant les droits de personnes marginalisées, comme l'atteste son implication auprès des *hijras*[682]. Dans bon nombre de ses projets, l'artiste confrontait les regards hétéronormatifs et cisgenrés occidentaux aux désirs transidentitaires indiens. Dans toutes ses thématiques de travail, elle a donc participé à la mise en visibilité des imaginaires corporels non hégémoniques par une posture artistique engagée contre les formes de discriminations genrées et sexuées[683].

---

[680] À titre d'exemple, en 2003-2004, Tejal Shah avait cofondé et organisé *Larzish* – premier festival international du film indien consacré aux sexualités et genres pluriels. Récupéré de http://indiatoday.intoday.in/story/india-holds-first-international-film-festival-larzish-on-gender

[681] Sur l'emploi du terme LGBTQIA* (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Questioning, Intersex, Asexual, and Ally). Schulman, M. (2013, 9 janvier). Generation LGBTQIA. *The New York Times*. Récupéré de http://www.nytimes.com/2013/01/10/fashion/generation-lgbtqia.html : « [...] "When you see terms like L.G.B.T.Q.I.A.," Professor Halberstam added, "it's because people are seeing all the things that fall out of the binary, and demanding that a name come into being" ».

[682] Novello, E. (2011). Les hijras. Dans S. Duplaix et F. Bousteau (commiss.), Centre Pompidou, Paris, France. (2011). *Paris-Delhi-Bombay...* (p. 126). [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou : « [...] En Inde, il y a trois catégories de genre : les hommes, les femmes et les hijras. Estimées entre cinq cent mille et un million de personnes, les hijras sont socialement définies comme des presque femmes, et sont ainsi considérées pour avoir vu le jour avec une malformation des organes génitaux, ou pour être nées avec un sexe masculin et avoir eu, pendant leur enfance ou leur préadolescence, un ou plusieurs comportements dits féminins ».

[683] Lokhandwala, A. (mars, 2010). The Queer Speculum. *Art India: The Art News Magazine of India, 14*(4), 36 : « [...] Shah sees herself as a feminist artist dealing with lesbian, queer and transvestite (including Hijra, drag and cross-dressing) politics ».

6.1.2 Description de l'installation vidéo *Trans-*, 2004-2005.

Au tout début de sa carrière artistique, avec l'artiste-performeur Marco Paolo Rolla, Tejal Shah réalisait en 2004 une installation vidéo composée de deux écrans plasma couleur. Les dimensions des moniteurs pouvaient varier en fonction des lieux de projection (fig. 6.1). Pendant douze minutes consécutives, les deux vidéos diffusent simultanément la transformation physique genrée des artistes qui avait lieu à l'aide de vêtements, de bijoux ainsi que de produits cosmétiques. Dans l'installation, Tejal Shah et Marco Paolo Rolla occupent chacun·e un des deux écrans vidéo. Pour faciliter la diffusion simultanée, les deux moniteurs vidéo sont installés de manière juxtaposée sur les murs des espaces d'exposition. Du début à la fin de la performance, l'angle de prise de vue adopté pour filmer les deux artistes reste identique. Il montre les artistes de façon verticale et frontale en alternant avec des vues de profil.

Dans les premières séquences, l'expression faciale des artistes apparaît d'une grande neutralité. On ne remarque aucun mouvement, ni aucune émotion particulière. Les artistes regardent fixement devant eux. Les deux écrans vidéo sont installés à une hauteur moyenne qui correspond à celle du regard du public. Comme dans une conversation, ce dispositif renforce l'effet intime d'un face-à-face avec les artistes. Dépourvu de tout élément décoratif, l'arrière-plan est d'un blanc uniforme. À la façon des photographies officielles d'identité, la caméra respecte un cadrage serré au niveau du buste, mettant l'accent sur le visage des artistes. L'objectif de la caméra prend la place d'un miroir à travers lequel les deux artistes se contemplent et effectuent toute une série de gestes rituels liés aux soins corporels, comme ceux du rasage ou du maquillage. Au début de la séquence, les deux artistes portent la même chemise de travail d'une couleur bleu denim. Sur l'écran de gauche, Marco Paolo Rolla montre une barbe brune négligée. Sur l'écran de droite, Tejal Shah porte une fausse barbe naissante. Simultanément, les deux artistes procèdent alors au rasage de leur visage.

Puis, tout en enlevant leur chemise de travail, Rolla et Shah laissent apparaître une tunique brodée bleu-marine qu'ils vont agrémenter par quelques bijoux. En se rapprochant de l'objectif de la caméra, les artistes appliquent sur leur visage du rouge à lèvres, du fard à paupières et du mascara. À la fin de la vidéo, les artistes se démaquillent pour finir par remettre la chemise de travail initiale.

6.2 La facture occidentalisée des vêtements portés par Marco Paolo Rolla et Tejal Shah

Pour étudier les stratégies artistiques de l'œuvre *Trans-* dans les années 2000, il convient d'abord de ne pas isoler l'étude des styles vestimentaires des artistes des autres pratiques usuelles majoritairement répandues dans le contexte culturel indien. En effet, comme le précisait très justement l'anthropologue Emma Tarlo dès son introduction « The problem of What to Wear »[684], toute analyse vestimentaire ne pourrait s'avérer efficace si elle omettait les imbrications culturelles plurielles dont le vêtement est assurément le révélateur. Ainsi, c'est grâce à l'exemple du port du sari, une des plus célèbres pièces vestimentaires indiennes, que la facture particulièrement occidentalisée des vêtements portés par les artistes dans cette œuvre pourra être observée.

6.2.1 La partition genrée des vêtements en contexte culturel indien

Dans les imaginaires pluriels de la mode indienne contemporaine, les designers défient brillamment les clivages sclérosants qui existent entre les sphères de la tradition et de la modernité, de l'Occident et de l'Orient, des savoir-faire artisanaux et

---

[684] Tarlo, E. (1996). *Clothing matters: dress and identity in India.* Chicago, IL : The University of Chicago Press, 1: « [...] In analysing specific historical and contemporary sartorial dilemmas the aim is to reveal the active role that clothing has played in the identity construction of individuals, families, castes, regions and nations ».

des avancées technologiques[685]. Cependant, si ces imbrications sont souvent magnifiées dans les caractéristiques formelles, techniques et esthétiques des vêtements, les collections prêt-à-porter agenrées sont encore rares. L'hégémonie de la division binaire des rôles genrés domine l'industrie mondiale du prêt-à-porter et se prolonge dans les pratiques vestimentaires de la vie de tous les jours. Dans les années 2000, selon les anthropologues Banerjee et Miller, la répartition binaire des vêtements était d'ailleurs bien établie en Inde depuis plus de deux siècles, à tel point que : « [...] the most striking feature of contemporary clothing in India is the difference between the two sexes »[686]. Au quotidien, la division genrée des usages vestimentaires était majoritairement répandue (fig. 6.2). À cela, il venait aussi s'ajouter une partition genrée entre les vêtements occidentaux et non occidentaux :

> [...] men's appearance has become dominated by a version of 'Western dress' (mainly trousers and shirts), while women have retained a non-Western clothing tradition. It could be argued that this largely reflects a basic inequality of power in South Asian society.[687]

Cette polarisation de l'habillement reconduisait une vision dichotomique de l'apparence genrée. Par exemple, le port de vêtements masculins de type occidentaux étaient majoritairement adopté tandis que les vêtements féminins servaient plutôt de garants des traditions locales[688]. Dans les années 2000, les parures vestimentaires semblaient toujours prisonnières des codes de représentation hétéronormative qui dominaient l'ensemble des us et coutumes du bien-paraître social.

---

[685] Jay, P. (2016). *Fashion India*. Londres, R-U : Thames & Hudson, 10.

[686] Banerjee, M. et Miller, D. (2003). *The sari*. Oxford, R-U : Berg, 235.

[687] *Ibid.*

[688] *Ibid.* : « [...] Men's clothing attests to their involvement in what have become global powers and ideologies, that give them access to forms and forces that perpetuate their overarching control in society. By contrast, women in their saris are in danger of being left behind as merely symbolic figures, the representatives of 'tradition' or 'authenticity'. They have been elevated, put on a pedestal, but may thereby also be removed from access to the levers of power ».

En travaillant aux croisements entre l'anthropologie et les études culturelles, Emma Tarlo mena en avril 1988 une recherche-terrain dans le village de Jalia situé dans l'État du Gujarat au nord-ouest de l'Inde. Dans cette étude, elle montrait que le sari conférait aux femmes indiennes leur statut genré dans la société. L'auteure y postulait que, même si les jeunes enfants avaient l'habitude de porter des habits non genrés[689], le mariage, entre six et vingt ans selon les familles plus ou moins pauvres[690], demeurait un important rite de passage qui imposait aux femmes de grands changements dans l'apparence. Comme cadeaux de mariage, on offrait traditionnellement aux femmes des parures vestimentaires, des bijoux de toutes sortes ainsi que des saris de couleur vive. En ce sens, le devenir « femme » des villageoises coïncidait avec l'accès à un statut social supérieur par la possession de vêtements. Pour la première fois dans sa vie, une femme pouvait devenir réellement propriétaire de ses vêtements. Sous cette tradition patriarcale, le don de saris marquait de son sceau la conformité des femmes à leurs rôles ainsi assignés[691]. En cas de décès du mari par exemple, la veuve devait remettre tous ses bijoux et ses vêtements à sa belle-famille. Elle se retrouvait ainsi totalement démunie, condamnée à vivre dans une extrême misère[692].

La cristallisation des rôles, des comportements et des tâches à effectuer était rendue effective avec l'adoption du sari. Ainsi, grâce à cet exemple de dépossession des saris, on comprend que le vêtement tient une place importante dans la dépendance socioculturelle des femmes aux rôles de genre imposés.

---

[689] Tarlo, E. (1996). Questions of dress in a gujarati village. [Chapitre de livre]. Dans E. Tarlo, *Clothing matters: dress and identity in India* (p. 129-167). Chicago, IL : The University of Chicago Press, 153.

[690] *Ibid.*, 155 : « [...] The marriage age for girls varies from six in some Bharwad families to the early twenties in high-caste groups. Most girls marry after puberty and do not live with their husbands before their middle to late teens ».

[691] Voir le témoignage autobiographique de la jeune Mina sur les conditions du port du sari et les consignes vestimentaires tenues par sa belle-mère. Dans : Banerjee, M. et Miller, D. (2003). *Op. cit.*, 14 : « [...] She used to say. "I don't care which family she has come from but now that she is married into ours, she has to follow all our norms and customs" ».

[692] *Ibid.*, 56.

Dans les années 2000, la création de l'œuvre de Tejal Shah serait donc influencée par l'ancrage de ces traditions culturelles en faisant usage des vêtements. Même si les artistes ne portent pas de saris dans l'œuvre de 2004-2005, les réminiscences de cette division majoritairement genrée se retrouvrent dans l'utilisation de la chemise de travail et de la tunique brodée (fig. 6.3 et 6.4). En effet, il vient s'ajouter à cette tradition culturelle une tendance à l'occidentalisation de l'habillement chez les artistes. Tejal Shah et Marco Paolo Rolla ont en effet choisi de s'autoreprésenter dans des vêtements dont les pièces de tissus ont été cousues entre elles, non pas drapées sur le corps comme c'est le cas du sari.

Du début à la fin de l'installation vidéo, Tejal Shah et Marco Paolo Rolla portent successivement deux types de vêtements, soit une chemise de travail et une tunique brodée. Ces deux modèles de vêtements sont d'une confection textile industrielle. En coton synthétique, ils sont confectionnés dans des matières non luxueuses. Les vêtements sont réalisés dans un tissu des plus basiques généralement utilisé pour la confection bon marché, comme c'est le cas pour les tee-shirts usuels portés dans toutes les régions du monde.

Dans les années 2000, au rythme effréné de la *fast fashion* et de la standardisation à grande échelle, les vêtements de type occidentaux s'uniformisent de plus en plus comme les jeans, les casquettes, les chaussures ou les tee-shirts. À la fin des années 1990, Susan B. Kaiser rappelait d'ailleurs les effets de la globalisation des marchés sur les vêtements où : « [...] some of the same or at least very similar clothing items and images circulated globally. Many western styles circulate globally through the apparel production and distribution system »[693].

[693] Kaiser, S. B. (1997). *Op. cit.*, 551.

Ainsi, bien que Marco Paolo Rolla et Tejal Shah semblent porter des tenues des plus anodines, contrairement au sari qui permet d'identifier les personnes selon leur appartenance à une famille, une caste, un statut social et une religion[694], cela n'empêche pas leurs vêtements de refléter les codes dominants globalisés de représentation qui sont liés aux masculinités et féminités occidentalisées.

6.2.2 La chemise, le « bleu de travail » de la masculinité occidentalisée

Portée au début ainsi qu'à la fin de la vidéo, la chemise choisie par les artistes est des plus classiques. D'une couleur bleu denim, elle se conforme aux normes que l'on retrouve dans plusieurs entreprises un peu partout dans le monde[695]. Dans les années 2000, ce type de chemise est par exemple fréquemment porté dans les bureaux, à l'exception peut-être du « Business Casual Friday »[696] où il est permis par certaines entreprises de porter des vêtements plus décontractés. La chemise serait donc le symbole le plus évident d'un vêtement urbain de type professionnel. De façon générale, c'est en quelque sorte le « [...] bleu de travail de l'homme d'affaires »[697]. Dès le début de la vidéo (fig. 6.3), Marco Paolo Rolla et Tejal Shah portent en effet une chemise bleue dont la confection rappelle celle qui est souvent utilisée par les ouvriers et les travailleurs occidentaux de classe moyenne.

---

[694] Tarlo, E. (1996). *Op. cit.*, 25.

[695] Pierson, M.-L. (2005). *L'image de soi.* Paris : Eyrolles, 213-216.

[696] *Ibid.*, 17.

[697] *Ibid.*, 216.

Uniforme des travailleurs, la chemise bleue n'est pas au sommet de la hiérarchisation vestimentaire professionnelle[698]. Signe représentationnel d'une classe sociale moyenne, elle indique par sa couleur sa position hiérarchique inférieure à celle du patron en « col blanc »[699]. En effet, selon l'étude sociologique d'Erynn Masi de Casanova, même à l'extérieur du monde du travail, la chemise bleue identifierait d'emblée son porteur à une classe sociale inférieure par sa couleur, car elle inscrit sur le corps la marque visuelle du « [...] working-class status »[700].

N'ayant connu que de très subtiles variations depuis plusieurs décennies, la chemise de travail est ainsi un puissant emblème de construction symbolique de la masculinité. Plus largement, le complet a aussi très peu varié en Occident depuis la fin du XVIII[e] siècle, époque de la « [...] *Grande Renonciation Masculine* »[701] où les hommes avaient renoncé « [...] brutalement à leur coquetterie vestimentaire »[702] pour adopter des vêtements plus simplifiés. De plus, il faut rappeler que dans l'histoire de l'Inde coloniale du XIX[e] siècle, la distinction entre l'habillement cousu et le tissu drapé matérialisait à même les corps une scission culturelle entre l'Occident colonisateur et l'Orient colonisé, entre les personnes dominantes et celles qui étaient dominées.

---

[698] Masi de Casanova, E. (2015). Being/becoming the boss: office hierarchies and dress. Dans E. Masi de Casanova, *Buttoned up: clothing, conformity, and white-collar masculinity* (p. 175-199). Ithaca, NY : Cornell University Press, 199 : « [...] Dress must be a powerful social force indeed if it can be perceived as a threat to the existing hierarchy and channels of controls » ; et 181 : « [...] Some bosses go beyond written rules or official dress codes to proscribe their personal pet peeves regarding clothing or appearance ».

[699] À un autre échelon de l'échelle sociale, on surnomme les « cols blancs » les personnes d'un grade plus élevé, qui occupent des postes de direction et dont la couleur blanche de leur chemise confirmerait leur statut de domination.

[700] *Ibid.*, 44.

[701] Flügel, J. C. (1982). *Le rêveur nu : de la parure vestimentaire.* (J.-M. Denis, trad.). Paris : Aubier-Montaigne, 102.

[702] *Ibid.*, 103.

Entre les traditions du sari drapé et le costume austère porté en Angleterre au XIX[e] siècle, les vêtements auraient participé à construire des principes de ségrégations représentationnelles parmi les individus[703]. Pour Tarlo, l'importation de vêtements tissés à la machine venant de l'étranger au milieu du XIX[e] siècle compliqua d'ailleurs grandement la perception symbolique attribuée aux vêtements portés par le peuple Indien et ceux des Européens. De plus, pour l'auteure, les vêtements auraient été souvent instrumentalisés comme des médiateurs identitaires pour soutenir des conflits entre la culture des dominants colonisateurs et la culture locale des personnes dominées[704]. Dans le contexte plus contemporain de l'installation vidéo de Tejal Shah, Banerjee et Miller remarquaient par ailleurs dans les grandes métropoles indiennes « [...] the general dullness of contemporary male Indian urban dress, the hundreds of millions of white and off-white shirts and brownish trousers »[705]. De plus, ils précisaient que des réglementations vestimentaires plus strictes étaient surtout dictées aux femmes indiennes, ce que confirmait également Emma Tarlo, là où « [t]he differential importance of clothes in the life-cycle of men and women reflects the different cultural constructions of male and female identity »[706]. Ainsi, les prescriptions vestimentaires adressées aux femmes indiennes auraient contribué à hiérarchiser la division des rôles de genre dans des rapports de pouvoir non égalitaires qui demeuraient encore très vifs dans les années 2000-2010[707].

---

[703] Virmani, A. (2012). Le sari à l'européenne : vêtement et militantisme en Inde coloniale. *Clio. Femmes, Genre, Histoire,* 36, 129 : « [...] Le vêtement féminin semble être dès lors une extension d'un programme impérial masculin, qui voit les chapeaux et les robes, les collants et les corsets, comme autant de symboles à préserver au sein du système impérial et de son univers de grandeur et de rituels grandioses : un élément de continuité essentiel en des temps incertains ».

[704] Tarlo, E. (1996c). Searching for a solution in the late nineteenth century. [Chapitre de livre]. Dans E. Tarlo, *Clothing matters: dress and identity in India* (p. 23-61). Chicago, IL : The University of Chicago Press, 24.

[705] Banerjee, M. et Miller, D. (2003). *Op. cit.*, 242.

[706] *Ibid.*

[707] Kothari, D. (2014). Empowering women in India: need for a feminist agenda. *Journal of Health Management, 16*(2), 237 : « [...] It appears that nothing substantial has been done for girls in India. All we are doing is telling them that they should not wear jeans and T-shirts; they should not carry mobile phones; they should cover their faces and not move out at night ».

Même si la globalisation du port de la chemise de travail en Inde semblait au premier abord effacer ces divisions, elles demeuraient généralement très ancrées dans les pratiques vestimentaires masculines au quotidien dans les années 2000. La chemise de travail marquait encore des structures binaires culturelles et genrées. Autrement dit, elle participait à forger l'idée selon laquelle « [...] the mask of "virile" masculinity has been a constant of the twentieth century, giving a face to the male domination that seems to be a natural state of things in the Western world »[708]. Associée dans les imaginaires au règne de l'élégance masculine occidentale, la chemise serait donc, pour les artistes à l'étude ici, une pièce majeure servant à fabriquer la représentation d'une masculinité hégémonique de type occidental dans l'œuvre.

6.2.3 La tunique brodée, une alternative vestimentaire genrée

Aux alentours de la sixième minute de la séquence vidéo, lorsqu'ils ôtent leur chemise de travail, les deux artistes portent une tunique à l'encolure brodée. Au premier abord, tout comme la chemise, la tunique portée pendant la séquence de maquillage, semble des plus banals. Pourtant, au milieu des années 2000, selon les récits de voyage des anthropologues Banerjee et Miller, les femmes indiennes portaient encore souvent le sari, aussi bien dans les milieux plus ruraux que dans les grandes métropoles urbaines. Le sari était souvent adopté lors des festivités, mais aussi dans toutes les activités de la vie quotidienne (fig. 6.2 et 6.5), ainsi qu'au travail comme dans l'administration et les bureaux par exemple[709].

---

[708] Malossi, G. (2000). *Material man: masculinity, sexuality, style*. New York : Harry N. Abrams, 27.

[709] Banerjee, M. et Miller, D. (2003). *Op. cit.*, 219 : « [...] the sari's popularity was further boosted by government information posters, film stars, politicians and ambassadors. It was adopted as an official uniform in the army, police and national airline, and an unofficial one for teachers and bureaucrats ».

Mais, à l'heure de la globalisation des marchés de l'industrie de la mode[710], les femmes indiennes portaient aussi très fréquemment des tuniques, des tee-shirts ou des jeans dans les rues des grandes métropoles, comme à New Delhi et Mumbai[711]. Ainsi, le style basique de tunique portée par Tejal Shah et Marco Paolo Rolla est très significatif du processus d'occidentalisation de la parure perceptible autant dans les usages de la vie de tous les jours que dans les milieux plus urbains. Dans les années 1990, les vêtements occidentalisés étaient encore les signes distinctifs d'une classe sociale urbaine plutôt aisée, là où « [...] the wardrobe of urban elite women has expanded to include more and more Western fashion »[712]. Puis, dans les années 2000, ces vêtements furent de plus en plus portés communément par les jeunes et les personnes issues de classe moyenne. Selon les observations de Banerjee et Miller, nombre de femmes n'adoptaient plus si souvent le sari dans les rues des grandes métropoles.

Au milieu des années 2000, à New Delhi par exemple, environ une femme sur deux ne portait pas de sari. Généralement, les femmes et jeunes filles indiennes mettaient des tee-shirts et des jeans ainsi que des tuniques longues appelées *kurtas*[713] ou des tuniques-pantalons tels que les *shalwar kamiz*[714] (fig. 6.6 et 6.7). Banerjee et Miller rappelaient d'ailleurs que le *shalwar kamiz* avait été conçu comme « [...] a viable alternative to Western dress in the guise of a modern functional garment, but only by

---

[710] Assayag, J. (1999). La « glocalisation » du beau : Miss Monde en Inde, 1996. *Terrain, 32*, 67-82.

[711] Sanséau, S. (2007). *Se vêtir du sari en Inde, dans le Chhattisgarh : représentations du corps et de la personne*. (Thèse de doctorat). Paris, L'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Récupéré de *HAL Archives-ouvertes* https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/932961/filename/sari_end_endV2small.pdf

[712] *Ibid.*, 224.

[713] Jay, P. (2016). *Op. cit.*, 255 : « [...] *kurta*: A loose tunic worn by men and women ». Voir aussi dans : Kaiser, S. B. (1997). *The social psychology of clothing: symbolic appearances in context* (2e éd. rév.). New York : Fairchild, 552.

[714] *Ibid.* : « [...] salwar kameez (also spelt shalwar keemez). A combination of *salwar* (loose trousers) and *kameez* (a long tunic). It can be hugely varied according to cut, fabric and ornamentation. In popular terms it is often referred to simply as a 'suit' ».

relegating it under the elevated beauty and integrity of the sari »[715]. Dans le contexte socioculturel indien des années 2000, les tenues portées dans les rues des villes entretenaient donc très souvent une relation de proximité avec des vêtements de type plus occidentaux[716].

Dans l'œuvre de Tejal Shah ici à l'étude, le cadrage des plans de la caméra ne permet pas d'identifier au premier abord si les artistes portent le *shalwar kamiz* ou une *kurta* puisque leur tenue n'a pas été filmée dans son intégralité. Toutefois, on peut remarquer que leur tunique s'avère bien loin des fastes colorés et des riches ornementations qui font la renommée internationale de la mode indienne encore aujourd'hui[717]. En effet, la tunique à col rond est d'une coupe très classique et d'un bleu marine discret. Au premier abord, la confection standard et la sobriété de la tunique sembleraient s'éloigner des *shalwar kamiz* et des saris[718]. Malgré tout, le détail des broderies, dont l'inspiration musulmane est identifiable par des formes géométriques cursives, montre quelques analogies avec l'ornementation des encolures des tuniques comme les *kurtas* et les *shalwar kamiz*, ensemble-pantalon emprunté au style ornemental pakistanais[719]. Or, pour Banerjee et Miller, le *shalwar kamiz* constituait aussi en 2003 une bonne alternative pour signifier simultanément l'appartenance culturelle locale et la modernité des femmes qui le portaient, entre le

---

[715] Banerjee, M. et Miller, D. (2003). *Op. cit*, 252.

[716] *Ibid.*, 2 : « [...] young urban women debate the merits of whether saris are practical garb for riding scooters to the office, where even a generation ago 'working' women were frowned upon. Older women watch bemused as their granddaughters chose each morning between a sari, a shalwar kamiz, or jeans and a T-shirt ».

[717] On pense par exemple aux créations de Manish Aurora, Sabyasachi Mukherjee, Abu Jani, Sandeep Khosla et de jeunes designers comme Rahul Mishra, Aneeth Arora ou Ruchika Sachdeva, Voir précisément les créations dans : Jay, P. (2016). *Op. cit.*

[718] Propos de Tejal Shah recueillis suite à un échange par courriel avec l'artiste, le 23 mars 2017 : « [...] We wear a simple embroidered top which can be loosely put in the category of kurta but it would be more correct to simply call it a "top" ».

[719] Banerjee, M. et Miller, D. (2003). *Op. cit.*, 238.

savoir-faire textile indien et les avancées technologiques[720]. Ainsi, subtilement dans l'œuvre, les quelques lignes arabesques de la broderie de la tunique des artistes évoqueraient également un style vestimentaire plus local (fig. 6.4). Dans l'œuvre de Tejal Shah de 2004-2005, la tunique est donc un outil visuel permettant de symboliser les imbrications complexes vestimentaires multiethniques indiennes. La construction imaginaire d'un seul type de féminité possible spécifiquement reconnu par son vêtement serait ainsi rendue dysfonctionnelle par le choix de la chemise et de la tunique agenrée. Dans cette perspective, le choix de ces deux tenues attesterait des complexes enchevêtrements vestimentaires culturels et genrés qui sont inhérents aux enjeux de l'occidentalisation des parures portées par les artistes dans l'œuvre vidéographique réalisée au milieu des années 2000.

6.3 La fabrique genrée de la pratique des soins corporels du rasage et du maquillage

Afin de poursuivre l'analyse des parures dans l'œuvre, il convient désormais de s'intéresser aux séances consacrées à la pratique du rasage et du maquillage. Pendant ces séquences, Tejal Shah et Marco Paolo Rolla pratiquent plusieurs rituels corporels qui mettent en scène l'action de certaines normes de représentation attribuées aux masculinités et féminités.

---

[720] Jay, P. (2016). *Op. cit.*, 68. Voir notamment les programmes d'étude du National Institute of Design (NID) d'Ahmedabad et du National Institute of Fashion Technology (NIFT) de New Delhi. Pour approfondir cette question, j'invite également le lectorat à consulter le site du centre de ressources du NIFT de New Delhi qui comprend plus de 22 000 titres. Dans : National Institute of Fashion Technology. (s. d.). *Resource Centres*. Récupéré de https://www.nift.ac.in/nrc/

6.3.1 Le rasage, une pratique usuelle assignée à la virilité

Au début de la vidéo, les deux artistes, qui portent les cheveux courts, regardent fixement l'objectif de la caméra. La scène de rasage se fait attendre, car elle ne débute qu'aux environs de la quatrième minute. En tournant la tête sur le côté et en tendant le menton en avant, les artistes inspectent leur visage dans les moindres détails, et plus particulièrement la partie située au niveau de la mâchoire inférieure (fig. 6.8). Lentement, ils se rapprochent de l'objectif de la caméra et quittent le cadrage initial situé à la hauteur du buste pour montrer leur visage en gros plan.

De face ou de profil, on distingue les indices pileux de la barbe portée par les deux artistes (fig. 6.9). Au bout d'une minute environ, la pilosité de leur barbe paraît assez dense pour qu'ils puissent appliquer de la mousse à raser et procéder au rasage (fig. 6.10). Dans l'œuvre de Tejal Shah, le recours à la technique du rasage de la barbe matérialise alors la fabrique de la masculinité virile[721]. Comme pour les soins des cheveux[722], le rasage est une pratique corporelle genrée. Pratiqué par de nombreuses personnes à la pilosité plus ou moins abondante[723], le rasage de la barbe s'adapte aux idéaux de beauté masculine qui varient en fonction des coutumes et des mœurs de chaque société[724]. Soin esthétique très répandue chez les hommes, le recours à la technique du rasage permet ici aux artistes de rendre manifeste l'hégémonie de la perception occidentale d'un acte de virilité.

---

[721] Haroche, C. (2011). Anthropologies de la virilité : la peur de l'impuissance. [Chapitre de livre]. Dans A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité : la virilité en crise ? Le XX^e^-XXI^e^ siècle, 3* (p. 15-30). Paris : Seuil.

[722] Da Silva, J. (2014). « Hair Studies » : une bibliographie. Pour une historiographie de la pilosité (cheveux et poils). *Apparence(s), 5*. Récupéré de http://apparences.revues.org/1248

[723] Polhemus, T. et UZi Part B. (2004). *Corps décor : nouveaux styles, nouvelles techniques*. Paris : Alternatives, 110 : « [...] Plus que jamais les hommes choisissent librement d'exhiber ou de supprimer leur pilosité faciale ».

[724] Robin, A. (2005a). Une histoire du rasage – Le rasage : un soin de beauté viril ? [Chapitre de livre]. Dans A. Robin, *Une sociologie du « beau "sexe fort" » : l'homme et les soins de beauté de hier à aujourd'hui* (p. 101-111). Paris : L'Harmattan, 101.

Si le rasage de la barbe apparaît ordinairement comme « [...] l'activité masculine par excellence, non pas tant esthétique, mais virile »[725], il devient ici, le signe visuel de la fabrique culturelle et genrée de l'idéal de beauté masculin occidental[726]. Les artistes reproduisent minutieusement les gestes codifiés de ce soin quotidien[727]. Devant le public, Marco Paolo Rolla et Tejal Shah ont décidé de se « faire le poil »[728] pour donner à voir les processus de classification stéréotypée de l'apparence, là où « [...] le masculin et le féminin peu[vent] alors être lue[s] entre la barbe du côté des hommes et la longue chevelure du côté des femmes »[729]. De plus, le rasage, tout comme le fait d'avoir une moustache ou une barbe bien taillée[730], est aussi une mesure disciplinaire corporelle parfois imposée par de nombreuses entreprises dans les années 2000. Dans le monde du travail par exemple, il faut parfois « être impeccable » pour se conformer à certains codes esthétiques requis au sein d'une entreprise. Plus généralement, on peut évidemment ici rappeler que la barbe a servi de signe visuel pour construire, dans les imaginaires populaires occidentaux, l'image du guerrier ou de l'aventurier[731]. De toute évidence, dans l'œuvre de Tejal Shah, l'usage du rasage de la barbe transportait donc avec lui le symbolisme conformiste de la construction hégémonique de la masculinité occidentale, dont le poil est un attribut majeur[732].

---

[725] *Ibid.*

[726] *Ibid.*, 103 : « De nos jours, l'idéal de beauté masculin veut que le visage de l'homme soit rasé ».

[727] Roetzel, B. (1999). La barbe. Dans *L'éternel masculin. Les incontournables de la mode masculine* (p. 12-25). Cologne, Allemagne : Könemann

[728] Bologne, J.-C. (2011). *Histoire de la coquetterie masculine*. Paris : Perrin, 179.

[729] *Ibid.*, 102.

[730] Pierson, M.-L. (2004). *Valorisez votre image* (2e éd.). Paris : Eyrolles, 165 : « [...] Les messieurs qui jugent leur visage trop rond ou trop juvénile adorent la barbe car elle "virilise" (et vieillit) instantanément leur apparence ».

[731] Malossi, G. (2000). *Op. cit.*, 187.

[732] Bologne, J.-C. (2011). *Op. cit.*, 177 : le poil, « [...] et la barbe en particulier, porte en effet un symbolisme fort, de virilité, de puissance, d'autorité, mais en contrepartie de barbarie, d'animalité, de rugosité que doit lisser la civilisation imberbe ».

Dès lors, si la technique du rasage a contaminé l'œuvre de l'univers symbolique lié au mythe de la masculinité virile, elle réussit surtout à montrer au public que les masculinités peuvent se construire, au même titre que les féminités, sous des formes représentationnelles hégémoniques[733]. Le recours au rituel du rasage de la barbe dans l'œuvre rend manifeste le protocole qui construit l'idéal de représentation de la masculinité virile, car elle s'institue comme une forme de domination[734] dans la culture[735] en dictant ses codes visuels à l'expression de genre.

6.3.2 Le maquillage, un soin corporel féminisé

Vers la sixième minute de la vidéo, après avoir enlevé leur chemise et procédé au rasage, Marco Paolo Rolla et Tejal Shah commencent à se coiffer ainsi qu'à se maquiller. La séance de maquillage va durer aux environs de quatre minutes. Tout d'abord, les artistes coiffent leurs cheveux courts (fig. 6.11). Ensuite, Shah et Rolla appliquent au coton un fond de teint sur la totalité de leur visage. À mesure que les artistes mettent le fond de teint, on aperçoit sur leurs doigts des bagues ainsi que sur leurs ongles, un vernis brillant bleu turquoise. Puis, les artistes appliquent du crayon bleu sur la paupière inférieure de l'œil et étalent sur l'ensemble de leur paupière supérieure un fard violet clair. Sur cette paupière mobile, ils accentuent aussi la racine des cils au crayon noir (fig. 6.12 ; 6.13). Les artistes continuent leur préparation en mettant en évidence la forme de leur bouche par l'ajout d'un rouge à lèvres de couleur pourpre. Enfin, ils complètent leur allure par un large collier gris perlé et de grosses boucles d'oreilles rondes d'un blanc nacré.

---

[733] Jouannais, J.-Y. (dir.) et Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL), France. (2015). *Chercher le garçon : une exposition collective d'artistes hommes*. [Catalogue d'exposition]. Vitry-sur-Seine, France : MAC VAL, 166.

[734] Molinier, P. et Welzer-Lang, D. (2004). Féminité, masculinité, virilité. Dans H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré et D. Senotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme* (2e éd. augm.) (p. 77-82). Paris : Presses universitaires de France, 77 : la virilité « [...] est l'expression collective et individualisée de la domination masculine ».

[735] Jouannais, J.-Y. (dir.), Musée d'art contemporain, Val-de-Marne, France. (2015). *Op. cit.* 166-167.

De toutes les époques et cultures, le maquillage a fait partie de nombreux rituels corporels pratiqués par les peuples dans plusieurs régions du monde. Des célèbres geishas japonaises fardées de blanc, aux peintures corporelles des Lobis du Burkina Faso[736] ou des Kapayos d'Amazonie[737], les traces de peinture apposées sur les visages font partie des signes représentationnels identitaires les plus répandus. Cependant, malgré la riche pluralité des couleurs et des dessins qui s'expriment sur les visages à travers le monde, le maquillage demeure un soin corporel très marqué par sa féminisation[738]. Dans le monde occidental, à travers plus d'un siècle de mode[739], le maquillage avait encore tendance à être associé à l'artifice de la féminité[740]. Dans les années 2000, la banalisation de la pratique du maquillage dans les magazines de mode féminine les plus populaires a eu pour effet de surenchérir ce stéréotype. Mettant en avant une multitude de conseils techniques, les pages des magazines populaires déployaient des nombreux efforts pour cibler principalement les femmes et les jeunes filles[741]. Dans les grands magasins ou les espaces publics les plus fréquentés, les affiches commerciales vantant les produits cosmétiques n'avaient cessé de reproduire en gros plan le même visage, souvent jeune et de type généralement caucasien.

---

[736] Gröning, K. (dir.). (1998). *La peinture du corps*. Paris : Arthaud, 116-117.

[737] Marty, J.-L. (dir.). (2005). « Les plus belles parures du monde. Habits de cérémonie, maquillage, coiffes rituelles, bijoux, peintures corporelles... », *Géo*. Hors-série, numéro 16. Arras, France : Géo.

[738] Borel, F. (1992). *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*. Paris : Calmann-Lévy, 216 : « [...] Le maquillage est un signal ; il annonce, par redondance, que l'on se trouve dans le règne de la féminité ».

[739] Castelbajac, K. de. (1995). *The face of the century: 100 years of makeup and style*. New York : Rizzoli.

[740] Ash, J. et Wilson, E. (1992). Fashion, feminism and postmodernism. [Chapitre de livre]. Dans J. Ash et E. Wilson (dir.), *Chic thrills: a fashion reader* (p. 3-16). Berkeley, CA : University of California Press. Pour la traduction française, dans : Hammen, É. et Simmenauer, B. (dir.). (2017). *Les grands textes de la mode : commentés par Émilie Hammen et Benjamin Simmenauer*. Paris : Institut français de la mode/Regard, 102.

[741] Duflos-Priot, M.-T. (1987). Le maquillage, séduction protocolaire et artifice normalisé. *Communications, 46*, 251.

L'ancrage symbolique de la construction d'un idéal de beauté féminin occidental surenchérit ainsi son pourvoir hégémonique en déployant par exemple une large palette de mascaras, fards à paupières, fonds de teint et rouges à lèvres. Dans un objectif visant un certain « [...] effort d'embellissement comparable à la recherche vestimentaire »[742], les campagnes publicitaires poussent à faire du maquillage, une pratique universellement partagée, en écartant sciemment toutes les personnes qui ne se maquillent pas[743] tout en légitimant un soi-disant « capital érotique »[744] à faire apparaître à tout prix.

Cette construction idéalisatrice présente les exigences du maquillage comme universelles[745], à tel point que certaines rubriques cosmétiques grand public, ne cessent pas de s'évertuer à trouver des solutions pour camoufler une ride *trop saillante*, des cils *trop fins* ou une bouche *pas assez pulpeuse*[746]. En en sens, par l'exercice du maquillage, le visage se conforme facilement à certaines exigences de présentation, car il devient non seulement une norme, mais un impératif social.

---

[742] *Ibid.*

[743] *Ibid.*

[744] Hakim, C. (2010). Erotic capital. *European Sociological Review, 26*(5), 500 : « [...] The fifth element concerns social presentation: style of dress, face-painting, perfume, jewellery or other adornments, hairstyles, and the various accessories that people carry or wear to announce their social status and style to the world ».

[745] À ce titre, on peut se rappeler par exemple l'éloge du maquillage de 1863 du poète Charles Baudelaire : « [...] La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraitre magique et surnaturelle : il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguer les cœurs et frapper les esprits ». Dans : Baudelaire, C. (1976). *Œuvres complètes, 2*. Paris : Gallimard, 716-717.

[746] À titre d'exemple, voir les nombreux conseils beauté de l'édition française du magazine américain *Cosmopolitan*. Dans : Cosmopolitan. (s. d.). Maquillage. *Cosmopolitan*. Récupéré de http://www.cosmopolitan.fr/maquillage,2032.asp1 : en 2015, « [t]he flagship U.S. edition of Cosmopolitan, Hearst's most global brand - it has 62 international editions - feels fresher and more vital than ever under Editor-in-Chief Joanna Coles, Ad Age's Editor of the Year ». Voir aussi : Ad Age Staff. (2016, 8 février). Ad Age's 2015 magazine A-list: see all the winners. *Ad Age*. Récupéré de http://adage.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/article/print-edition/ad-age-s-2015-magazine-a-list-winners/302561/

Dans le contexte de l'œuvre, qui traduisait une période pourtant marquée par la démultiplication des produits de soins corporels masculins occidentaux[747], le maquillage reste, de toute évidence, une pratique tout de même très féminisée pour l'opinion commune. En effet, même s'il existe plusieurs pratiques plus agenrées dans l'histoire de la mode occidentale[748], le maquillage demeure très marqué dans sa représentation par les normes majoritairement hétéronormatives[749]. Si les codes majoritairement acceptés oublient trop souvent les usages agenrés des subjectivités du passé[750], ils auraient donc tendance à reproduire leurs diktats représentationnels sur les visages de Marco Paolo Rolla et Tejal Shah par l'exercice du maquillage au milieu des années 2000. Même si à la première lecture de l'œuvre, on aurait pu voir, dans les gestes anodins du rasage et du maquillage, une synchronie avec les rôles binaires genrés, c'est au contraire, en donnant à voir les codes visuels de masculinités et de féminités hégémoniques, que les artistes vont participer à les déconstruire..

---

[747] Roetzel, B. (1999). *Op. cit.*, 11.

[748] Pour une approche historique du maquillage au masculin, voir aussi : Lanoë, C. (2016). Le fard a-t-il un genre ? Regards sur le maquillage masculin. [Chapitre de livre]. Dans D. Bruna (commiss.), Musée des Arts décoratifs, Paris, France. *Tenue correcte exigée : quand le vêtement fait scandale* (p. 104-111). [Catalogue d'exposition]. Paris : Musée des Arts décoratifs. De plus, on peut aussi penser aux maquillages agenrés des groupes anticonformistes punks ou gothiques. Voir les séries de photographies réalisées par UZI Part B. Dans : Polhemus, T. et UZI Part B. (2004). *Corps Décor. Nouveaux styles, nouvelles techniques.* Paris : Alternatives.

[749] L'hétéronormativité est une « [i]déologie de la destinée et de la supériorité hétérosexuelle ; insistance sur la concordance entre sexe, genre et orientation sexuelle » ; un système de « [...] catégorisations binaires homme-femme, masculin-féminin, hétérosexuel-homosexuel » ; et un ensemble de « [...] normes rendant invisibles et inintelligibles les réalités autres ou les disqualifiant ». Dans : Charlebois, J. B. (2011). Au-delà de la phobie de l'homo : quand le concept d'homophobie porte ombrage à la lutte contre l'hétérosexisme et l'hétéronormativité. *Reflets*, *17*(1), 133.

[750] À ce sujet, à la fin du Moyen Âge en France, les fards étaient utilisés indistinctement chez les hommes de cour, les femmes de haut rang et les courtisanes. Dans : Robin, A. (2005). *Op. cit.*, 25 : « [...] la mise au silence du souci masculin des apparences est un phénomène moderne : c'est la Révolution française qui met un terme aux pratiques de beauté et au maquillage des hommes et, plus généralement à leurs préoccupations esthétiques, laissant alors aux seules femmes le soin de paraître en séparant nettement sphère publique réservée aux hommes et sphère privée aux femmes ».

6.4 Les visages de la désidentification des parures genrées

L'analyse des usages des vêtements ainsi que des soins corporels ont servi à mettre en lumière la mise en scène artistique des rôles de genre dans l'œuvre *Trans-* de Tejal Shah. Sur cette base référentielle, il est désormais possible d'étudier les stratégies artistiques de désidentification de ces rôles par les artistes dans l'œuvre.

6.4.1 S'envisager dans l'œuvre : démasquer les mascarades genrées des parures

Peu importe la classe sociale, le genre, l'âge ou l'appartenance ethnique des personnes, les traditions masquées perdurent dans chaque région du monde en s'adaptant chaque fois aux rites qui sont spécifiques à chaque culture[751]. Qu'il soit réalisé en carton, bois, plume ou tissu, le masque est en effet un perturbateur identitaire. De façon générale, il a une double fonction, car c'est un signe d'individualité et de cohésion sociale. Le masque est ordinairement un objet qui redouble le visage par sa forme généralement ovoïdale percée de trous indiquant les orifices du nez, de la bouche et des yeux. S'il s'apparente formellement au visage, il s'en distingue également, car il propose une autre représentation de celui-ci. Il est en effet en inadéquation avec les plis de la peau qu'il recouvre. Dans cette perspective, il y aurait toujours une certaine distance entre le corps biologique et la constitution non organique du masque. On pourrait ainsi dire que le masque ne s'ajoute pas au visage, mais qu'il vient recréer une autre image de celui-ci. Au premier abord, cet objet extérieur à la matérialité de la peau ne prétendrait donc pas imiter les traits qu'il est censé dissimuler. Pourtant, masque et visage entretiennent aussi des liens très étroits d'un point de vue symbolique.

---

[751] Tseëlon, E. (2001). Reflections on mask and carnival. [Chapitre de livre]. Dans E. Tseëlon, *Masquerade and identities: essays on gender, sexuality, and marginality* (p. 18-37). Londres, R-U : Routledge.

Le masque projette sur le visage toute la part de duplicité qui est inhérente à son objet, car il est interdépendant à la fois de son référent (le visage) et de ce à quoi il réfère (l'image). Selon sa définition étymologique, le terme *mascarade* viendrait d'ailleurs du mot *masque*, qui se définit comme un « [...] faux visage pour se donner un aspect différent, ou bien pour se déguiser »[752]. Suivant cette logique, le masque désignerait donc, la plupart du temps, un « [a]ccoutrement et [des] déguisements ridicules ou étranges »[753] ou même une « [a]ttitude hypocrite, [une] mise en scène trompeuse »[754]. Les parures vestimentaires, tout comme les soins corporels, sont aussi souvent soumises à cette conception plutôt péjorative de la mascarade. On accède ici à l'interprétation négative la plus classique de la mascarade, en porte-à-faux d'une nature considérée, elle, comme originelle et parfaite. En vertu de ces principes, tout masque, vêtement ou maquillage qui viendrait surligner ou effacer les traits du visage serait potentiellement le signe visuel révélateur du caractère trompeur du sujet qui le revêt. Selon ces présupposés, l'artificialisation des parures participerait donc à surenchérir le paradigme du déterminisme biologique, là où le maquillage serait perçu comme « [...] un trompe-l'œil [car] il ne modifie pas la biologie, mais se contente d'agir sur les apparences »[755]. Par ailleurs, évoquer ici le thème de la mascarade ne serait pas sans rappeler le célèbre texte de 1929 de la psychanalyste Joan Rivière qui convoquait cette notion pour expliquer les stratégies employées par les femmes pour s'adapter en société et contourner les interdits[756]. Bien que les époques et les contextes soient très différents, son concept de mascarade se développait à partir de situations mettant en exergue l'usage transgressif des vêtements par les femmes dans l'espace de l'université.

---

[752] Allard, G. et Lefort, P. (1984). *Le masque*. Paris : Presses universitaires de France, 3.

[753] *Ibid.*, 5.

[754] *Ibid.*

[755] Allard, G. et Lefort, P. (1984). *Op. cit.*, 215.

[756] Rivière, J. (1994). La féminité en tant que mascarade. Dans M.-C. Hamon (dir.), *Féminité mascarade : études psychanalytiques* (p. 197-213). Paris : Seuil, 209.

Même si Rivière n'était pas une spécialiste de l'étude des parures, la transgression des codes sociaux préétablis était possible pour les femmes grâce à l'apparence vestimentaire[757]. Toutefois, il faut préciser que même si l'analyse de Rivière avait le mérite de mettre au jour les stratégies vestimentaires utilisées en société par les femmes afin de s'approprier l'espace social majoritairement masculin, il semblerait réducteur de s'en tenir à cette seule approche pour étudier les stratégies de détournements opérées par les artistes dans l'œuvre. Pour ne pas subsumer une nouvelle fois les représentations plurielles des féminités sous un concept d'étrangeté, l'analyse de l'œuvre permet de souligner que les mascarades des masculinités et des féminités peuvent être déconstruites de façon simultanée, car les processus d'identification des rôles de genre prouvent que la conception normative des masculinités peut, elle aussi, se jouer masquée[758].

Avec l'utilisation d'un miroir de poche[759] ou d'un téléphone cellulaire[760], les visages présentés à travers les écrans ont depuis toujours fait miroiter dans les regards la construction visuelle d'un idéal de soi. Ainsi, pour analyser le processus de désidentification des rôles de genre dans l'œuvre ici choisie, une étude détaillée des expressions du visage des artistes est particulièrement appropriée.

---

[757] À l'appui de sa thèse, Rivière donnait l'exemple d'une femme universitaire, maître de conférence, qui « [...] lorsqu'elle avait à faire un cours, non pas devant les étudiants, mais devant un auditoire de collègues, [...] s'habillait de façon particulièrement féminine. Dans ces occasions, son comportement était marqué par quelque chose de totalement incongru » et « [...] elle se sentait obligée de transformer cette situation, où elle tenait un rôle masculin, en un "jeu", en quelque chose de *pas vrai*, en une "blague" ». *Ibid.*, 205.

[758] Tseëlon, E. (2001). *Op. cit.*, 94-95.

[759] Castelbajac, K. de. (1995). *Op. cit.*, 56. Voir particulièrement l'illustration de Ruth Eastman sur la couverture du magazine *Judge* de 1927. Dans cette illustration, on y voit une femme vêtue d'un chapeau cloche et d'un complet avec cravate se regarder à travers le miroir de son poudrier pour se maquiller avant un match de football.

[760] Gunthert, A. (2015, 16 juillet). La consécration du selfie. *Études photographiques, 32.* Récupéré de http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3529 ; Lichtensztejn, A. (2015). *Le selfie : aux frontières de l'égoportrait.* Paris : L'Harmattan ; Tiidenberg, K. et Gómez Cruz, E. (2015). Selfies, Image and the Re-making of the Body. *Body & Society, 21*(4), 77-102.

Dépourvus de tout décor environnant, les visages de Marco Paolo Rolla et Tejal Shah sont filmés en très gros plan. Dès les premières minutes de la vidéo, le cadrage rapproché crée une distance très intime avec le public à tel point que l'on perçoit à l'écran le détail des pores et des plis de la peau des artistes. Or, contre le principe « [...] négateur et entravant »[761] de l'imitation dans la mode dans lequel le sujet aurait tendance à perdre sa capacité d'agir[762], Tejal Shah et Marco Paolo Rolla ne font pas que reproduire des gestes intimes de la vie quotidienne devant la caméra. En insistant sur le temps consacré à la préparation de leur visage, l'œuvre se détache de la dimension figée et rassurante de l'imitation par les parures. En effet, les artistes montrent plutôt que l'identité n'est pas le miroir de l'imitation, mais qu'elle se traduit dans un long processus de construction perpétuelle de soi en donnant à voir l'acte de préparation du visage.

Très certainement « [...] encore plus codifié peut-être que le corps, car [il est] plus expressif »[763], le visage que dévoilent Tejal Shah et Marco Paolo Rolla expose au public les procédures menant à la construction visuelle des genres. Or, si l'on se rappelle que chez Stuart Hall, il convient plutôt de « [...] considérer l'identité comme une "production" toujours en cours, jamais achevée, et qui se constitue à l'intérieur et non à l'extérieur de la représentation »[764], alors le recours au concept d'identification serait préférable à celui d'imitation pour analyser l'œuvre de Tejal Shah.

---

[761] Simmel, G. (1988). La mode. Dans G. Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais* (p. 88-126) Paris : Rivages, 90 : l'imitation dans la mode est souvent perçue comme une stratégie qui « [...] délivre donc l'individu des affres du choix, le signale comme la créature d'un groupe, comme le réceptacle de contenus sociaux ».

[762] Barnes, R. et Eicher, J. B. (1992). *Dress and gender: making and meaning in cultural contexts* (2e éd.). New York : Berg, 8 : « [...] specific types of dress, or assemblages of types and their properties, communicate gender differentiations that have consequences for the behaviour of females and males throughout their lives ».

[763] Lemoine-Luccioni, E. (1983). *Op. cit.*, 45.

[764] Hall, S. (2008). *Identités et cultures : politiques des cultural studies.* (C. Jacquet, trad.). Paris : Amsterdam, 311.

L'étude du processus d'identification en jeu dans l'œuvre permet en effet de souligner l'importance de l'acte de transformation faciale des artistes. Dans l'œuvre, l'écran, qui prend la place du miroir à travers lequel les artistes contemplent leur image, crée une analogie entre le visage des artistes et celui des spectateurs. À mesure que les artistes appliquent de la mousse à raser ou du fond de teint, le public évalue sa propre image à travers les transformations du visage que les artistes mettent en acte. Le visage des artistes se reflète ainsi dans celui du public qui se projette simultanément dans l'œuvre à travers les actions quotidiennes qu'il voit se construire sous ses yeux. Ce mode d'intervention faciale artistique n'est alors pas seulement redoublé par la référence au miroir, mais aussi à travers le choix du médium vidéographique. Toute la durée de la vidéo est concentrée sur ces moments intimes d'observation. Avec les différentes expressions faciales qu'il propose, le visage des artistes rend manifeste les mécanismes du processus d'identification qui s'établit dans les parures. Dans une boucle autoréflexive, l'œuvre invite donc à considérer les marques apposées sur le visage des artistes comme des outils visuels venant indiquer que l'identification n'est pas une forme figée, mais bien un processus toujours en cours[765]. De plus, dès les premières recherches lacaniennes sur le sujet[766], c'est à travers la reconnaissance de son image dans le miroir que l'enfant, dès l'âge de six mois jusqu'à l'âge de dix-huit mois, prendrait conscience de sa position de sujet[767].

---

[765] Hall, S. (2008). *Op. cit.*

[766] Lacan, J. (1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. [Chapitre de livre]. Dans J. Lacan, *Écrits I*: communication faite au XVI[e] congrès international de psychanalyse, à Zurich, Suisse, 17 juillet 1949. (p. 89-97). Paris : Seuil.

[767] *Ibid.*, 90 : « [...] une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et ce complexe virtuel à la réalité qu'il redouble, soit à son propre corps et aux personnes, voire aux objets, qui se tiennent à ses côtés ».

Dans l'image spéculaire, le sujet s'identifie[768] et se crée un *je-idéal*[769] où le corps apparaîtrait sous une forme morcelée[770]. Si chez Lacan, le processus d'identification s'établissait par l'intermédiaire du miroir en une image recomposée des parties disparates du corps, la philosophe Judith Butler invitait elle « [...] à penser au contraire que non seulement les identifications précèdent le moi, mais que la relation d'identification à l'image établit le moi »[771].

À la lumière de cet argument, les identifications seraient alors aussi préalablement construites à partir des éléments externes qui les constituent[772]. Dans cette perspective, le sujet se constituerait à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de sa propre image de lui-même (dans le reflet du miroir). Ce processus dépendrait donc simultanément d'une fonction imaginaire[773].

Par ces quelques éclaircissements, on comprend ainsi qu'il n'y aurait pas une seule identification possible à une forme préexistante d'un soi inaltérable, mais bien plusieurs identifications qui se proposent potentiellement comme des figures alternatives de l'imaginaire. Ainsi, dans les écrans de Tejal Shah, les processus de construction plurielle des identifications genrées sont révélées, car ils sont manipulés dans l'image vidéographique. Le temps accordé à la préparation des soins du visage permet aux artistes de poser méticuleusement des gestes les plus ancrés au quotidien pour mieux les décortiquer.

---

[768] *Ibid* : « [...] Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image ».

[769] *Ibid.*, 90-91.

[770] *Ibid.*, 94.

[771] Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. (C. Nordmann, trad.). Paris : Amsterdam, 86.

[772] *Ibid.*, voir précisément la note en bas de page 85 : « [...] Il semble ici que la construction sociale du moi prenne place à travers une dialectique d'identifications entre un moi déjà partiellement constitué et l'Autre. Le stade du miroir est précisément l'identification primaire, présociale et déterminée "dans une ligne de fiction" (imaginaire, spéculaire), qui engendre les identifications secondaires (sociales et dialectiques) ».

[773] Butler, J. (2009). *Op. cit.*, 88.

Chaque soin est appliqué avec minutie et lenteur (fig. 6.13). Grâce à l'appareillage technologique vidéographique, tout l'univers représentationnel propice à démasquer la construction rituelle des parures cisgenrées est mis en place. La mise en abîme du visage des artistes par l'évocation du miroir dans l'écran de la caméra décompose les mascarades cisgenrées et la reproduction des gestes qui l'accompagnent. La diffusion simultanée dans les deux écrans révèle graduellement le rythme progressif du processus d'incorporation des identifications cisgenrées dans la pratique quotidienne des soins corporels. Par là même, l'œuvre donne à voir les signes représentationnels qui régissent la domination des rôles binaires cisgenrés des parures au sein de son processus en cours de création. L'usage des parures chez Tejal Shah et Marco Paolo Rolla provoquent dans l'œuvre vidéographique une forme de conscientisation du cisgenrisme présent dans la répartition binaire des parures, ainsi que dans les stéréotypes genrés présents dans les représentations artistiques[774]. Du fond de teint à la mousse à raser, l'œuvre ne se contente pas de redoubler les visages de la féminisation et de la masculinisation des parures, mais elle vient les dénoncer de façon simultanée à travers la juxtaposition de deux écrans.

L'œuvre place le public devant la réalité des préjugés genrés en matière d'apparence physique tout en déconstruisant leurs processus en cours de réalisation. C'est ainsi que pour les artistes, s'envisager dans l'œuvre devient une stratégie visuelle capable de montrer au public les aprioris représentationnels genrés grâce à l'usage des parures.

---

[774] Cervulle, M., Farges, P. et François, A. I. (dir.). (2015). *Marges du masculin : exotisation, déplacements, recentrements*. Paris : L'Harmattan, 12 : « [...] une représentation, qu'elle soit picturale, littéraire, mentale, sociale, etc., ne vient pas se poser mécaniquement devant le réel comme un miroir, mais constitue le *produit* d'une action, par laquelle la représentation est *construite* et par laquelle l'agent de cette construction, qu'il soit singulier ou collectif, se donne à voir dans cet acte – avec comme cas limite le stéréotype ».

6.4.2 Les visages au miroir de la désidentification des parures

Dans l'œuvre *Trans-*, les parures organisent le système visuel permettant aux artistes d'avertir le public des mécanismes classificatoires normatifs de l'expression binaire genrée. Si le masque opère dans les autoreprésentations comme un outil venant déconstruire les catégories de l'identité genrée ainsi qu'une vision essentialiste de cette même identité[775], toute mise en scène de soi – que ce soit par le vêtement, les masques ou les soins corporels – serait une clé de lecture pour appréhender les processus de désidentification des rôles genrés. Au-delà du seul décodage visuel des normes, le traitement accordé aux parures par les artistes dévoile en effet la capacité qu'ont ces outils du visuel à agir sur l'œuvre par leur action performative. Comme on le démontrera plus loin, l'étude de la désidentification des rôles genrés serait permise par une étude combinée de la pratique de la performance et de l'agentivité présente dans les usages des parures.

Tout d'abord, afin de produire des images de soi dynamiques, les artistes convoquent leur savoir-faire en matière de performance et d'art corporel. Même si leurs parcours artistiques sont très différents, Tejal Shah et Marco Paolo Rolla partagent une vision commune, celle de privilégier l'importance de la performance dans le traitement qu'ils accordent aux parures. Dans les années 2000, Marco Paolo Rolla, performeur cisgenre d'origine brésilienne[776], réalisait déjà quelques performances dont les interventions étaient marquées par la tradition de l'art corporel du XX^{e} siècle[777]. En 2004, Tejal Shah fit la rencontre de celui-ci lorsqu'il fut invité en résidence à New Delhi lors d'un festival organisé par Hemant Sreekumar et l'association KHOJ.

---

[775] Tseëlon, E. (2001). *Op. cit.*, 2.

[776] À titre d'exemple, consulter : Marco Paulo Rolla. (s. d.). Vídeos. Dans Marco Paulo Rolla. [Blogue]. Récupéré de http://marcopaulorolla.blogspot.ca/p/videos.html En ligne : http://marcopaulorolla.blogspot.ca/p/videos.html.

[777] Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press ; Warr, T. et Jones, A. (dir.). (2005). *Le corps de l'artiste*. Paris : Phaidon.

Cet évènement regroupait des artistes contemporains internationaux tels que Monali Meher, Reza Afisina, Soumybrata Choudury et Tejal Shah. Pour l'occasion, Rolla réalisa, le 30 novembre 2004, une performance intitulée *Extensões Do Corpo* (fig. 6.14). L'artiste était muni d'un harnais pour seul vêtement. Comme dans un numéro d'équilibriste, il plaçait volontairement son corps nu dans des positions inadéquates. Dans cette performance, il testait les limites de sa résistance physique en se suspendant au mur de l'espace d'exposition[778].

De son côté, Tejal Shah témoignait aussi d'un intérêt marqué pour la pratique de la performance comme le montrait par exemple son intervention intitulée *Encounter(s)* de 2006 (fig. 6.15). Réalisée en collaboration avec l'artiste thaïlandaise Varsha Nair, *Encounter(s)* avait été initiée à partir d'émotions que partageaient les deux artistes face à la frénésie de l'urbanisation intensive de leur ville respective (Mumbai et Bangkok). En effet, elles avaient ressenti le même malaise devant l'agitation urbaine et la solitude que l'on pouvait vivre dans les métropoles. Pour défier cet inconfort, le vêtement leur servait à symboliser la nécessité de tisser des liens sociaux. Tejal Shah et Varsha Nair se glissèrent alors dans une immense structure de tissu qui étaient formée par deux combinaisons rattachées l'une à l'autre par des manches démesurées.

Confinées dans cette architecture textile imposante, les artistes portèrent cet « habit à deux » dans plusieurs espaces publics de grandes métropoles telles que Glasgow, Turin ou Londres. Pour contrer les barrières géographiques, sociales et culturelles qui demeuraient présentes entre les individus, ce « vêtement à deux » leur servait de stratégie pour métaphoriser la possibilité de nouveaux liens sociaux. Dans ce vêtement réalisé pour accueillir deux personnes en même temps, les performeuses évoquaient la nécessité de créer des espaces de solidarité.

---

[778] Khoj International Artists' Association. (s. d.). *Programmes/international residencies*. Récupéré de http://khojworkshop.org/programme/performance-art-nov-dec-2004/

Avec *Encounter(s)*, l'incroyable proéminence des manches des vêtements offrait au spectateur un espace de connexion possible avec l'autre, une utopie du partage pour contourner les obstacles (spatiaux, culturels, identitaires et émotionnels) et les renégocier dans l'œuvre. Ainsi, par ces deux exemples, on comprend donc toute l'importance que Marco Paolo Rolla et Tejal Shah accordent au rapport intime entre le corps et la pratique de la performance.

De plus, à la lumière de ces préoccupations communes, il vient s'ajouter, chez les deux artistes, un intérêt marqué pour les questions liées à la diversité de genres[779]. Tout au long de la vidéo-performance *Trans-*, Tejal Shah et Marco Paolo Rolla ne se parlent pas et n'entretiennent aucune communication orale avec le public. En fond sonore, on entend seulement quelques bruits semblant provenir d'une fenêtre ouverte sur la rue. Dans les premières ainsi que les dernières minutes de la vidéo, les artistes montrent un visage imperturbable. Cette neutralité se remarque d'ailleurs dans les traits du visage, là où les sourcils, les lèvres et les pommettes sont positionnés de façon horizontale. Dépourvu d'émotion particulière, le visage des artistes semble totalement figé dans le silence qui accompagne la diffusion de la vidéo.

Néanmoins, dans l'intermède qui accompagne leur transformation, leur visage va produire de multiples petites expressions physiques. Malgré l'ambiance sonore plutôt silencieuse de la vidéo, l'échange communicationnel entre les deux artistes devient en effet possible grâce aux codes vestimentaires, aux mimiques et aux gestes partagés. Le langage non verbal instauré par les parures active alors un dialogue visuel entre les artistes dans l'œuvre. Dans l'intermède d'une dizaine de minutes qui constitue le centre névralgique de la performance-vidéo, l'impassibilité du visage des artistes se transforme avec l'arrivée des soins faciaux.

---

[779] Voir les propos de Tejal Shah dans : Maddox, G. L. (12 juin, 2005). Hair Raising Experience. *Mumbai Mirror*, [n. p.]: « [...] Living and interacting with Marco I ended up talking about the body as a centre of performance and the projection of one's self. We found we had a common interest to explore gender issues thought this medium ».

L'immobilisme du visage est rompu par le vacarme des expressions faciales qui se succèdent (fig. 6.16). Pour ne pas se blesser avec la lame du rasoir ou s'abîmer l'œil avec la brosse du mascara, les expressions du visage des artistes se démultiplient en une succession de mimiques et de grimaces comme il semble généralement naturel de le faire dans l'application du maquillage (fig. 6.17). De manière simultanée, les deux artistes offrent au public des expressions faciales déformées à mesure qu'il s'agit d'appliquer les différents soins. Tejal Shah et Marco Paolo Rolla construisent devant les yeux du public une figure à double visage. Comme dans une sorte de danse faciale, l'extrémité du menton s'abaisse et se soulève ; les lèvres s'étirent, se resserrent et s'entrouvrent ; les yeux s'écarquillent et se brident ; les sourcils se décontractent et se redressent. Les tensions musculaires créent une dynamique rythmique sur chaque visage.

Dans les contractions et les relâchements faciaux, les mimiques forment aussi un dialogue asymétrique. Elles s'écartent progressivement du visage parfait tel qu'il peut être montré dans les publicités commerciales qui mettent plutôt l'accent sur le résultat final que sur le processus plus « disgracieux » en cours de réalisation. L'action musculaire du visage permet donc aux artistes de s'éloigner de la fixité de l'idéal du « visage moyen »[780] dont la symétrie demeure une des règles dominantes dans les imaginaires collectifs du début du XXI^{e} siècle[781]. Grâce à cette gymnastique faciale, les mimiques dissidentes interrompent la fixité normative de ce visage parfait que les artistes seraient censés représenter. À ce propos, le sociologue Jean-François Amadieu rappelait d'ailleurs la manière dont l'opinion commune pouvait attribuer les meilleures vertus aux personnes dites « belles », tandis qu'elle considérait plutôt « laides » toutes celles qui ne correspondaient pas aux normes sociales de beauté en vigueur.

---

[780] Amadieu, J.-F. (2002). *Le poids des apparences : beauté, amour et gloire*. Paris : Odile Jacob, 16.

[781] *Ibid.*, 14 : « [...] Depuis les travaux fondateurs des Grecs, on avance que ce sont l'harmonie, l'équilibre, la symétrie des proportions et des formes qui produisent le sentiment du beau chez ceux qui observent un visage ou un corps ».

À titre d'exemples, voici quelques préjugés très significatifs retenus par l'auteur sur les « belles personnes », ce qui témoigne par exemple de cette forme de supercherie discriminatrice :

- Les belles personnes seraient plus sociables et se feraient facilement de nombreux amis.
- Les belles personnes seraient plus masculines quand ce sont des hommes ou plus féminines si ce sont des femmes.
- Les belles personnes auraient une sexualité épanouie et de multiples partenaires. [...]
- Les belles personnes auraient une santé mentale excellente.
- Les belles personnes sauraient naturellement commander et dominer.
- Les belles personnes seraient plus heureuses que les autres.[782]

Le règne de ces clichés alloués à la beauté physique est alors un moyen de contrôler les activités humaines en perpétuant de nombreux stéréotypes. Ces préjugés en matière d'apparence poussent à croire que les personnes qualifiées de « belles » auraient aussi un visage symétrique, tandis qu'on assignerait aux autres « [...] dès le premier regard, beaucoup... de défauts, de limites ou de vilenies »[783]. Au cœur des stigmates de l'apparence, les visages se hiérarchisent et instaurent des rapports d'inégalité entre les personnes.

Tandis que certaines personnes accéderaient plus facilement à la réussite sociale et au bien-être, d'autres seraient reléguées au rang de parias. Cette dimension capacitiste[784], qui « [...] réfère au système d'oppression et aux discriminations faites sur la base des capacités humaines, psychologiques, intellectuelles ou physiques »[785] se diffuse, dans

---

[782] Il s'agit ici seulement d'une sélection parmi quelques autres préjugés sur les « beaux » répertoriés par l'auteur. Pour la liste complète, voir : Amadieu, J.-F. (2002). *Op. cit.*, 45.

[783] *Ibid.*, 44.

[784] Baril, A. (2013). *La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité.* (Thèse de doctorat). Université d'Ottawa. Récupéré de ProQuest Dissertation & Theses. (NS27607), 402 : « [...] La notion de "capacitisme" est inspirée d'autres notions du même type, tel que le sexisme, le racisme, etc. »

[785] *Ibid.*, 403.

les critères de sélection liée à l'apparence, en excluant par exemple du monde valide les personnes dont le visage ne serait pas conforme à la règle attendue, celle du prestige, du succès social et de la performance individuelle. De plus, les discriminations liées à l'apparence du visage sont aussi genrées. Au milieu des années 2000, sous le couvert de quelques arguments des plus fallacieux, les émotions pouvaient encore être lues sur les visages selon un modèle différentialiste. Tandis que les expressions de joie étaient plutôt associés aux femmes, la colère était rendue plus acceptable chez les hommes[786].

En montrant leur visage en gros plan, Tejal Shah et Marco Paolo Rolla livrent donc leur visage aux jugements dépréciatifs liés à l'apparence où règnent majoritairement les critères traditionnels de la cisnormavité[787].

Les artistes donnent donc le champ libre aux surgissements d'expressions asymétriques qui sont ordinairement qualifiées de disgracieuses[788]. Le moment consacré au démaquillage met en scène l'irrégularité des expressions faciales performées par les artistes (fig. 6.18). Si le visage reflète potentiellement l'hégémonie des critères occidentaux de la beauté, la désidentification des rôles cisgenrés se met en action grâce à la pratique du démaquillage.

---

[786] Hess, U., Adams, R. B. Jr et Kleck, R. E. (2004). Facial appearance, gender, and emotion expression. *Emotion*, *4*(4), 378. Récupéré de http://doi.apa.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/fulltext/2004-20925-006.html : « [...] That men's and women's emotion displays differ in many ways is well established. Two differences in particular have been noted. First, women report smiling more and are considered by others to smile more than men, and second, men's displays of anger have been reported to be both more persuasive and are generally more acceptable ».

[787] Baril, A. (2013). *Op. cit.*, 404 : la cisnormativité, selon l'auteur est « [...] l'établissement en norme dominante des identités cis* en général (cissexuelles, cisgenres, ciscapacitaires) ».

[788] Amadieu, J.-F. (2002). *Op. cit.*, 14 : la symétrie est « [...] synonyme de jeunesse – les visages d'enfants sont plus symétriques que les visages adultes – et constitue un trait suffisamment rare pour étonner et fasciner, puisque la dissymétrie est, statistiquement, la règle dominante ».

En effet, l'expressionnisme déformé des visages met en échec l'identification possible du sujet à un modèle unique cisgenré[789], car comme le mentionnait justement José Esteban Muñoz : « [...] Disidentification is a performative mode of tactical recognition that various minoritian subjects employ in an effort to resist the oppressive and normalizing discourse of dominant ideology »[790]. Lorsque les artistes passent le coton sur leur visage, les traces noires de mascaras sont difficiles à enlever du contour de l'œil, le rouge qui dessine les lèvres s'étale par frottement et finit par déborder (fig. 6.19). Avec leurs cotons démaquillants, Tejal Shah et Marco Paolo Rolla se défigurent et brouillent leur visage. Les artistes font surgir à l'écran des mécanismes visuels pour désorganiser les processus d'identification qui fondent l'injonction au bien-paraître social.

La dynamique des expressions du visage des artistes perturbe donc toute identification qui serait tentée de se fixer à tout jamais. Dans les scènes de débarbouillage, les artistes se défigurent en dévisageant les stigmates liés à l'apparence. Au rythme calculé d'une désorganisation faciale[791], l'œuvre donne à voir les moments instantanés de la non-reconnaissance des visages. Le démaquillage crée ainsi des espaces mouvants d'indiscernabilité agenrée. Filmées en gros plan, les attitudes grimaçantes des artistes sont autant de *zones de rupture* et *de turbulence* qui restent en suspens dans l'action filmée.

---

[789] Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Durham, NC : Duke University Press, 23 : « [...] I begin by addressing the dark heart of the negativity that failure conjures, and I turn from the happy and productive failures explored in animation to darker territories of failure associated with futility, sterility, emptiness, loss, negative affect in general, and modes of unbecoming ».

[790] Muñoz, J. E. (1999b). « The white to be angry »: Vaginal Creme Davis's Terrorist Drag. [Chapitre de livre]. Dans J. E. Muñoz, *Disidentifications: queers of color and the performance of politics* (p. 93-115). Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 93.

[791] *Ibid.*, 209.

Dans les interactions humaines, là où les identités sont « [...] de plus en plus fragmentées et fracturées ; jamais singulières, mais construites de façon plurielle dans des discours, des pratiques, des positions différentes ou même des antagonistes »[792], l'œuvre active la possibilité pour les sujets de s'envisager à travers des images de soi plus dynamiques et plurielles. Les figures normatives cisgenrées sont démasquées dans l'espace mouvant vidéographique.

Dans ses mouvements de ruptures asymétriques, l'œuvre s'est ainsi ouverte à la contingence[793]. Sous leurs différents visages, les artistes confrontent les regards à « [...] une multiplicité de points de résistance [...] disséminés avec plus ou moins de densité dans le temps et l'espace »[794], car la mise en lumière du processus de désidentification des parures s'attaque aux manières traditionnelles de jouer les rôles genrés en société[795].

Chez Tejal Shah et Marco Paolo Rolla, se défigurer le visage devient donc une stratégie de désidentification des rôles cisgenrés afin d'envisager dans l'œuvre, des expressions de soi plus alternatives par la pratique de la performance artistique.

---

[792] Hall, S. (2008). *Op. cit.*, 270.

[793] *Ibid.*, 269 : « [...] S'éloignant de cette définition "naturaliste", l'approche discursive considère l'identification comme une construction, un processus jamais achevé, toujours "en cours". Elle n'est pas déterminée au sens où elle pourrait être "gagnée" ou "perdue", entretenue ou abandonnée. Bien qu'elle ait ses conditions déterminées d'existence, y compris les ressources matérielles et symboliques nécessaires à son maintien, l'identification est en définitive conditionnelle : elle se situe dans la contingence ».

[794] Halperin, D. M. (2000). *Saint Foucault.* (D. Eribon, trad.). Paris : École lacanienne, 134.

[795] Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: queers of color and the performance of politics.* Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 4 : « Disidentification is meant to be descriptive of surgical strategies the minority subject practices in order to negotiate a phobic majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship ».

6.5 La validation artistique de communautés précarisées

L'observation du processus de désidentification des parures amène désormais l'analyse à tisser quelques affinités entre l'œuvre *Trans-* de 2004-2004 et d'autres projets de Tejal Shah tels que *What are You?* de 2006 ; *Untitled (On Violence)* et *I AM/Women Like Us* de 2010. Cette dernière section s'attache à démontrer que l'usage des parures est une stratégie artistique venant également répondre dans l'œuvre à l'importance de rendre visible les subjectivités queer et transidentitaires.

6.5.1 *Trans-* : un titre, un préfixe, un concept

Le titre de l'installation vidéo *Trans-* de Tejal Shah et Marco Paolo Rolla n'est pas sans évoquer plusieurs débats qui méritent ici quelques éclaircissements. Tout d'abord, on peut remarquer que le tiret accolé au terme *trans* fait explicitement référence à son usage en tant que préfixe. Étymologiquement, le préfixe *trans-* signifie « à travers »[796]. Orthographié avec ou sans son tiret horizontal, il est utilisé dans plusieurs familles de mots composés tels que transnational, transmission, transformation, transhumance ou transgression par exemple. Dans son emploi le plus général, le préfixe *trans-* fait donc référence à un état de transition. Il peut signifier par exemple le déplacement, le passage d'une forme à une autre, ou encore un au-delà, lorsqu'il vient compléter un mot.

Toutefois, placé dans le contexte de l'analyse de l'œuvre de Tejal Shah, l'emploi du préfixe *trans-* ne se limite pas à ces définitions. Il entretient par exemple une relation plus étroite avec l'expression de genre et les usages du vêtement. En effet, le préfixe *trans-* a été aussi utilisé pour former le mot « travestissement » où il vient compléter la racine de *vêtir*, action de porter un vêtement.

---

[796] Trans. (2009). Dans M.-É de Villers (dir.), *Multidictionnaire de la langue française* (5e éd.) (p. 1614). Montréal : Québec Amérique : « *Trans-* : préfixe. Élément du latin signifiant "à travers" ».

Au XVII[e] siècle, le travestissement était souvent allié à la tromperie, à l'espionnage, et signifiait généralement « [se] déguiser en prenant d'autres habits »[797]. Les interprétations péjoratives liées à cette conception du travestissement comme imposture ont parfois fait de l'acte de revêtir le vêtement de l'*autre genre* une tromperie[798], et même une perversion pour certains[799]. Or, cette thèse qui avait conduit à la pathologisation du travestissement, fut largement révisée et contestée par plusieurs auteures féministes au XX[e] siècle[800]. Pourtant, dans le monde de l'art, elle a tout de même longtemps contribué à constuire certains préjugés dans les imaginaires collectifs occidentaux. Dans son article de 1977 par exemple, Gillo Dorfles adoptait un point de vue exclusivement hétérocisnormatif[801] pour s'intéresser à l'art et au travestissement, ce qui nuisait amplement à la possibilité de penser convenablement cette problématique. Il affirmait alors que le fait « [...] de "se travestir en femme" ou, en tous cas, d'accentuer le caractère sexuel autre que le sien, [était] beaucoup plus fréquent chez l'homme que chez la femme, pour des raisons qui [lui] sembl[ai]ent évidentes »[802]. De plus, Dorfles insistait sur « [...] le fait que la femme, plus que l'homme (du moins chez l'espèce humaine), utilis[ait] divers accessoires pour accroître ses caractéristiques sexuelles secondaires [...] n'av[ait] pas besoin d'être

---

[797] Bard, C. et Pellegrin, N. (dir.). (1999). *Femmes travesties : un « mauvais » genre*. Toulouse, France : Presses universitaires du Mirail, 21.

[798] Grand-Carteret, J. (1993). *La femme en culotte 1899*. Paris : Côté-femmes, 165 : « [...] La femme-homme de demain, peut-être. Ou de l'avenir. Qui sait ? En tous cas, bien certainement, la femme d'une humanité nouvelle modifiée de fond en comble ; la femme s'étant "masculinisée" tout en ayant "féminisé" l'homme ; la femme qui ne sera plus la femme tout en n'étant pas l'homme ».

[799] Selon les anciennes études en psychologie d'Havelock Ellis, le travestissement féminin était basé sur le principe de l'inversion sexuelle et d'emblée assimilé à une « anormalité » issue d'un trouble congénital psychique. Ellis, H. (1964). L'inversion sexuelle chez les femmes. [Chapitre de livre]. Dans *Études de psychologie sexuelle* (p. 415-460). Paris : Cercle du livre précieux, 418.

[800] On pense notamment à : Bourcier, S. [M.-H]. (1999). Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement. *Clio : Femmes, genre, histoire, 10*, 117-136.

[801] Voir dans : Cloutier, A. (2014). Kaléidoscope. *Féminitudes*, *19*(1), 6-9.

[802] Dorfles, G. (1977). *Eux qui sont-elles ? : art du travestissement et travestissement de l'art : travestis et travestissements dans les arts, au théâtre, au cinéma, dans la musique, au cabaret et dans la vie quotidienne*. Nonville, France : Paul Vermont, 8.

démontré »[803]. Convaincu de sa thèse, l'auteur transformait de nouveau en lieu commun le fait que l'usage des parures serait un attribut plus « féminin ». De cette façon, il réifiait le travestissement dans ses vestiges les plus caricaturaux en affirmant de nouveau que, « [...] seul, l'homme est "travesti" ; la femme étant tout au plus "déguisée" »[804]. Dorfles ne faisait donc que remettre au goût du jour une longue tradition faisant du vêtement une allégorie de la mélancolie hétérosexuelle[805], comme si toute personne travestie regrettait forcément sa non-conformité à l'hétérosexualité.

Cette confusion pathologisante plaçait le vêtement dans une position délicate par rapport à la réalité des expériences et des pratiques, car elle se fondait sur un référent majoritairement accepté, celui de la correspondance entre les vêtements et les rôles binaires genrés. Suivant cette logique, tout vêtement qui serait déplacé de son contexte traditionnel serait obligatoirement non conforme, car il ne correspondrait pas au « bon corps ». Servant de modèle référentiel pour les pratiques cisgenres, le vêtement devenait malgré lui une source de discrimination, car il venait en quelque sorte consolider les privilèges des groupes dominants. Toutefois, pour contrer ces oppressions individuelles et collectives, les récits transidentitaires ont amplement travaillé à déconstruire ces privilèges. Il s'agissait alors d'en finir avec une vision archaïque du travestissement, vue comme le passage d'un état (original) à un autre, et surtout, de ne pas la confondre avec les expériences réelles vécues par les personnes. Dans les récits des personnes concernées, il ne s'agissait absolument pas de prendre les vêtements de l'autre genre pour une occasion, mais c'était avant tout être soi-même.

---

[803] *Ibid.*

[804] *Ibid.*

[805] David-Ménard, M. (2009). Le transgenre et les « attitudes de révolte ». [Chapitre de livre]. Dans M. David-Ménard (dir.), *Sexualités, genres et mélancolie : s'entretenir avec Judith Butler* (p. 13-33). Paris : CampagnePremière.

Avec ou sans astérisque, le mot *trans* est alors un terme chapeau utilisé par les communautés concernées pour rendre compte de la diversité des personnes qui ne s'autoidentifient pas aux bornes fixées par la partition hégémonique des rôles cisgenrés. Dès lors, bien plus qu'un instrument du langage, l'emploi du terme *trans* comme titre de l'œuvre chez Tejal Shah est une tactique pour critiquer les représentations hégémoniques attribuées aux expressions genrées dans le monde de l'art. Nul doute, donc, que le préfixe *trans-* s'affirme, dans l'œuvre de Tejal Shah, en tant que stratégie artistique engagée.

Par l'usage du préfixe *trans-* comme titre de l'œuvre, les artistes de la vidéo discutée ici entretenaient, au milieu des années 2000, des liens de proximité avec les visées militantes et théoriques soulevées par les transféminismes. Le choix du titre de l'œuvre participe donc de l'engagement de Tejal Shah à rendre visible les luttes transféministes en venant contrer les assujettissements visuels du cisgenrisme et du cissexisme[806] qui auraient tendance à « exotiser » les parcours de vie plutôt que de rendre compte des réelles oppressions vécues au quotidien. Entre fascination et exclusion, les parures portées par les artistes dans l'œuvre seraient donc tacitement soumises à l'obligation cisnormative. En ce sens, l'œuvre de Tejal Shah invite donc à l'inclusion, dans l'art contemporain international des années 2000, de ces subjectivités plurielles[807].

---

[806] Thomas, M.-Y., Grüsig, N. B. et Espineira, K. (dir.). (2015). *Transféminismes*. Paris : L'Harmattan, 41 : « [...] Le cissexisme est un système politique instituant la domination des genres cissexuels et/ou cisgenres sur les genres transsexuels et/ou transgenres, ces derniers étant considérés comme moins "naturels", moins "légitimes", moins "beaux" que les genres cissexuels dominants ».

[807] Pour plus de précisions, consulter la section suivante : Espineira, K., Alessandrin, A. et Thomas, M.-Y. (dir.). (2012). *La transyclopédie : tout savoir sur les transidentités*. Paris : Des ailes sur un tracteur, 36-41. Voir également la définition des transidentités d'Alexandre Baril comme « [...] l'ensemble des identités transgressives vis-à-vis des catégories traditionnelles de sexe et de genre, du masculin et du féminin, du mâle et du femelle et de leur agencement habituel », dans : Baril, A. (2013). *Op. cit.*, 400.

6.5.2 Quand les parures démythifient la figure drag occidentalisée

Grâce aux enjeux précédemment soulevés, on peut donc à présent en déduire que l'usage de la figure drag occidentalisée est également une posture engagée que les artistes ont choisi d'adopter dans l'œuvre. Tejal Shah et Marco Paolo Rolla s'attaquent aux préjugés occidentaux associés aux pratiques drags.

Loin d'instrumentaliser ces pratiques, l'agentivité des parures constitue une approche mouvante du corps qui ne veut pas verser dans la caricature. L'approche féministe queer défendue par Tejal Shah dans toute sa démarche artistique prouve en effet qu'il s'agit bien de démanteler la fascination qu'exercent la transgression des rôles cisgenres dans les regards occidentaux et le port des accessoires de l'apparence.

Subtilement dans l'œuvre, la puissance créative des pratiques drags s'immisce au cœur de l'usage des parures par les artistes (fig. 6.20). À mesure que les artistes font les mêmes gestes et partagent les mêmes accessoires, l'univers créatif des pratiques drags contamine la vidéo. Shah et Rolla vont choisir des bijoux qu'ils ont portés ou qui appartiennent à leur entourage pour s'écarter du sensationnel attendu par le public venu assister par exemple aux spectacles des drags queens[808]. Pour réaliser l'œuvre, Tejal Shah et Marco Paolo Rolla n'avaient pas voulu privilégié des accessoires trop sophistiqués.

---

[808] On pense notamment ici à l'ouvrage suivant : Daems, J. (dir.). (2014). *The makeup of RuPaul's drag race: essays on the queen of reality shows*. Jefferson, CN : McFarland & Company.

Les artistes devaient éviter de tomber dans le stéréotype[809], car les performances drags avaient déjà été souvent sujettes à la mythification dans les regards occidentaux par le côté exubérant du choix des parures[810]. En effet, si le terme *drag* est un acronyme qui s'est formé à partir de la contraction de l'expression anglophone « *DRessed As a Girl* »[811], le mot était dès son origine très fortement lié au vêtement, car c'est aussi grâce à lui qu'il prenait vie. De plus, chez Jack Halberstam, on retrouvait également cette même complémentarité entre le vêtement, le corps et les rôles genrés, là où le drag king « [...] is a female (usually) who dresses up in recognizably male costume and performs theatrically in that costume »[812]. De son côté, dans une définition plus générale du terme *drag*, Luca Greco mettait aussi en avant que *drag* « [...] désigne n'importe quel vêtement qui a une signification sociale en termes de genre [lorsqu'il] est utilisé dans les communautés gaies, lesbiennes ou trans' dans un cadre typiquement théâtral »[813]. Par là même, si les performances drags sont « [...] des pratiques d'incarnation genrées liées aux (sub)cultures lesbiennes, gaies, trans' et queer »[814], l'usage des parures dans l'œuvre *Trans-* témoignent, lui aussi, de l'influence de ces pratiques dans son univers esthétique tout en veillant à ne pas reproduire des stéréotypes.

---

[809] Propos de Tejal Shah recueillis le 23 mars 2017 à propos de l'usage des bijoux dans l'installation vidéo *Trans-* : « [...] We wanted them to be "feminine" but then there are so many shades to what constitutes feminine. I'd say it's a good balance between being resourceful with what we had and also reflecting our taste without going out of our way to establish a stereotype ».

[810] Dans le contexte du milieu de années 2000, voir : Andrieu, B. (2008). Entretien avec Marie-Hélène Bourcier. Dans *Corps, 1*(4), 8 : « [...] Les exemples concrets seraient la *drag queen* en majeur et la culture *butch/fem* en mineur, bien que la *drag queen* soit élevée au rang de véritable paradigme intellectuel (la drag queen parodiait l'idée même d'original) ».

[811] Greco, L. et Kunert, S. (2016). Drag et performance. Dans J. Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux* (p. 222-231). Paris : La Découverte, 222.

[812] Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham, NC : Duke University Press, 232.

[813] Greco, L. et Kunert, S. (2016), *Op. cit.*

[814] *Ibid.*, 222.

Le vêtement est en effet un objet souvent sujet à polémique dès que l'on s'intéresse à l'univers représentationnel des pratiques drags[815]. La figure de la drag queen chez la philosophe américaine Judith Butler en est d'ailleurs un bon exemple. Si Butler a insisté sur « [...] la dimension construite et performative du genre »[816], elle a aussi dû se justifier à plusieurs reprises sur son usage de la drag queen[817]. De cette façon, elle rappellait à son lectorat que son exemple soulevait certes des questions politiques féministes[818], mais qu'il ne s'agissait pas là d'un emblème de subversion[819]. Dans une conception butlérienne, il serait alors vain de croire qu'on « [...] s'éveillerait le matin, [qu']on puiserait dans son placard, [...] le genre de son choix, [qu']on l'enfilerait pour la journée, et le soir, [qu']on le remettrait à sa place »[820]. Ainsi, pour contrer ses détracteurs, l'auteure ressentait le besoin de revenir sur quelques confusions entre le genre et le vêtement par exemple en ces termes :

---

[815] De son côté, Teresa De Lauretis définissait par exemple le terme *drag* comme « [...] tout type de performance de genre : aussi bien, entre autres, le drag king ou la drag queen que les masculinités et féminités hétérosexuelles ». Dans : De Lauretis, T. (2005). Théoriser, dit-elle. Dans S. Le Lay, (dir.), *Épistémologies du genre : regards d'hier, point de vue d'aujourd'hui : actes du colloque. Conservatoire National des Arts et Métiers de Paris, Paris, France, 23-24 juin 2005* (p. 129-143). Paris : Mage-CNRS Conservatoire National des Arts et Métiers de Paris, 135.

[816] Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion.* (C. Kraus, trad.). Paris : La Découverte, 45 ; Butler, J. (2006). *Défaire le genre.* (M. Cervulle, trad.). Paris : Amsterdam, 245 : « [...] Je me suis tournée vers la performance *drag*, non seulement pour penser la manière dont le genre est performé, mais aussi pour savoir comment il peut être collectivement resignifié ».

[817] Butler, J. (2006). *Op. cit.*, 242-243.

[818] *Ibid.*, 246 : « [...] Je suggérerais que le drag, le transgenre, entre dans ce champ [politique], non seulement en nous interrogeant sur ce qui est réel, et ce qui doit l'être, mais en nous montrant comment les conceptions contemporaines de la réalité peuvent être questionnées et comment de nouveaux modes de réalité peuvent être institués ».

[819] *Ibid.*, 244 : « [...] Il ne s'agit pas ici de souligner que le drag subvertit les normes de genre, mais de dire qu'une conception dominante de la réalité s'impose à nous de manière plus ou moins explicite et qu'elle s'accompagne de définitions implicites de l'ontologie qui déterminent quels types de corps et de sexualités seront ou ne seront pas considérés comme réels et vrais ». Voir également à la page 45 : « [il] serait erroné de voir le *drag* comme le paradigme de l'action subversive ou encore comme un modèle pour la capacité d'agir en politique ».

[820] Fassin, É. (2005). Trouble-genre. [Préface à l'édition française]. Dans J. Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (C. Kraus, trad.) (p. 5-19). Paris : La Découverte, 13.

> [...] Si le travestissement est performatif, cela ne signifie pas que toute performativité doit être comprise comme un travestissement. *Trouble dans le genre* a coïncidé avec une série de publications qui soutenaient effectivement que « les vêtements font la femme », mais je n'ai, pour ma part, jamais pensé que le genre était comme un vêtement, ou que les vêtements faisaient la femme.[821]

Chez Judith Butler, le genre peut, certes, être performé grâce au port de vêtements et d'accessoires, mais il n'est pas l'effet d'un choix. Il s'instaure plutôt par la répétition dans les pratiques rituelles de la personne qui agit. En s'inspirant des travaux de John Langshaw Austin[822], le genre est, tout comme le langage[823], performatif au sens où il fait advenir l'action où moment même où elle est énoncée[824]. Chez Butler, le genre est donc une forme d'énoncé qui a la capacité d'instituer ce qu'il nomme[825].

Même s'il ne suffit pas de porter un vêtement pour défaire les normes de genre, cela témoigne de la méfiance parfois dirigée à l'égard des parures, car le vêtement est lui-même trop souvent perçu comme le simple reflet des normes binaires de l'apparence. Or, même s'il sert souvent d'interface représentationnelle pour perpétuer les codes traditionnels institués par les sociétés, le vêtement ne fait pas que discipliner les corps, il contribue aussi à faire sortir leurs représentations des sentiers balisés par les cultures dominantes.

---

[821] Butler, J. (2009). *Op. cit.*, 233.

[822] Austin, J. L. (1991). *Quand dire, c'est faire*. (G. Lane, trad.). Paris : Seuil, 66.

[823] *Ibid.*, 41-42.

[824] *Ibid.*, 41 : « [...] Pour ces exemples, il semble clair qu'énoncer la phrase (dans les circonstances appropriées, évidemment), ce n'est ni *décrire* ce qu'il fait bien reconnaître que je suis en train de faire ** en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire ».

[825] Butler, J. (2009). *Op. cit.*, 21 : « [...] le nouveau-né passe du statut d'être neutre [*it*], à celui de "il" ou "elle", et comment par cette nomination la fille est fillée, est transportée jusque dans le domaine du langage et de la parenté à travers l'interpellation du genre. Et cette "fillation" de la fille ne s'arrête bien sûr pas là ; au contraire, cette interpellation fondatrice est répétée par diverses autorités et à divers intervalles pour renforcer ou contester cet effet naturalisé. La nomination est à la fois l'établissement d'une frontière et l'inculcation répétée d'une norme ».

De ce point de vue, si le genre comme catégorie d'analyse des rapports systémiques de pouvoir n'est assurément pas un vêtement, cela n'empêcherait pas, à l'inverse, de voir l'usage du vêtement comme un outil privilégié pour travailler avec les représentations corporelles non hégémoniques[826]. Ainsi, le vêtement participerait activement à créer des représentations plurielles de soi dans les pratiques incarnées. Pour conforter cette idée, Luca Greco, proche des thèses goffmaniennes, notait, dans ses analyses des performances drags, que :

> [...] le genre s'accomplit par une mise en scène routinière des corps impliquant les gestes, les postures, les mouvements, la parole ; [qu'] il se situe au sein d'une série de pratiques l'ayant précédé et le rendant possible ; il se construit devant, pour et avec un auditoire, qu'il soit dans un espace théâtral ou dans la vie de tous les jours.[827]

Aussi, dans l'œuvre de Tejal Shah, on pourrait voir, grâce à l'étude du vêtement, se construire le creuset dans lequel s'imbriquent les représentations de soi et les pratiques quotidiennes des performances de genres. En s'intéressant de plus près aux représentations, Luca Greco soulignait d'ailleurs que ce : « [...] qui est en jeu dans les pratiques drag, ce n'est pas la reproduction de la masculinité ou de la féminité, mais leur interrogation et leur déstabilisation »[828]. Pour l'auteur, les performances drags kings et queens sont donc « [...] moins dans l'*imitation du genre* que dans un *processus créatif des genres* en général »[829]. Sans distinction dans l'agencement des parures, Tejal Shah et Marco Paolo Rolla projettent alors simultanément leur corps d'artiste dans l'univers pluriel et engagé des pratiques drags.

---

[826] Voir les propos de Sam Bourcier dans : Andrieu, B. (2008). *Op. cit.*, 9 : « [...] je crois que Butler en fait les frais en cherchant avec *Bodies that Matter* à prendre ses distances avec la dimension théâtrale et "vestimentaire" donc visuelle, lisible de la performance de genre et j'ajouterai du corps de la *drag queen*. De fait, sur quoi repose cette distinction entre le vêtement et le corps dans la performance de genre ? Pourquoi n'a-t-elle pas inclus le vêtement dans le corps, voire reformulé la piste fétichiste dans une acception plus sociale et politique que psychanalytique ? ».

[827] Greco, L. et Kunert, S. (2016). *Op. cit.*, 226.

[828] *Ibid.*, 224.

[829] *Ibid.*, 224.

Plus précisément, lorsque Tejal Shah apparaît à l'écran au début de la performance-vidéo, elle porte par exemple une barbe réalisée à partir de faux cheveux coupés qui ont été ensuite collés sur son menton[830]. Cette technique visant à reconstruire une barbe (ou une moustache) à partir de faux cheveux, est une pratique très répandue dans les ateliers drags kings[831]. Chez la célèbre performeuse Diane Torr (fig. 6.21), tous les détails de réalisation pour la confection d'une moustache ou d'une barbe étaient d'ailleurs d'une grande importance[832].

Ainsi, avec des attitudes et des gestes appropriés (fig. 6.22), le recours aux accessoires utilisés dans les performances drags est un moyen pour les artistes de libérer dans l'œuvre le potentiel créatif qu'insufflent les croisements entre la performance artistique, l'expression de genre et l'apparence. En ce sens, cette approche créative contribue donc à défaire la mythification des parures comme des attributs exclusivement cisgenrés.

---

[830] Maddox, G. L. (12 juin, 2005). Hair Raising Experience. *Mumbai Mirror*, [n. p.] : « [...] "Growing a fake beard while Marco a biological man (in the adjacent screen) was growing his real one, was quite a challenge," says Shah who used glue and fake hair to construct her beard ».

[831] Greco, L. (2014). Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les Drag Kings sans... *Miroir/Miroirs : Revue des corps contemporains, 2* « Gender Fucking! *Masculinités/féminité et tout le reste ?* », 34 : « [...] L'objectif des ateliers et des performances n'est pas de passer pour un garçon mais de rendre instables les catégories de genre et la dimension sexuée des corps. [...] Dans cette perspective, le corps king ne reproduit pas forcément un modèle de la masculinité normée comme peut être le cas de certains male impersonators ou de certains transformistes. Les DK accomplissent, recréent et déstabilisent la masculinité en révélant en même temps la dimension performative de tout corps ».

[832] Torr, D. (2010). Man for a Day: a do-it-yourself guide. [Chapitre de livre]. Dans D. Torr et S. Bottoms, *Sex, drag, and male roles: investigating gender as performance* (p. 259-269). Ann Arbor, MI : University of Michigan Press, 261 : « [...] Facial hair is the big signifier in creating a male identity. You can get the type of crepe hair I use for this from a theatrical costumer's or novelty store. It comes in different colors and in braids, and is usually made of wool. (You can also buy ready-made moustaches, but these generally need to be adapted, and although easier to deal with, they can come askew and are not as convincing close-up). There are different techniques for using the crepe hair: the easiest method, I think, is to cut the hair into little pieces, about one-tenth of an inch long, and lay them out on a flat, clean surface, in the shape of the facial hair you want. Then, using a brush and spirit gum (a glue that demands accuracy as it is difficult to remove if you spill any on your clothes), paint the shape of the moustache, sideburns, or whiskers that you want onto your face. After that, you can carefully stick on the pieces of hair. This take practice, so don't get frustrated if it doesn't look realistic first time around ».

Dans certains récits transféministes, cette mythification des parures est par exemple très visible. En effet, elle hante parfois certaines personnes qui préfèrent rester à l'écart du faste des accessoires de l'apparence, car ils auraient tendance à reconduire des amalgames qui entraveraient la libre expression de genre. L'activiste transféministe américaine Leslie Feinberg racontait ainsi le malaise ressenti par certaines personnes de sa communauté face à l'assimilation entre le port de vêtement et la construction identitaire :

> For example, a young transman told me recently, "I'm not like you drag kings. My identity is about more than just what clothes I wear". Reducing the identities of drag queens and drag kings to the clothing we wear is insulting. We are transgendered people. We are in danger wherever we go because of our gender expression. And we have a long, proud history of fighting back.[833]

Cette dernière mise en garde signale de nouveau le danger de la stigmatisation des personnes dans le marquage de l'apparence, à tel point que réduire les identités à l'usage d'un vêtement, serait donc perçue comme une insulte. Ceci prouve donc que les différents usages vestimentaires peuvent être rapidement assimilés et réinterprétés par le regard normatif, sans laisser libre court à une expression de genre plus diversifiée pour les personnes qui le désirent. Loin de l'extravagance tant attendue par le formatage médiatique, Tejal Shah a d'ailleurs réalisé, quelques années tard, une série de portraits intitulée *I AM/Women like Us* (fig. 6.23). Dans cette série datant de 2010, l'artiste photographiait des personnes issues des communautés queer, lesbiennes et FtoM[834] dans les vêtements les plus anodins portés dans la vie tous les jours.

---

[833] Feinberg, L. (1999). *Trans liberation: beyond pink or blue*. Boston, MA : Beacon Press, 59.

[834] Bacchetta, P. (2006). Quand des mouvements lesbiens à Delhi questionnent les « Théories féministes transnationales ». *Les cahiers du CEDREF, 14*, 173-204. Récupéré de https://cedref.revues.org/425, 174 : « [...] Le problème que je soulève n'est pas le silence des lesbiennes en Inde, mais plutôt leur effacement ».

Tejal Shah y présentait un portrait réaliste des membres de ces communautés en interrogeant les intersections entre le nationalisme, le racisme, le sexisme, la lesbophobie et la transphobie[835]. L'usage apparemment anodin des parures, des gestes et des attitudes invitait, une fois de plus, à déconstruire les préjugés concernant l'apparence de personnes marginalisées dans le contexte socioculturel indien des années 2010. À la lecture de ces autres créations artistiques engagées de Tejah Shah, l'œuvre ici étudiée se révèle donc être un témoignage féministe singulier qui s'inscrit visuellement comme une mise en garde contre la fascination qu'exerce, dans les regards majoritairement cisgenrés, l'usage des parures.

6.5.3 Les tissus genrés de la précarité

Dans la plupart de ses projets réalisés dans les années 2000, Tejal Shah avait toujours suivi cet engagement féministe en mettant de l'avant dans ses œuvres ses convictions artistiques. Ses installations multimédias ou ses photographies, telles que *What are You?* en 2006 ou *Sans titre (On Violence)* de 2010 par exemple, témoignaient d'un intérêt marqué chez l'artiste pour l'expression de la diversité de genres. L'engagement artistique présent dans ces deux œuvres vient confirmer l'approche féministe adoptée pour l'analyse de l'installation vidéo *Trans-* de 2004-2005, réalisée au tout début de la carrière artistique de Tejal Shah.

À plusieurs reprises, l'artiste a en effet collaboré avec des personnes issues de la communauté des hijras. Dans un système encore majoritairement dominé par des représentations patriarcales, les hijras participent généralement au bon fonctionnement de la société indienne tout en demeurant marginales.

---

[835] Halberstam, J. (1994). F2M: the making of female masculinity. [Chapitre de livre]. Dans L. Doan (dir.), *The lesbian postmodern* (p. 210-228). New York : Columbia University Press ; Bourcier, S. [M.-H]. et Molinier, P. (dir.). (2008). *Les fleurs du mâle : masculinités sans hommes ?* Paris : L'Harmattan.

Dans les croyances populaires, les hijras apportent la fertilité aux futurs mariés, éloignent du mauvais œil et assurent longue vie au fils nouveau-né. Dans les récits populaires, on les considèrait souvent comme des eunuques[836]. Dans les années 1990, l'anthropologue Serena Nanda précisait par exemple que, pour la mythologie hindoue, la castration chez les hijras n'était pas une privation, mais un processus de libération des désirs sexuels et de la finitude humaine[837]. Dès les tous premiers textes de l'Inde ancienne, les hijras avaient ainsi une place très importante en tant que représentantes du troisième genre. Par exemple, Zwilling et Sweet détectaient plusieurs représentations androgynes dans les textes religieux védiques[838] :

> According to the *Rg Veda*, the world before creation lacked all distinctions and contrasts, including those of sex and gender. In order to express the sexlessness of the source of creation, rgvedic poets often resorted to androgynous or hermaphroditic images, for example, a male with a womb, a bisexual bull, and a cow which is at the same time a bull.[839]

Figure alternative au fondement patriarcal de la société indienne, la construction sociale d'un troisième genre se propageait aussi dans les discours plus anciens sous le terme *napumsaka*. L'emploi du terme *napumsaka* ne désignait pas nécessairement une infertilité ou une anormalité, mais plutôt « un état possible de l'humanité »[840].

---

[836] Jaffrey, Z. (1996). *The invisibles: a tale of the eunuchs of India*. New York : Pantheon Books.

[837] Nanda, S. (1990). *Neither man nor woman: the hijras of India*. Belmont, CA : Wadsworth Publishing, 29.

[838] Zwilling, L. et Sweet, M. J. (2000). The Evolution of Third-Sex Constructs in Ancient India: A Study in Ambiguity. [Chapitre de livre]. Dans J. Leslie et M. McGee (dir.), *Invented Identities. The Interplay of Gender, Religion and Politics in India* (p. 99-132). New Delhi, Inde : Oxford University Press, 99 : « [...] The present essay is conceived of as a study of the origin and development of the conception of a third sex and allied phenomena in ancient (or "pre-classical") India, that is, roughly the period before the beginning of the Gupta dynasty *c.* 320 CE » ; et à la page 100 : « [...] Our data have been gleaned from a wide range of Brahminical, Jain and Buddist texts ».

[839] *Ibid.*, 100.

[840] Angot, M. (1993-1994). La notion de *napumsaka* dans les textes médicaux, grammaticaux et rituels. *Bulletin d'études indiennes, 11-12*, 18.

Dans son analyse des anciens textes médicaux indiens, Michel Angot expliquait par exemple le contexte environnant les usages de ce terme :

> Le féminin, le masculin sont donc conçus comme un couple de qualités contraires et non comme une paire de différents. C'est ce qui rend possible l'existence des *napumsaka* : sans que cela soit nettement dit, il semble que les humains soient distribués sur une même échelle des sexes ; à une extrémité se tiennent les individus qui disposent du maximum de qualités féminines, à l'autre ceux qui à l'inverse disposent du maximum des qualités contraires, qualités dites masculines. On passe graduellement de l'état de mâle à l'état de femelle : il y a des mâles plus ou moins mâles, des femelles plus ou moins femelles ; entre les deux, et tenant des deux, le *napumsaka*, un neutre de type mixte ou médian.[841]

Aussi, dans leur article consacré à la construction sociale du troisième sexe dans l'Inde ancienne, Zwilling et Sweet précisaient que dans le *Maitrāyaṇī Saṃhitā* 2.5.5, le *napumsaka* était perçu comme « [...] literally 'not a male' »[842] et que ce terme était aussi utilisé comme troisième genre grammatical[843]». Par extension, le terme *napumsaka* servait alors à définir un spectre plus large d'identifications non binaires genrées et sexuées, dont les hijras faisaient partie[844]. De plus, si les hijras ont une place importante, par exemple dans la mythologie hindoue, c'est parce que leurs histoires ne cessent de peupler les récits de plusieurs divinités (fig. 6.24). De façon plus contemporaine, Devdutt Pattanaik transmettait ainsi, dès ses premiers ouvrages réalisés à la fin des années 1990, sa passion pour les légendes hindoues en décodant leurs mythes[845].

---

[841] *Ibid.*, 19.

[842] Zwilling, L. et Sweet, M. J. (2000). *Op. cit.*, 103.

[843] *Ibid.*, 105 : « [...] With its adoption, the term *napumsaka* was now understood to be an abbreviation for 'neither feminine (gender) nor masculine (gender)' ; this had the result of formalizing the term's underlying sexual ambiguity. It is the extension of this interpretation to extra-grammatical contexts that constituted the first actual move towards the acceptance of a third sex ».

[844] *Ibid.*, 99 et 123.

[845] Pattanaik, D. (2009). L'Orient contre l'Occident. Les mythes qui mystifient. Dans *TED*. Récupéré de https://www.ted.com/talks/devdutt_pattanaik

En interprétant les symboles et les rites qui construisent les mythes hindous, il s'intéressait tout particulièrement aux contes dont les intrigues principales étaient peuplées de personnages et de divinités se transformant et se métamorphosant librement en figure masculine, féminine ou les deux. Pour lui, ces avatars attestaient alors de la queerisation des mythes hindous :

> A god transforms into a nymph and enchants another god. A king becomes pregnant. Another king has children who call him « father », and « mother ». A hero turns into a eunuch and wears female apparel. A prince discovers on his wedding night that he is not a man. A princess has to turn into a man before she can avenge her humiliation. Widows of a king make love to conceive his child. Friends of the same sex end up marrying each other after one of them metamorphoses into a woman.[846]

Dans un contexte culturel paradoxalement teinté par une certaine homophobie ambiante[847], il était primordial pour cet auteur de donner vie à ses mythes en les racontant lors de conférences adressées à un large public. Chez Devnutt Pattanaik, beaucoup de récits hindous seraient donc queer, car ils se libéreraient du moule hétérosexuel binaire qui domine la société hindoue[848]. Très diversifiée, l'expression genrée des hijras est plurielle[849]. Malgré l'acceptation dans la tradition d'un troisième genre (qui propose un éventail plus large de possibles), le système patriarcal indien auquel se confrontent les hijras les poussaient souvent, par l'adoption fréquente de saris et de bijoux, à s'identifier au groupe des femmes indiennes pour survivre en société.

---

[846] Pattanaik, D. (2002). *The man who was a woman and other queer tales from Hindu lore.* Binghamton, NY : Harrington Park Press, 1.

[847] Bhaskaran, S. (2004). *Made in India: decolonizations, queer sexualities, trans/national projects.* New York : Palgrave Macmillan, 97 : « [...] First, the official homophobic nationalist response is that homosexuality is a western/white disease/phenomenon and therefore does not exist in India ».

[848] Pattanaik, D. (2002). *Op. cit.*

[849] Chakrapani, V. (2010). *Hijas/Transgender women in India: HIV, human rights and social exclusion.* [n. p.], Inde : United Nations Development Programme : « Hijras are biological males who reject their "masculine" identity in due course of time identify either as women, or "not-men", or "in-between man and woman", or "neither man nor woman" ».

Loin d'être anticonformistes, les hijras adoptent des rôles culturels traditionnels en participant aux mariages, naissances et processions dans les temples. Dans une communauté religieuse très structurée[850], les manifestations des hijras se font toujours dans l'exubérance ; le recours aux insultes et à un vocabulaire argotique d'ordre sexuel est aussi très fréquent[851]. Lors de la naissance d'un fils par exemple, accompagnée de tambours, de danses et d'applaudissements (fig. 6.25), elles performent de façon grotesque des positions sexuellement suggestives. À la fin de la performance, la chef du groupe saisit l'enfant des bras de sa mère et demande une ou deux roupies en échange de la bénédiction[852]. Or, malgré la participation des hijras aux principaux rites de passage de la société indienne, la professeure Suparna Bhaskaran avertissait également des préjugés occidentalocentrés qui poussent à croire que la société indienne serait nécessairement plus « accommodante » que les autres envers avec les subjectivités alternatives et queer[853].

Là se situe donc tout le paradoxe auquel les désirs des hijras sont confrontés, car leur statut dans la société indienne demeure très ambivalent[854]. En effet, depuis l'époque de la colonisation de l'Inde par le Royaume-Uni, les hijras ont été aussi considérées comme des parias.

---

[850] Nanda, S. (1990). *Neither man nor woman: the hijras of India.* Belmont, CA : Wadsworth Publishing. 43 : « [...] Seniority, as the major principle of social organization and social control in the hijra community, is expressed in a hierarchy of *gurus* (literally, teachers) and *chelas* (literally, disciples). Every hijra has a guru, and initiation into the community occurs only under the sponsorship of a guru ».

[851] Livia, A. et Hall, K. (dir.). (1997). *Queerly phrased: language, gender, and sexuality.* New York : Oxford University Press, 449.

[852] Nanda, S. (1990). *Op. cit.*, 71.

[853] Bhaskaran, S. (2004). *Op. cit.*, 97.

[854] Voir par exemple les recherches actuelles menées par Mathieu Boisvert, professeur au département des sciences des religions de l'Université du Québec à Montréal, concernant la communauté hijra de Mumbai dans l'État de Mahārāshtra en Inde, dont l'organisation du colloque : « Au-delà du genre, à travers les cultures "transgenres" de par le monde », mai 2016.

Plus récemment, dans le contexte environnant l'œuvre de Tejal Shah du début des années 2000, Patricia Bacchetta remarquait que la société indienne excluait encore beaucoup de personnes dont l'expression genrée et sexuée ne se conformait pas à ses normes[855]. Provenant de toutes les castes[856], les hijras regroupent une grande diversité de personnes dont la fluidité et l'hétérogénéité des pratiques sont difficilement catégorisables[857], mais que les sociétés occidentales qualifieraient comme personnes trans*[858]. En effet, puisque ce n'est, par exemple, qu'en avril 2014 que la Cour suprême indienne a reconnu juridiquement les droits des personnes trans* comme un troisième genre neutre[859], les hijras ont longtemps été la cible d'harcèlements de rue et d'exclusion sociale[860]. Pourchassées et violentées parce qu'elles n'entrent pas dans la construction normative de l'hétérosexualité, les hijras vivent très souvent de l'aumône, et pour subvenir à leur besoin, elles se dirigent parfois vers le travail du sexe[861]. C'est donc dans ce contexte qu'à partir des années 2000, l'artiste Tejal Shah avait décidé de travailler avec les hijras à la suite de l'installation *Trans-*.

---

[855] Bacchetta, P. (1999). When the (Hindu) nation exiles its queer. *Social Text, 61*, 141-166.

[856] Nanda, S. (1990). *Op. cit.*, 42 : « Members from all castes are welcomed into the hijra community, and hijra do not follow any caste like rules regarding purity or pollution in connection with, for example, intercaste dining » ; « [...] the hijras have renounced not only their own caste status but the relevance of caste as well ».

[857] *Ibid.* : « [...] This was a source of great confusion to the British (as it may be to the Western reader), who were anxious to "nail down the Indian social order into fixed categories", but it does not appear to be a problem for the hijras ».

[858] Kalra, G. (2012). *Hijras*: the unique transgender culture of India. *International Journal of Culture and Mental Health, 5*(2), 122 : « [...] *Hijra* identity may lie closest to Western transsexual identity ».

[859] Khaleeli, H. (2014, 16 avril). Hijra: India's third gender claims its place in law. *The Guardian.* Récupéré de http://www.theguardian.com/society/2014/apr/16/india-third-gender-claims-place-in-law ; Keck, Z. (2014, 15 avril). Indian supreme court creates « third gender » category for transgenders. *The Diplomat.* Récupéré de http://thediplomat.com/2014/04/indian-supreme-court-creates-third-gender-category-for-transgenders/

[860] Chakrapani, V. (2010). *Hijas/Transgender women in India: HIV, human rights and social exclusion.* [n. p.], Inde : United Nations Development Programme.

[861] *Ibid.* : « [...] Some proportion of Hijras engage in sex work for lack of other job opportunities, while some may self-employed or work for non-governmental organisations ».

Pour sensibiliser le public à la défense des droits humains de ces personnes, elle créa des projets artistiques en collaboration avec les hijras afin d'accroitre leur visibilité. Dans les œuvres réalisées peu de temps après l'installation vidéo *Trans-*, Tejal Shah donnait vie aux désirs des hijras.

Dans *Southern Siren – Maheswari* de 2006 par exemple, une hijra était l'actrice centrale de son expression de genre dans le choix de son autoreprésentation. Elle décidait de ses costumes et de la mise en scène. Contrairement à l'usage de parures plus discrètes dans l'œuvre *Trans-*, la hijra avait plutôt choisi ici de porter un somptueux sari (fig. 6.26). Si toute de bleu et d'or vêtue, elle se plaçait dans l'œuvre au cœur d'une danse amoureuse hétérosexuelle digne des films de Bollywood, ce n'était pas pour surenchérir les artifices, mais plutôt pour rompre avec la précarité du réel. Là où la dureté de la réalité se métamorphosait en rêve, l'œuvre d'art devenait une stratégie de survie ainsi qu'un acte médiatique de résistance.

Dans une autre œuvre contemporaine à l'installation *Trans-*, Tejal Shah présentait aussi pour la première fois en 2006 *What are You?* à la galerie Mirchandani + Steinruecke de Mumbai[862]. Cette œuvre comprenait deux écrans vidéo rectangulaires devant lesquels étaient disposés des lits en bois évoquant les rudes conditions du travail du sexe des hijras dans les motels de Mumbai[863] (fig. 6.27). Sur les écrans, on y voyait également des hijras qui portaient aussi bien des saris colorés que des vêtements d'un type plus occidental (fig. 6.28).

---

[862] L'installation fut également présentée à la galerie new yorkaise Thomas Erben lors d'une exposition individuelle de l'artiste organisée du 25 mai au 24 juin 2006. Dans : Tejal Shah : What Are You? (s. d.). Dans *Thomas Erben Gallery*. Récupéré de https://www.thomaserben.com/what-are-you-press/

[863] Monnet, L. (2006). « Queerness in/as the strange, prismatic worlds of art »: fantasy, utopia, and perversion in Tejal Shah's video installation What are You? [Chapitre de livre]. Dans Galerie Mirchandani + Steinruecke, Bombay, Inde. *Tejal Shah: What are You?* (p. 6-17). [Catalogue d'exposition]. Bombay, Inde : Galerie Mirchandani + Steinruecke.

Sur l'arrière-plan noir, plusieurs hijras se succédaient en prenant des poses similaires à celles des mannequins dans les défilés de mode. Dans cette séquence qui débutait aux environs d'une minute, la première hijra à apparaître à l'écran était vêtue d'une longue robe rouge fendue sur le côté et portait un petit sac à main noir sur son épaule. Elle jetait ses cheveux en arrière et se recoiffait. Puis, elle allumait nonchalamment une cigarette et attendait en regardant fixement le public avec une attitude d'impatience. Une autre hijra en sari bordeaux à paillette la rejoignait, une troisième en sari orangé (fig. 6.28), puis une quatrième dans une veste et un pantalon en denim. En choisissant librement leurs expressions vestimentaires, les hijras de Tejal Shah viennent faire éclater du même coup les préjugés de l'apparence liés aux divisions vestimentaires occidentales et non occidentales. En effet, tout en défiant le public du regard, elles attendaient plus de deux minutes avant de commencer à réciter en boucle des articles de la Constitution de l'Inde qui protègent les droits et les libertés des personnes. Cette séquence était aussi suivie par le témoignage de la jeune Sneha, que l'on voit danser à la fin de la vidéo, qui racontait les contraintes physiques liées à son processus personnel de transformation chirurgicale.

Quelques années après cette œuvre, Tejal Shah réalisa également une photographie numérique couleur intitulée *Sans titre (On Violence)*[864] (fig. 6.29). Dans cette œuvre, l'artiste mettait en scène une hijra dans la pénombre, joliment apprêtée, et gisant sur le sol terreux d'une forêt la nuit. Dans l'angle droit de la photographie, on apercevait le buste et les jambes d'un homme en uniforme de police. Il était positionné de trois quarts, debout à côté de la hijra gisant sur le sol. Le policier la surplombait et l'éclairait de sa lampe de poche. Même si l'on pourrait croire, au premier abord, qu'il venait la secourir, on entrevoit dans l'obscurité de la photographie, un jet d'urine qui tombe sur le visage de la hijra meurtrie.

---

[864] Cette photographie est issue du triptyque éponyme *Untitled (On Violence)* incluant un texte sur panneau LED et un écran vidéo.

Muni de son bâton, l'homme, dans l'habit disciplinaire du pouvoir, semblait pratiquer ce geste injurieux après avoir très certainement violentée la hijra[865]. Traîné dans la boue, la crasse et l'urine, le vêtement taché de la hijra symbolise la vulnérabilité d'un corps laissé pour compte. Le public, devenu voyeur malgré lui, n'a d'autre choix que de participer à cette violence perpétrée auprès d'une des membres de cette communauté marginalisée. Là où chez Spivak, la femme comme « [...] sujet subalterne, [était] doublement effacée »[866] par l'historiographie coloniale et la domination masculine, la hijra sortirait ici de l'ombre[867].

Mise en perspective avec ces œuvres, l'analyse du vêtement dans l'installation vidéo *Trans-*, s'imprègne ainsi de la dureté des réalités quotidiennement vécues par les hijras. Elle dévoile alors certaines *mailles de la précarité* en montrant la douleur et les difficultés qui sont vécues au quotidien. Finalement, si le préfixe *Trans-* comme titre de l'œuvre annonçait déjà ses ambitions sans se cacher, l'étude des parures a donc fait résonner, au cœur de l'analyse de l'œuvre, la volonté de l'artiste de contrer les regards moralisateurs occidentaux en valorisant les expressions de genre non hégémoniques.

6.6 Les stratégies vestimentaires décelées dans l'installation vidéo *Trans-* de Tejal Shah

L'analyse de l'installation vidéo *Trans-* de Tejal Shah a mis en lumière le potentiel critique de l'usage du vêtement dans la pratique d'artistes dont le positionement traduit un certain engagement féministe artistique dans les années 2000.

---

[865] Le texte inscrit en rouge et diffusé sur un panneau lumineux LED accompagnant la photographie relate le témoignage d'une hijra travailleuse du sexe victime d'une agression sexuelle par un agent de police, ne laissant aucun doute quant à l'interprétation de la scène représentée dans la photographie.

[866] Spivak, G. C. (2009). *Op. cit.*, 53.

[867] *Ibid.*

Après une mise en contexte de l'œuvre, l'étude a d'abord permis d'identifier la facture occidentalisée des vêtements portés par Tejal Shah et Marco Paolo Rolla dans le contexte culturel indien du milieu des années 2000. Ensuite, grâce à l'analyse de la chemise de travail et de la tunique brodée, ce chapitre a pu révéler que le conformisme des représentations hégémoniques des masculinités et des féminités était une stratégie esthétique visant à inciter les sociétés à interroger leur degré d'ouverture à la diversité genrée. En effet, l'étude des séances de rasage et de maquillage a souligné l'importance de l'usage des parures comme une tactique artistique visant à mettre en évidence les processus d'identifications genrées présents dans l'apparence. L'analyse des différentes mimiques imposées par la pratique des soins du visage a montré le renversement possible des rôles binaires genrés à partir du processus de désidentification des normes visuelles traditionnellement associées aux parures.

Les rituels du rasage et du maquillage ont alors laissé surgir des expressions asymétriques performatives dont le dynamisme a été valorisé dans le processus créatif de l'œuvre. Grâce au médium vidéographique, les mouvements imparfaits du visage démaquillé des artistes ont montré des expressions déformées mettant en échec les normes de l'apparence genrée. L'analyse a également montré que l'usage spécifique des parures permettait aux artistes de proposer des agencements pluriels de soi en laissant le champ libre à leur potentiel créatif. Ainsi, pour ce sixième chapitre, l'étude de l'œuvre a montré que l'usage des parures pouvait être une stratégie artistique dont l'objectif principal est d'inclure, sans les instrumentaliser, les subjectivités féministes, queer et transidentitaires au cœur des préoccupations de la scène artistique contemporaine internationale, et plus localement, dans le contexte culturel indien.

CHAPITRE VII

PENSER *AVEC* LES STYLES : LE TISSU FÉMINISTE DES SUBJECTIVITÉS ARTISTIQUES PLURIELLES

> Personal Style is the mode that most of us use to communicate how we want to be seen in this world. The best way to describe my personal style : A marriage of the masculine and the feminine, a mixture of the little things that I mentally accrued throughout my life.[868]
>
> I've been a Style Surfer for as long as I can remember. I call it "Fantasy Dressing". I only have to open my closet and I start surfing the fantasies in my head. I can be whatever, whoever I want to be. Isn't this what "drag" is all about? Whatever you call it, it's my great escape.[869]

Au rythme des analyses d'œuvres, les subjectivités artistiques de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah se sont animées en révélant les potentialités critiques de l'usage des parures. Grâce aux trois analyses menées dans les chapitres précédents, il est désormais possible de construire des formes de solidarités (vestimentaires et féministes) entre les artistes.

---

[868] Williams, B. N. (30 juillet 2017). $$$ickening: a black trans woman's reflections on femme identity, class, and privilege. *The Fashion Studies Journal*. Récupéré de http://www.fashionstudiesjournal.org/4-what-were-wearing-1/2017/7/30/ickening-a-black-trans-womans-reflections-on-femme-identity-class-and-privilege

[869] Polhemus, T. (1996). *Style surfing: what to wear in the 3rd millenium*. Londres : Thames & Hudson, 119.

Sans omettre les spécificités des œuvres, ce septième chapitre explore certaines stratégies vestimentaires qui sont communes aux artistes. Dans la lignée pluridisciplinaire actuelle des *fashion studies*[870], ce chapitre utilise la notion de « style » pour mettre en lumière certains points communs entre les subjectivités artistiques de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah. Il ne s'agit pas là de reconduire des catégorisations figées qui ont longtemps hanté l'histoire de l'art et les arts textiles[871] ni de définir un style (unique, originel et universel) qui s'appliquerait automatiquement aux usages des parures dans les pratiques artistiques contemporaines. Bien au contraire, ce chapitre étudie la façon dont les stratégies vestimentaires, les « styles », de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah comportent certains éléments transversaux qui construisent une forme de solidarité entre leurs différentes subjectivités artistiques.

Délibérément transversal, ce chapitre n'a aucune prétention à revisiter toutes les connexions produites par les différents usages des parures chez les artistes. Il s'agit plutôt d'une invitation à prolonger les réflexions permises par les usages des parures dans une « [...] histoire dispersée et sélective de la représentation »[872]. Dans l'usage artistique indiscipliné des parures, il m'est apparu de façon saillante qu'il se dessinait plusieurs correspondances entre les œuvres et que la richesse de leurs entrecroisements méritait ici d'être étudiée.

---

[870] Granata, F. (2012). Fashion studies in-between: a methodological case study and an inquiry into the state of fashion studies. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, *16*(1), 73.

[871] À titre d'exemple, on peut se référer au célèbre ouvrage de 1893 de l'Autrichien Aloïs Riegl ainsi qu'à ses études portant sur les motifs (géométriques et végétaux) des arts textiles : Riegl, A. (2002). Introduction. Dans A. Riegl, *Questions de style* (p. 1-11). Paris : Hazan.

[872] Halberstam, J. (2011b). Technotopies : la représentation des corps transgenres dans l'art contemporain (2005). [Chapitre de livre]. Dans F. Dumont. *La rébellion du Deuxième Sexe : L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines* (p. 469-506). Dijon, France : Les Presses du réel, 480.

Dans ce dernier chapitre, les stratégies vestimentaires des artistes seront donc tout d'abord mises en commun à partir de l'idée de *réverbérations féministes* développée par Joan Wallach Scott dans les années 2010. Puis, avec l'étude de la notion de « style », j'explorerai quelques dialogues visuels permis entre les œuvres au prisme des études subculturelles.

7.1 Construire des dialogues vestimentaires féministes entre les œuvres : un retour sur quelques résonnances opératoires

Dans la première partie de ce travail, la notion d'*écho* développée par Joan Wallach Scott dans *Théorie critique de l'histoire : identités, expériences, politiques*[873] fut déterminante pour appréhender les approches vestimentaires de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah de façon transversale. On se rappelle ainsi que pour Scott, l'histoire féministe rendait visible des récits fantasmés par la répétition du même scénario (en écho) poussant certaines femmes « [...] à s'identifier comme féministes, avec leur résonnance incomplète et sporadique, mais bien reconnaissable »[874]. Chez Scott, ces récits imaginaires et imaginés se faisaient écho entre eux tout en s'incarnant dans des expériences spécifiques vécues par les féministes elles-mêmes. Pour défendre sa thèse, Scott prenait d'ailleurs l'exemple de grandes oratrices féministes des XVIII[e] et XIX[e] siècles, comme Olympe de Gouges, Jeanne Deroin ou Madeleine Pelletier.

---

[873] Scott, J. W. (2009). *Théorie critique de l'histoire : identités, expériences, politiques* (C. Servan-Schreiber, trad.). Paris : Fayard.

[874] *Ibid.*, 149.

Pour l'historienne, les interventions publiques de ces oratrices féministes qui parlaient à la Tribune devant un auditoire masculin[875] exemplifiaient les modes de propagation de l'« écho-fantasme ». Or, il est intéressant de noter que l'auteure utilisait également le vêtement pour asseoir son argumentation. Joan W. Scott reprenait en effet les propos tenus par Madeleine Pelletier concernant l'apparition à la tribune d'une oratrice vêtue en costume masculin[876]. Lors du discours de l'oratrice en pantalon en faveur du droit des femmes, plusieurs commentaires provenant du public masculin avaient ardemment sommé la présentatrice de revêtir des vêtements plus féminisés (comme la jupe ou la robe), car il était préférable que son apparence soit conforme à sa condition. Scott soulignait alors le fait que ces prescriptions vestimentaires étaient ressenties par l'oratrice comme une forme de violence :

> La protagoniste (habillée comme Pelletier *en homme*, avec pantalon, col dur et cravate) prend place à la tribune non sans appréhension ; avec force, elle somme la foule composée d'ouvriers socialistes de soutenir les droits des femmes. (Le plaisir d'occuper une position masculine est à la fois exacerbé et contrarié par la peur.) Lorsque, plus tard, elle s'entend dire par des camarades bien intentionnés qu'elle serait plus efficace si elle s'habillait convenablement – en femme –, elle éprouve, à entendre « ces paroles brutales », un choc profond : cette allusion à sa personne lui apparaît « comme une sorte de viol moral ».[877]

Comme pour Madeleine Pelletier, toujours vêtue en complet-veston et chapeau melon, cette injonction vestimentaire intensifiait donc la marginalisation des personnes qui ne suivaient pas les standards traditionnels de représentation des rôles de genre imposés.

---

[875] *Ibid.*, 148 : « [...] le fantasme de l'oratrice, qui projette les femmes dans l'espace public masculin, là où elles découvrent, en en faisant l'expérience, les plaisirs et les dangers de la transgression des limites sociales et sexuelles ».

[876] Joan W. Scott fait référence ici à l'ouvrage de Madeleine Pelletier de 1933. Voir dans : Pelletier, M. (1996). *La Femme vierge*. Paris : Indigo & Côté-femmes.

[877] Scott, J. W. (2009). *Op. cit.*, 154.

Dans les diktats de l'apparence de la fin du XIX[e] et du début du XX[e] siècle[878], les discriminations genrées conduisaient à des interpellations parfois violentes de la part du public masculin à tel point que les « [...] vêtements de l'oratrice et le fait qu'elle parle en public [...] sont le signe du caractère inconvenant de son comportement »[879].

La diffusion des standards de présentation attribués aux grandes figures historiques du féminisme était donc ici parfaitement exemplifiée dans l'usage non conformiste des parures. Pour Scott, cet exemple vestimentaire prouvait ainsi que les clichés projetés autour de la figure de l'oratrice féministe en pantalon hantaient souvent les imaginaires collectifs d'hier à aujourd'hui, et ce, un peu partout dans le monde. Dans cet ordre d'idées, le recours à la métaphore de l'*écho* permettrait donc d'interpréter l'usage transgressif du vêtement comme un signe visuel capable de construire des dialogues entre les représentations des grandes figures du féminisme dans l'histoire et les imaginaires collectifs[880].

À l'appui de cet argument, on peut en effet remarquer que dans son ouvrage intitulé *The fantasy of feminist history* de 2011[881], le vêtement tient également une place importante dans l'argumentation de l'auteure. Dans cet ouvrage, Scott utilisait l'exemple des *Women in Black* (WIB), un mouvement activiste anonyme de femmes vêtues de vêtements noirs dont le premier regroupement a été formé en janvier 1988 à Jérusalem en Israël en protestation pacifique contre les violences provoquées par les conflits israélo-palestiniens[882].

---

[878] On pense ici plus précisément à l'ouvrage suivant : Hollander, A. (2016). *Sex & Suits: the evolution of modern dress*. Londres/New York : Bloomsbury Academic.

[879] Scott, J. W. (2009). *Op. cit.*, 155.

[880] *Ibid.*

[881] Scott, J. W. (2011). *The fantasy of feminist history*. Durham, NC : Duke University Press.

[882] Helman, S. et Rapoport, T. (2004). Les femmes en noir : la contestation de l'ordre du genre et de l'ordre sociopolitique israéliens. (H. Maury, trad.). *Cahiers du Genre*, *37*(2), 196. Récupéré de https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2004-2-page-193.htm

Dans le prospectus des WIB de mai 1990, Sara Helman et Tamar Rapoport remarquaient ainsi que « [l]a seule condition de participation à la manifestation était d'être vêtue de noir, ce qui devrait symboliser la tragédie de deux peuples – israélien et palestinien »[883]. Pendant six ans, chaque semaine, la mise en scène en public était répétée pour transgresser l'ordre social[884] grâce à un mode de visibilité logé sous un même signe distinctif : les vêtements de couleur noire. Considéré par Scott comme un bon exemple de *réverbérations féministes*[885], le groupe des *Women in Black* était composé de femmes de toutes les générations confondues.

De plus, si elles étaient issues de différents mouvements politiques, les *Women in Black* se rejoignaient autour d'un même but : se rassembler pour la paix. Chez Scott, ces manifestations servaient d'exemples de *réverbérations féministes*, car elles avaient la capacité de se propager à travers le monde comme les effets sonores infinis de l'écho[886]. En construisant, par l'usage d'un même vêtement, des solidarités entre les groupes féministes, ces réverbérations imbriquent des enjeux politiques locaux à des causes plus globales sur la scène internationale. À différentes époques et dans différents endroits[887], elles instaurent, avec leurs répercussions et leurs résonnances, des *allers-retours* possibles entre les différentes stratégies de visibilités féministes tout en respectant leurs particularités. De ce fait, les *réverbérations féministes* pourraient donc être d'ordre vestimentaire, car elles s'incarnent parfaitement dans les représentations individuelles et collectives. C'est donc grâce à l'adoption du vêtement comme signe de reconnaissance et de cohésion du groupe que les *réverbérations féministes* peuvent s'activer de façon transversale à travers le monde.

---

[883] *Ibid.*, 197.

[884] *Ibid.*, 201.

[885] Scott, J. W. (2011). *Op. cit.*, 89.

[886] *Ibid.*, 78-79.

[887] Aujourd'hui, on retrouve plus de 10 000 activistes silencieuses et antimilitaristes à travers le monde. Elles se répartissent différemment en fonction des conflits locaux vécus à travers les pays comme c'est le cas de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Espagne, de la Serbie, de l'Afrique du Sud ou récemment de Londres en avril 2016. Pour plus de détails sur ces manifestations : Women in Black. (s. d.). Récupéré de http://womeninblack.org

De cette façon, même si pour Joan W. Scott ces *réverbérations* n'ont aucune prétention à constituer un nouveau modèle théorique[888], elles n'en sont pas moins dénuées d'intérêt pour cette thèse, car elles permettent de construire, avec les œuvres et le vêtement, des *échos visuels féministes* qui sont capables de traverser les époques et les frontières géographiques[889].

Aussi, grâce à la métaphore de l'*écho* de Scott, les *réverbérations féministes* vestimentaires sont ici perçues comme un bon moyen de penser « [the] global circulation of feminist strategies, of feminism itself, and also of the analytic term "gender" »[890], car finalement, la puissance cohésive de ces *réverbérations* ouvre sur un dialogue (féministe et vestimentaire) possible entre les différentes stratégies artistiques de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah.

7.2 Les stratégies vestimentaires communes de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah

La dénonciation des diktats représentationnels imposés par les normes genrées est un point de tension crucial autour duquel les œuvres peuvent dialoguer entre elles.

---

[888] Scott, J. W. (2011). *Op. cit.*, 88-89.

[889] On pense ici à la *Pussyhat Global Virtual March* du 8 mars 2017 qui invitait les participantes à porter un bonnet tricoté à la main de couleur rose. Dans : Pussy Hat Projet. (s. d.). Récupéré de https://www.pussyhatproject.com. Pour le contexte français, voir les actions militantes barbues de *La Barbe. Groupe d'Action Féministe*. Dans : La Barbe. Groupe d'Action Féministe. (s. d.). Récupéré de http://labarbelabarbe.org. Dans le contexte hispanophone, on pense ici à *Las Bigotanas*, féministes mexicaines portant des moustaches contre les féminicides fréquents à Mexico. Dans : Bergès, K. (2014). Femmes tous « poils » dehors : nouvelles stratégies d'activisme féministe pour le XXI^{e} siècle ? Dans S. Kerfa et J.-C. Seguin (dir.), *Image et genre : hommage à Eliseo Trenc : actes du 8^{e} Congrès international du GRIMH, Lyon, 15-17 novembre 2012* (p. 57-67). Lyon : Le GRIMH, Université Lumière-Lyon 2. Enfin, dans le contexte indien, on peut citer l'exemple du gang des saris roses mené par Sampa Pal. Dans : Pal, S. et Anne Berthod (2010). *Moi, Sampat Pal, chef de gang en sari rose*. Paris : Pocket. Et plus récemment, les *Red Brigades Lucknow*, des groupes de filles vêtues d'un uniforme rouge qui apprennent à se défendre contre les agressions à caractère sexuel. Consulter notamment : Red Brigades Lucknow. (s. d.). Récupéré de http://redbrigade-lucknow.or

[890] *Ibid.*, 80.

De façon générale, les caractéristiques vestimentaires décelées dans les trois œuvres analysées viseraient donc un même but, celui de surexposer le marquage des normes de genre pour mieux le transgresser. Les stratégies communes aux artistes de mon corupus peuvent être identifiées selon deux grandes caractéristiques. D'un côté, les parures rendent visible le conformisme des représentations idéalisées de féminités et de masculinités de type hégémoniques ; d'un autre côté, elles servent aussi à contester ces images stéréotypées en altérant les codes vestimentaires dominants. Jouant avec les frontières du conformisme de l'apparence, ces deux stratégies principales, qui sont communes à Pilar Albarracín, aux Fermières Obsédées et à Tejal Shah, méritent d'être maintenant examinées plus en détail.

7.2.1 L'*uniforme genré* : une critique artistique des représentations des féminités et des masculinités hégémoniques

Dès la fin des années 1990, à travers un choix d'images extraites de l'art, de la publicité et de la mode, Marianne Thesander soutenait que les mécanismes insidieux de la mythification du corps des femmes se traduisaient dans les accessoires de la parure[891]. Pour défier ces inscriptions corporelles encore présentes dans les années 2000, les artistes ici étudiées font de la démythification de l'hégémonie des féminités et des masculinités occidentalisées un enjeu critique majeur. Dans un premier temps, on remarque qu'elles mettent en scène des types de féminités occidentalisées. Tout d'abord, la robe, la gaine et le maquillage rendent compte du poids des stéréotypes alloués à la féminisation et l'occidentalisation de l'apparence.

---

[891] Thesander, M. (1997). *The feminine ideal* (N. Hills, trad.). Londres, R-U : Reaktion Books, 7-8 ; 174 et 196.

Chez Pilar Albarracín, Les Fermières Obsédées et Tejal Shah, créer des mises en scène vestimentaires de « [...] filles-ornements »[892] est une tactique artistique féministe.

La surexposition des broderies du jupon, des gaines moulantes et des maquillages sont des mécanismes de l'apparence qui viennent ainsi interrompre la reproduction compulsive des mythes qui auraient tendance à diffuser des images d'un corps-objet dans les représentations sexistes populaires. Tandis que Pilar Albarracín est faussement « belle » dans ses tenues de « Barbie Princesse d'Espagne »[893], que les Fermières Obsédées sont comprimées dans leurs corsets, et que Tejal Shah et Março Paolo Rolla se parent de vernis à ongles brillant, ces artistes interpellent la fabrique de l'« idéologie mythique »[894] liée aux critères occidentaux de l'apparence.

L'usage des parures permet aux artistes de se défaire progressivement de la tenue idéale de la « Vénus contemporaine »[895] en montrant à visage découvert le processus de fétichisation de sa constitution. Confrontant encore un peu plus le public à ses préjugés, l'emploi de la broderie démythifie aussi le processus de féminisation assignée simultanément aux médiums textiles et aux créatrices[896].

Des dentelles des jupons d'Albarracín, aux plus discrètes arabesques de la tunique de Tejal Shah, aux inscriptions « F.O. » cousues au fil noir au dos des gaines des Fermières Obsédées, les artistes réactivent l'héritage passé de médiums textiles qui

---

[892] Delvaux, M. (2013). *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot.* Montréal : Éditions du remue-ménage, 10.

[893] Sur la pérennité des représentations de féminités génériques par l'usage de la mode, voir particulièrement : Brabant-Pelletier, C. (2011). *La mode au fil de l'histoire présentée par Barbie et Ken.* [Catalogue d'exposition]. Paris : C. Brabant. Et plus récemment, l'exposition *Barbie* présentée au Musée des arts décoratifs de la ville de Paris du 10 mars au 18 septembre 2016. Récupéré de http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/jouets/barbie/.

[894] Ouellet, C. et Dugas, J. (dir.). (1988). *Souffrir pour être belle.* Montréal : Fides, 61.

[895] Steele, V. (2001). *The corset: a cultural history.* New Haven, CT : Yale University Press, 160.

[896] Parker, R. (2010). *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine.* New York : I. B. Tauris, 215 : « [...] What women depicted in thread became determined by notions of femininity, and the resulting feminity of embroidery defined and constructed its practitioners in its own images ».

ont longtemps servi à fixer les rôles genrés dans le champ de l'art[897]. Grâce aux broderies, elles réaffirment la pertinence actuelle du recours aux matériaux textiles dans les pratiques artistiques du début du XXI^{e} siècle.

La broderie accentue les potentialités transgressives des œuvres en participant activement aux stratégies féministes artistiques contemporaines. Si elle constitue un indice visuel qui a été fréquemment féminisé, la broderie permet ainsi aux artistes d'organiser la démythification des critères représentationnels traditionnellement alloués à l'expression de genre.

À cela, on peut également ajouter le souci d'activer, dans les œuvres, de façon simultanée les représentations hégémoniques des féminités et des masculinités. En effet, plusieurs accessoires de l'apparence qui sont ordinairement féminisés sont exploités avec les représentations stéréotypées de la masculinité virile. Chez Pilar Albarracín, la masculinité virile se manifeste dans les cartes postales flamencas par les costumes des danseurs de Flamenco. Avec le *traje corto*, cette veste courte qui met en valeur la carrure du danseur de Flamenco, les cartes montrent des personnages en uniforme de la masculinité virile hispanique.

De plus, le recours fréquent à la robe à pois (*traje de lunares*) fait subtilement écho au costume du toréro[898], dans lequel Pilar Albarracín s'autoreprésente en portant des escarpins rouges à talons hauts (fig. 7.1). Dans *Sans titre (Torera)* de 2009, réalisée la

---

[897] *Ibid.* : « [...] The role of embroidery in the construction of feminity has undoubtedly constricted the development of the art ».

[898] Alvarez, S. (2007). *Tauromachie et flamenco : polémiques et clichés. Espagne, fin XIX^{e} – début XX^{e} s.* Paris : L'Harmattan, 19 : « [...] La tauromachie et le flamenco peuvent être appréhendés ensemble, comme un tout intrinsèquement lié. La ressemblance entre l'habit de lumière du torero et la tenue du *bailaor**, le port du corps, l'interprétation artistique, le lexique, les origines sociales, la tradition culturelle d'une même communauté, les lieux fréquentés, les liens sociaux et parentaux qui se tissent entre les deux mondes, sont autant d'éléments qui autorisent un rapprochement des deux arts ».

même année que les cartes postales, l'artiste en *traje de luces*[899], dénonce les clivages du machisme de la tauromachie[900], car ce costume fut longtemps réservé exclusivement aux hommes dans les arènes tandis que les rares femmes qui pratiquaient la tauromachie au XIX^e^ et début XX^e^ siècle portaient plutôt de longues jupes[901] (fig. 7.2).

Revêtant avec aplomb ce costume privilégié de la classe dominante masculine[902], Pilar Albarracín s'empare de l'aura mythique d'une « icône immorale »[903] qui a longtemps exclu les femmes de ses rangs[904].

---

[899] Pour le détail sur les ornementations du costume de toréro : Carbonel, D. (dir.). (1997). *Oro plata: embroidered costumes of the bullfight*. Paris/New York : Assouline/St. Martin's Press.

[900] Mollo-Granier, C. (1997). *Femmes-toréros*. Les Angles, France : Cheminements en Provence, 138 : « [...] Le machisme existe. Le milieu de la tauromachie est machiste par essence. La tauromachie est une fête machiste — il serait stupide de vouloir prétendre le contraire — mais machiste dans ce que j'appellerais "le sens noble du terme". Dans le sens où la tauromachie est un art créé par des hommes, pour des hommes, avec une symbolique virile, et dans une société traditionnellement machiste qui aime à retrouver ses valeurs autour de l'arène d'une façon presque caricatural ».

[901] Pink, S. (1997). *Women and bullfighting: gender, sex and the consumption of tradition*. Oxford/New York : Berg, 129 : « [...] Their version of the history of bullfighting costume is supported by Doré's (1862) drawing of Teresa Bolsí (seen for example, Valverde 1992). [...] This image, [...] represents the most frequently referenced icon in accounts of a historical tradition of women's bullfighting. It depicts a woman wearing a crinoline dress standing triumphantly over a dead bull ».

[902] *Ibid.*, 144 : « [...] Historically the torero/torera distinction was significant, the toreras were in a class apart from their male contemporaries. They often performed in separate events and formed their own cuadrillas. The performance offered by the toreras was considered to be quite distinct to what occurred when men held the stage. Women's bullfighting was, in short, a feminine activity, and wholly separate from masculine activities. Whilst women performers often took part in events with novice and comic bullfighters, they rarely shared the ring with professional bullfighters ».

[903] Alvarez, S. (2007). *Op. cit.*, 122 : « [...] C'est sans doute parce que l'action du torero était perçue comme courageuse, hors norme, spectaculaire, qu'elle correspondait à la notion de phénomène, ce qui venait à signifier, dans la synonymie taurine, "audace, brutalité, témérité et excès". Or, le torero cristallisait toutes les notions jugées immorales — la lâcheté, la mort, la célébrité, la fortune, l'inutilité — qui avaient trait à son métier ».

[904] Les femmes sont notamment affiliées à la catégorie « novillero », c'est-à-dire de « novice ». Dans : Pink, S. (1997). *Op. cit.*, 145 : « [...] Similarly in the 1990s, some informants reasoned that a woman torero had never existed because rather than taking the alternative and graduating to torero status in Spain, women had only attained to the novillero stage ».

Si l'usage des costumes traditionnellement associés à la masculinité virile partage avec la robe flamenca plusieurs affinités esthétiques[905], les subjectivités d'Albarracín côtoient de près celles des Fermières Obsédées et de Tejal Shah. C'est ainsi qu'au son percussif des claquements de leurs talons, Pilar Albarracín et Les Fermières Obsédées imposent leur propre dictature du genre pour mettre en porte-à-faux les structures disciplinaires du pouvoir matérialisé par les uniformes de la masculinité virile. Chez Les Fermières Obsédées, la dimension critique des masculinités dominantes viriles se remarque notamment dans leur façon d'instrumentaliser l'uniforme de police. À plusieurs reprises dans leurs performances, Les Fermières Obsédées ont détourné les codes représentationnels de l'organisation militaire.

Pendant plusieurs années, elles ont cousu et recousu sur leurs sarraus des sequins et autres breloques comme autant de médailles dont elles souhaitaient elles-mêmes se décorer. De plus, si les artistes accompagnèrent souvent leurs performances d'un air de musique militaire[906], elles intégraient à posteriori la participation d'agents de police en uniforme dans leurs manifestations de rue (*Bank Attack!*, 2005). En côtoyant de près les vêtements souillés des Fermières Obsédées, l'uniforme des policiers s'en trouvait instrumentalisé. Par sa présence autoritaire et disciplinaire, il participait malgré lui à la mise en scène du désordre semé par les artistes lors de leurs performances. De façon analogue chez Tejal Shah, l'usage de l'habit disciplinaire du pouvoir a son importance. D'une part, dans la photographie *Sans titre (On violence)* de 2010, le recours à l'uniforme de police cristallisait la marginalisation du corps meurtri de la hijra étendue sur le sol en s'imposant comme un emblème du pouvoir.

---

[905] Alvarez, S. (2007). *Op. cit.*, 27 : « [...] La particularité du *flamenquisme* des années 1880 c'est qu'il allait unir deux univers artistiques : le flamenco et la tauromachie. Terme générique utilisé à tort et à travers, il permettait d'identifier une manière d'être, de penser, d'agir, qui se concrétisait et se cristallisait dans l'art du *toréo* et du flamenco, et que le señorito andalou incarnait à merveille. Le monde taurin semblait être un passage obligé pour pouvoir pénétrer dans le cercle *flamenquiste*. D'ailleurs, le type flamenco était calqué sur le type du torero, rendu responsable de la mode du *flamenquisme* vestimentaire ».

[906] Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Les Fermières Obsédées*. Trois-Rivières, Canada : Le Sabord, 126.

D'autre part, dans l'installation vidéo *Trans-*, l'uniforme de la masculinité hégémonique s'incarnait à travers le port de la chemise de travail, un vêtement qui traduisait en quelque sorte une « [...] forme culturellement valorisée de masculinité [...] par laquelle la légitimité de la structure du genre est garantie »[907]. Associée à la pratique du rasage de la barbe, la chemise de travail devenait à sa façon l'uniforme type de la masculinité hégémonique occidentalisée[908] tout en conditionnant, dès le début de la vidéo, toute l'allure genrée des artistes. De façon transversale, chez les artistes, on peut également remarquer que l'usage artistique de l'uniforme des masculinités viriles s'accompagne d'une critique plus générale des représentations de genres telles qu'elles sont propagées dans le monde militaire.

Haut en couleur et en décoration, l'uniforme encourage souvent la propagation des lois représentationnelles de la domination virile comme c'est le cas dans l'armée. Dans son étude consacrée à l'uniforme militaire au XIX[e] siècle, Odile Roynette démontrait d'ailleurs que l'uniforme constituait une stratégie pour contraindre les corps à une virilité idéale, car il est par exemple « [...] porté en fonction de représentations d'un idéal masculin que le soldat doit incarner, voire sublimer »[909]. L'uniforme gouvernerait ainsi les représentations disciplinaires des corps des soldats en les montrant dans des vêtements conformes aux exigences des normes de beauté virile[910].

Si le costume militaire régente les chairs des soldats en contrôlant leurs moindres défaillances par les diktats de son tissu conformiste, il symbolise donc la figure du

---

[907] Cervulle, M., Farges, P. et François, A. I. (dir.). (2015). *Marges du masculin : exotisation, déplacements, recentrements*. Paris : L'Harmattan, 19.

[908] Hall, S. (2013). *Identités et cultures 2 : politiques des différences*. (A. Blanchard et F. Voros, trad.). Paris : Amsterdam, 73 : « [...] L'hégémonie, ce n'est pas la disparition ou la destruction de la différence, mais, au contraire, la construction d'une volonté collective à partir de l'articulation de la différence ».

[909] Roynette, O. (2012). L'uniforme militaire au XIX[e] siècle : une fabrique du masculin. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, (36), 109-128. Récupéré de http://dx.doi.org/10.4000/clio.10887

[910] *Ibid.*, 122.

pouvoir hégémonique[911]. Ainsi, détourné par les artistes dans leurs œuvres, l'uniforme devient un outil visuel essentiel pour critiquer les contraintes représentationnelles imposées aux corps par les pouvoirs dominants. D'un côté, l'usage de la robe flamenca permettait à Albarracín de dénoncer les stéréotypes liés à l'identification nationale hispanique. D'un autre côté, dans leur performance, Les Fermières Obsédées utilisaient de façon ludique leurs sous-vêtements en jetant par exemple au public de fausses pièces d'un dollar canadien en chocolat, ce qui amenait une dimension critique supplémentaire en évoquant les dépenses excessives du gouvernement. De même, chez Tejal Shah, la démultiplication des expressions genrées désobéissait implicitement aux pouvoirs dominants en allant à contre-courant des représentations traditionnelles vestimentaires.

Comme le précisait notamment Nandi Bhatia, spécialisée dans les études postcoloniales indiennes, les parures (comme le sari et les bijoux) avaient en effet largement influencé les perceptions corporelles liées aux femmes indiennes dans les imaginaires collectifs du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle. À titre d'exemple, l'auteure rappelait que, dans les rues de Bombay au début du XX^{e} siècle[912], les différents ornements portés traditionnellement par les femmes indiennes avaient autant servi à « exotiser » le corps des femmes qu'à affirmer leur identité vis-à-vis des colonisateurs occidentaux vêtus en complet-veston[913]. Détournés de leur ancrage symbolique traditionnel, les uniformes des artistes sont donc de puissants activateurs critiques des pouvoirs dominants. Malgré leurs différences culturelles, toutes ces

---

[911] Roynette, O. (2012). *Op. cit.*, 109 : « [...] l'uniforme s'inscrit comme un objet à la croisée de l'histoire politique, sociale et culturelle des États qui l'imposent à leur armée ».

[912] *Ibid.*, 30-31.

[913] Bhatia, N. (2003). Fashioning women in colonial India: the political utility of clothes in colonial India. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, 7(3/4), 338 : « [...] Vivid description of a woman's body, her clothes, and various adornments became a preoccupation that identified her on several levels: on the one hand, she was seen as an exotic object who lived under the oppressive conditions of traditional Indian culture and was in need of social reform. On the other hand, the cultural markers of her traditional appearance such as the sari, jewelry and other bodily adornments including the bindi, and the vermilion mark (*sindhur*) in her hair, located her role and adaptability to the changing circumstances of life under colonial India ».

évocations symboliques vestimentaires poussent à confirmer la présence d'une cohésion critique entre les œuvres étudiées dans cette thèse. De façon transversale, l'usage de l'*uniforme genré*[914] que les artistes construisent grâce aux parures invite ainsi le public à prendre conscience de la pérennité des normes qui imposent leurs diktats sur l'apparence.

L'uniforme peut certes servir à réglementer le marquage des rôles en société[915], mais lorsqu'il est détourné dans les œuvres, il vient interrompre les effets néfastes que les représentations sexistes peuvent reproduire sur le corps des artistes.

Réceptacles visuels critiques, les *uniformes genrés* de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah créent des solidarités artistiques féministes en renforçant du même coup leur pouvoir. La construction visuelle explicite de cet uniforme est donc une première stratégie commune que l'on peut identifier dans chacune des trois œuvres.

7.2.2 Altérer les *uniformes genrés*

En marge des représentations hégémoniques, l'indiscipline des *uniformes* de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah est la seconde stratégie principale qui réunit les œuvres.

Là où Daniel Roche rappelait que tout changement d'uniforme répondait à des besoins stratégiques[916], la conscientisation du caractère normatif de l'empreinte

---

[914] Parallèlement, on peut renvoyer ici le lectorat à l'expression usuelle d'« uniforme de sexe » utilisée par Colette Guillaumin dans les années 1990 : Guillaumin, C. (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*. Paris : Côté-femmes, 181.

[915] *Ibid.*, 179 : « [l] e fait que les hommes et les femmes soient vêtus différemment, avec des vêtements qui ne relèvent pas des mêmes techniques [...] est un exemple de marquage qui perdure dans l'inconnaissance générale ».

vestimentaire est au cœur de leurs subjectivités féministes. Chez les artistes, la mise en visibilité de corporéités marginalisées signale l'urgence de valoriser des expressions de genre non conformes aux standards occidentalisés de l'apparence.

La désidentification des usages traditionnels des parures se met en action avec l'altération conscientisée de leurs *uniformes genrés*. De façon générale, on peut d'abord remarquer que les vêtements sont à plusieurs reprises déchirés ou tachés dans la pratique artistique de Pilar Albarracín et des Fermières Obsédées des années 2000. Tandis que la robe rouge découpée de *Tortilla a la española* (1999) fait écho aux tissus militaires tailladés de la robe dans *Prohibido el cante* (2000), les salissures des robes de *La cabra* ou de *Lunares* côtoient de près les éclaboussures projetées sur les gaines des Fermières Obsédées.

Contrebandières, voleuses ou souillonnes, Pilar Albarracín et Les Fermières Obsédées saccagent les parures les plus communément féminisées pour imposer au regard l'indésirabilité de postures esthétiques habituellement marginalisées. De plus, la détérioration des normes de l'apparence se manifeste dans l'altération des maquillages, des tissus et des accessoires. Chez Pilar Albarracín, Les Fermières Obsédées et Tejal Shah, l'usage du maquillage marque de façon ostentatoire la féminisation à outrance de l'apparence genrée occidentale tout en procédant à son propre sabotage. Même si Tejal Shah et Marco Paolo Rolla ne tachent ni ne déchirent leurs vêtements, les artistes altèrent les stigmates de l'apparence en se démaquillant avec exagération le visage.

Même lorsque le maquillage est appliqué avec minutie par les artistes sur leur visage, le rouge à lèvres rend hypervisible le processus de féminisation de l'apparence pour devenir un signe visuel d'engagement critique féministe. Produit cosmétique

---

[916] Roche, D. (2007). La discipline des apparences : le prestige de l'uniforme. [Chapitre de livre]. Dans Roche, *La culture des apparences : une histoire du vêtement, XVII^e^-XVIII^e^ siècles* (p. 211-244). Paris : Seuil, 213.

populairement féminisé en Occident tout au long du XX^e siècle[917], le rouge à lèvres a en effet contribué à la fabrique de l'apparence, car il constitue une forme d'énonciation genrée explicite. Ainsi, le rouge à lèvres serait potentiellement une arme de riposte féministe. En guise d'exemple, Linda M. Scott rappelait d'ailleurs que dans les années 1930 les applications exagérées de maquillage sur le visage des femmes étaient une façon pour elles d'imposer leur volonté de déroger des normes imposées par la domination masculine[918].

Pour détourner le marquage des codes de la séduction, les femmes des années 1930 appliquaient ainsi beaucoup de rouge à lèvres « [...] and extented the application of lipstick to the corners of the mouth, to create what was called "slash" or "gash" of color on the face »[919]. Cette stratégie de débordements des contours du rouge à lèvres était ainsi un moyen de créer une cohésion de groupe tout en sensibilisant les femmes à la construction des rapports de genre. Ainsi, lorsqu'il déborde chez les artistes, l'usage du rouge à lèvres est donc potentiellement un symbole de solidarité. En effet, à titre d'exemple beaucoup plus récent, lors de la campagne 2018 de sensibilisation de l'association britannique « JO's Cervical Cancer Trust »[920], il avait été suggéré aux internautes de poster leur autoportrait avec du rouge étalé à l'extérieur des lèvres avec l'hashtag *#SmearForSmear* en signe de solidarité aux victimes du cancer du col de l'utérus.

---

[917] Riordan, T. (2004). Lips. [Chapitre de livre]. Dans T. Riordan, *Inventing beauty: a history of the innovations that have made us beautiful* (p. 33-61). New York : Broadway Books, 47 ; Peiss, K. (2010). Cosmetics, western. Dans V. Steele, *The Berg companion to fashion* (p. 170-175). Oxford : Bloomsbury Academic. Récupéré de https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/berg-fashion-library/encyclopedia/the-berg-companion-to-fashion/cosmetics-western

[918] Scott, L. M. (2006). *Fresh lipstick: redressing fashion and feminism*. New York : St. Martin's Griffin, 207 : « [...] American men complained loudly about makeup (as they have done with every other significant change in women's fashion century). Women ignored male objections (as they had also done for a hundred years), becoming increasingly brash in use of facial color ».

[919] *Ibid.*

[920] Voir le site internet de l'association. Récupéré de https://www.jostrust.org.uk/smearforsmear

Outre sa puissance cohésive, le rouge à lèvres est aussi un outil visuel transgressif comme le prouve par exemple le récent film de la réalisatrice indienne Alankrita Shrivastava. Provocatrice, l'affiche du film *Lipstick under my burka* montrait une main rose fuchsia aux vernis à ongles jaune vif dont le doigt majeur tendu est remplacé par un tube de rouge à lèvres. Ayant remporté l'*Oxfam Award for Best Film on Gender Equality*, le film était sorti en salle en juillet 2017 après avoir été censuré par le *Central Board of Film Cerfication* de Mumbai, car il dérangeait les bonnes mœurs de la société indienne en présentant les aventures sexuelles de quatre générations de femmes indiennes[921].

En dépit de leurs époques et contextes très variés, ces trois exemples issus de la culture populaire démontrent bien que le rouge à lèvres peut devenir un signe visuel capable de construire des espaces de résistances entre différentes approches féministes. Ainsi, chez les artistes, le rouge à lèvres est aussi utilisé dans les œuvres pour son potentiel transgressif. Qu'il soit d'un vif vermillon chez Pilar Albarracín et Les Fermières Obsédées, ou d'une couleur pourpre chez Tejal Shah et Marco Paolo Rolla, le rouge à lèvres finit toujours par déborder des contours précis qu'il était censé dessiner. Tandis que le rouge vif d'Albarracín pâlit devant l'usure des cartes flamencas démodées, qu'il s'étale sur les visages salis de liquides colorés des Fermières Obsédées, il se désagrège progressivement lorsque Tejal Shah et Marco Paolo Rolla procèdent au démaquillage.

---

[921] De nombreux articles de presse ont relayé la polémique à la suite de la censure du film par le *Central Board of Film Cerfication* de Mumbai. Dans : Gerbet, T. (2017, 24 février). Du rouge à lèvres sous ma burqa : un film féministe censuré en Inde. *Ici. Radio-Canada*. Récupéré de http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1018757/rouge-levres-burqa-film-feministe-censure-inde ; Ghosh, S. (2017, 29 juin). Exactly what in *Lipstick under my burka* kept Pahlaj Nihalani's CBFC fron giving it a certificate? *India Today*. Récupéré de https://www.indiatoday.in/movies/bollywood/story/lipstick-under-my-burkha-pahlaj-nihalani-cbfc-certificate-985399-2017-06-29

Ainsi barbouillés, les visages des artistes subvertissent les mécanismes de fabrication des féminités et des masculinités génériques[922]. L'usage indiscipliné du maquillage est donc une stratégie de dé-marquage[923] des normes de genre, car le grimage des visages échoue spectaculairement à se conformer[924]. Dans les jeux de salissures, de déchirures et de brouillages de leurs visages, les œuvres ont donc révélé des formes maîtrisées de désorganisations en offrant au public des irrégularités visuelles qui constituent autant de points de résistances critiques féministes.

En dépassant volontairement des limites, l'altération de ces *uniformes genrés* peut donc être identifiée comme la seconde stratégie principale commune aux artistes, c'est-à-dire une manœuvre de piratage artistique. L'identification de ces stratégies communes invitent désormais à réfléchir à l'émergence possible d'un style vestimentaire qui serait partagé par les artistes.

7.3 La désinvolture des styles féministes révoltés

Dans l'histoire de la mode du XX^{e} siècle, il existe plusieurs définitions du « style » selon les différentes tendances vestimentaires présentes à une époque donnée. Généralement, le style vestimentaire peut autant servir à refléter les codes visuels d'une culture dominante qu'à s'en détacher simultanément. S'il permet d'identifier

---

[922] Bruno Remaury qualifie de « féminité générique » l'image des femmes dans la mode, notamment chez Dior. Par « générique », l'auteur définit une « féminité "canonique" et modélisée ». Pour l'auteur, la femme Dior incarnerait par exemple la femme-objet, car elle prenait, dans les années 1950 des poses lascives. L'archétype symbolique qu'il identifiait était incarné par la figure de la princesse. Voir précisément : Remaury, B. (2004). *Marques et récits. La marque face à l'imaginaire culturel contemporain*. Paris : Institut français de la mode/Regard, 68-73.

[923] Sur la notion de « dé-marquage », on pense notamment à : Bourque, D. (2006). *Écrire l'inter-dit : la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*. Paris : L'Harmattan.

[924] Halberstam, J. (2011a). *Op. cit.*, 3 : « [...] What kind of reward can failure offer us? Perhaps most obviously, failure allow us to escape the punishing norms that discipline behaviour and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhoods to orderly and predictable adulthoods. Failure preserves some of the wondrous anarchy of childhood and disturbs the supposedly clean boundaries between adults and children, winners and losers ».

certains comportements sociaux en distinguant les individus les uns des autres, le style reflète aussi des valeurs individuelles ainsi que des traits de la personnalité. Imprégné par l'air du temps, le style, c'est aussi une attitude. Il engendre des comportements et des façons de s'exprimer qui sont propres à chaque personne. Fluide et dynamique, le style est également très variable. S'il peut parfois être copié, il ne peut jamais être totalement imité. Il s'adapte et se modifie en fonction de chaque personne. C'est une construction permanente de soi dont les agencements varient selon la personnalité, le contexte et l'environnement socioculturel. Ainsi, le style est personnalisé et surtout personnalisable à souhait, car il participe à la construction identitaire des sujets à partir des images de soi qu'il projette en société[925]. Outre ces caractéristiques générales, le champ des études subculturelles ainsi que celui des études féministes amènent également un éclairage intéressant à cette première définition du style, car ils viennent largement enrichir la compréhension de cette notion dans le cadre de cette recherche.

Grâce aux apports pluridisciplinaires des *fashion studies*, plusieurs analogies peuvent être observées entre les pratiques subculturelles et les stratégies vestimentaires des artistes étudiées dans cette thèse. Certains points communs sont présents entre la pratique vestimentaire des artistes ici étudiées et les groupes subculturels dans les rapports qu'ils entretiennent avec la culture dominante et la perméabilité des expressions de genre. Penser la notion de style au prisme de ces enjeux serait donc un moyen pour aborder les usages indisciplinés des parures chez les artistes, comme des *points de résistance* critique féministe.

---

[925] Kaiser, S. B. (1997). Clothes, communities, identities: toward an inclusive, integrative understanding. Dans *The social psychology of clothing: symbolic appearances in context* (p. 545-593). New York : Fairchild, 562.

7.3.1 L'empreinte vestimentaire des subcultures

Dans l'univers de la mode, le style est souvent considéré comme une caractéristique formelle qui distingue les lignes et les coupes d'un vêtement par rapport à un autre[926]. Or, dans le champ plus précis des études subculturelles, le style est aussi perçu comme un agencement[927]. Il n'est donc pas nécessairement une catégorie qui fixe à tout prix les expériences plurielles vestimentaires sur les normes de la mode dominante. À l'œuvre dans les pratiques rituelles de la vie quotidienne, les styles redéfinissent sans cesse les positions multiples des sujets dans leurs autoreprésentations individuelles et collectives[928]. Depuis l'époque des zazous, les styles subculturels sont des signes de reconnaissance pour les groupes qu'ils soient des Teddy Boys, des Mod's, des hippies, des punks, des grunges, des rastafaris, des gothiques ou des rappeurs (fig. 7.3, 7.4, 7.5 et 7.6).

À chaque époque, les styles ont permis d'identifier les individus à leur « tribu »[929]. Dans la plupart des grandes métropoles[930], les styles de rue mettent en scène une variété de parures et de modifications corporelles (comme c'est le cas pour les tatouages, les piercings, les rallonges de cheveux, les faux ongles, etc.[931]).

---

[926] Kaiser, S. B. (1997). *Op. cit.*, 4 : « [...] Style: A distinctive characteristic or way of expression ; style in clothing describes the lines that distinguish one form or shape from another ».

[927] Kaiser, S. B. (2001). Minding appearances: style, truth, and subjectivity. Dans *J. Entwistle et* E. Wilson, *Body Dressing* (p. 79-102). Oxford, R-U : Berg, 79 : « [...] "style" as a process or act of managing appearance in everyday life ».

[928] Crane, D. (2000). *Fashion and its social agendas: class, gender, and identity in clothing*. Chicago, IL : University of Chicago Press, 10 : « [...] The variety of choices in lifestyle available in contemporary society liberates the individual from tradition and enables her to make choices that creates a meaningful self-identity ».

[929] Polhemus, T. (1995). *Looks d'enfer ! Des années 40... à l'an 2000, 40 styles de vie flamboyants*. (P. Bone, trad.) Paris : Alternatives, 13.

[930] Pour un aperçu de la diversité créative des styles de rue, consulter particulièrement les stratégies vestimentaires japonaises contemporaines : Steele, V. (dir.) (2010). *Japan fashion now*. New Haven/New York, É-U : Yale University Press/The Museum at Fashion Institute of Technology ; Bouissou, J.-M. et Crécy, N. de. (2010). *Esthétiques du quotidien au Japon*. Paris : Institut français de la mode.

[931] Winge, T. M. (2012). *Body Style*. Londres/New York : Berg, 102.

D'ailleurs, au XX^e siècle, bon nombre de designers se sont fréquemment inspirés des styles de rue afin de réaliser leurs collections[932], car la rue est considérée comme un vivier important où émergent toujours de nouvelles tendances et de nouvelles idées en matière de mode[933]. Parmi le nombre foisonnant d'accessoires de mode disponibles aujourd'hui[934], les styles donnent à voir la « [...] refonte permanente de nouvelles identités culturelles [qui] multiplie à [son] tour de manière exponentielle le nombre et la variété des choix disponibles »[935]. Outre le fait que l'originalité vestimentaire locale des rues puisse être vite rattrapée par les standards commerciaux[936], les styles expriment souvent leur potentiel créatif hors des sentiers battus de la mode dominante. Pluriels, créatifs et fluides, les styles se réinventent en permanence.

Cette tendance pousse à faire éclater une vision cloisonnée de la notion de style au profit de la multiplicité. Inspirés par les thèses de Lévi-Strauss[937], Dick Hebdige, Stuart Hall et John Clarke définissaient ainsi le style plutôt comme un bricolage[938]. Dans les subcultures, les styles se définissent en effet en fonction d'une multitude de pratiques alternatives d'autoreprésentation de soi.

---

[932] Polhemus, T. (1994). *Streetstyle: from sidewalk to catwalk.* Londres : Thames & Hudson.

[933] Polhemus, T. et UZi Part B. (2004). *Op. cit.*, 159-160 : « [...] les milieux de la mode en mal d'inspiration surveillent et exploitent le *streetstyle*, le style de rue ».

[934] Luvaas, B. (2016). *Street Style: an ethnography of fashion blogging.* Londres/New York : Bloomsbury Academic.

[935] Polhemus, T. (1995). *Op. cit.*, 129.

[936] *Ibid.*, 107 : « [...] There are numerous examples of Urban Tribal subcultural body styles being co-opted and marketed to the mainstream consumer, as well as fashion designs inspired by elements of the subcultural body, such as body modifications (e.g., piercings and tattoos) and fashions (e.g., Gothic ankh jewelry and corsets) ».

[937] Clarke, J. (1976). Style. Dans S. Hall. (dir.). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain* (p. 147-161). Londres : Hutchinson, 149 : « [...] In describing the process of stylistic generation, we have made partial and some- what eclectic use of Levi-Strauss' concept of *bricolage* – the re-ordering and re-contextualisation of objects to communicate fresh meanings, within a total system of significances, which already includes prior and sedimented meanings attached to the objects used (Levi-Strauss 1966 ; 1969) ».

[938] Hebdige, D. (2008). *Sous-culture : le sens du style.* (M. Saint-Upéry, trad.). Paris : La Découverte, 109.

À mesure qu'ils créent un uniforme de groupe qui assure une cohésion visuelle reconnaissable par tous, les styles alternatifs des subcultures refusent de se soumettre aux conventions esthétiques de la culture dominante[939]. Les pratiques culturelles du « Do It Yourself » offrent d'ailleurs un bel éventail de possibilités vestimentaires. Comme le mentionnait par exemple Dick Hebdige à propos des subcultures punks, le « [...] répertoire vestimentaire des punks était l'équivalent stylistique d'un jargon obscène et, de fait, ils parlaient comme ils s'habillaient, avec une provocation calculée, parsemant d'obscénités leurs notes de pochettes, leurs communiqués de presse, leurs interviews et leurs chansons d'amour »[940]. Les expérimentations vestimentaires des subcultures articulent donc le sens de la communauté à une conscientisation de l'oppression. Elles détournent les significations attribuées aux codes représentationnels présents dans la culture dominante[941].

La transgression de l'ordre social, culturel et esthétique active alors les objets les plus banals empruntés à la culture dominante pour être ensuite réinterprétés, resignifiés et réinventés par les subcultures[942]. Les styles bricolés des subcultures participent à une conscientisation des enjeux représentationnels qui sont liés à l'autodéfinition de soi dans les prescriptions de la culture dominante.

---

[939] Voir précisément la définition du terme « subculture » de Therèsa M. Winge. Dans : Winge, T. M. (2012). *Op. cit.*, 5 : « [...] a group smaller in population than mainstream culture as a whole, and who consciously set themselves apart from the mainstream society with any combination of the following dress ; ideology, music, language, technology, geography ; and/or activities ».

[940] Hebdige, D. (2008). *Op. cit.*, 121.

[941] Clarke, J. (1976). *Op. cit.*, 150.

[942] Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. et Roberts, B. (1976). Subcultures, Cultures and Class. Dans S. Hall. (dir.). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain* (p. 3-59). Londres : Hutchinson, 42-43 : « [...] Commodities are, also, with meanings, associations, social connotations. Many of these meanings seem fixed and 'natural'. But this is only because the dominant culture has so fully appropriated them to its use, that the meanings which it attributes to the commodities have come to appear as the only meaning which they can express. In fact, in cultural systems, there is no 'natural' meaning as such. Objects and commodities do not mean any one thing. They 'mean' only because they have already arranged, according to social use, into cultural codes of meaning, which *assign meanings to them* ».

Les objets apparemment les plus anodins, comme c'est le cas des vêtements, sont alors des témoins matériels qui soudent la reconnaissance collective des groupes marginalisés. Dans cette perspective, l'altération des parures chez les artistes de mon corpus consolident l'idée qu'il s'agit là d'une démarche collective qui intervient en marge des normes de représentation dictées par la culture dominante occidentale.

De façon analogue aux attitudes désinvoltes des subcultures, les artistes jouent à déterritorialiser les codes symboliques qu'elles souhaitent justement contester. Comme dans les pratiques subculturelles, lorsque Pilar Albarracín, Les Fermières Obsédées et Tejal Shah altèrent leurs vêtements, ne pourrait-on pas y déceler l'émergence d'un style alternatif comme une démarche positive de création de soi ?

7.3.2 La stylisation de soi et les pratiques vestimentaires

À mesure que les artistes ici étudiées fabriquent leurs autoreprésentations, elles rendent visible la capacité qu'ont les sujets à interagir sur leur environnement grâce à leur apparence. La puissance agentive[943] des parures est alors des plus déterminante chez les artistes, car c'est à travers les pratiques quotidiennes de stylisation de soi qu'elles viennent construire leur critique féministe. En effet, il est intéressant d'observer que la notion de style n'est pas exclusivement réservée au domaine de la mode. Dès que l'on s'intéresse à la capacité d'agir des sujets dans les rapports de genre, la notion de style est aussi cruciale.

---

[943] Dorlin, E. (2008). Le concept de « puissance d'agir ». [Chapitre de livre]. Dans *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe* (p. 122-129). Paris : Presses universitaires de France.

Dans son ancien article intitulé *Agencies of Style for a Liminal Subject*, paru en 2000, Judith Butler questionnait les modes ritualisés de production des sujets[944]. Chez l'auteure, l'agentivité, ou l'autodétermination de soi, se manifeste « [...] in ritualized and stylistic ways, as a practice that takes shape and changes through time »[945]. Pour Butler, la capacité des sujets à agir sur leurs modes de production dans la société serait donc perceptible dans les pratiques (stylisées et ritualisées) de la vie quotidienne. Malgré tout, si elles ne sont pas validées par la culture dominante, certaines pratiques peuvent être marginalisées et mettre ainsi en péril l'existence des sujets[946]. En ce sens, les sujets seraient donc produits à travers des pratiques ritualisées, mais certaines de ces pratiques, lorsqu'elles sont non conformes, auraient en même temps pour vocation de les exclure du monde social.

Ces pratiques stylisées ne seraient donc pas si aisément détachables des effets que les normes imposent à la construction des corps dans la culture dominante. Pourtant, la stylisation de soi ne se résume pas à simplement reproduire les codes dominants. En effet, en suivant une conception plus performative de sa constitution, on comprend alors toute l'importance qu'accorde des auteur·e·s comme Judith Butler, Stuart Hall et Michel Foucault à la notion de style[947].

---

[944] Butler, J. (2000). Agencies of style for a liminal subject. [Chapitre de livre]. Dans A. McRobbie, P. Gilroy et L. Grossberg. *Without guarantees: in honour of Stuart Hall* (p. 30-37). Londres, New York : Verso, 30 : « [...] The location of agency is not easy to determine, for if we are no longer talking about agency as a robust force lodged in the subject, indeed, if we are no longer talking about agency as a property or an attribute that an agent possesses, it is difficult to know what we are talking about ».

[945] *Ibid.*, 36.

[946] *Ibid.*

[947] Par exemple, pour Hall, le philosophe français Michel Foucault aurait eu le mérite de penser les articulations entre la « [...] *production du sujet* comme objet dans le monde, les pratiques de constitution de soi, de reconnaissance de soi et de réflexion sur soi, le rapport à la règle, l'attention scrupuleuse à la régulation normative et les contraintes des règles sans lesquelles aucune "subjectivation" n'est possible ». Voir précisément : Hall, S. (2008). Qui a besoin de l'« identité » ? Dans Hall, S. (2008). *Identités et cultures : politiques des cultural studies.* (C. Jacquet, trad.). Paris : Amsterdam, 281.

Dans un article paru en 1996, Stuart Hall considérait par exemple l'importance des travaux de Michel Foucault pour penser une « [...] "esthétique de l'existence", une stylisation délibérée de la vie quotidienne »[948]. Dans ces dernières leçons données au Collège de France en 1984, Foucault s'intéressait aux modes de vie du monde moderne dans le projet d'« [...] établir une histoire des arts d'existence »[949]. Dans la deuxième heure du cours du 29 février 1984, le savoir-faire pratique des « styles d'existence » se manifeste chez Foucault à travers le style de vie militant et les actions politiques. S'appuyant sur l'histoire des mouvements révolutionnaires européens du XIX^{e} siècle, le philosophe définissait « [...] le militantisme comme témoignage par la vie, sous la forme d'un style d'existence »[950]. Dans cette perspective, c'est donc dans les pratiques de la vie quotidienne que le style d'existence prend forme, car il articule les mécanismes d'identification à la façon dont les différents sujets performent leurs positions[951].

Avec les mots de Foucault, on peut ainsi mieux prendre la mesure de la capacité d'action des styles d'existence[952], une particularité qui n'est d'ailleurs pas sans faire écho aux thèses butlériennes sur le genre. Chez Butler, l'agentivité des pratiques ritualisées de la vie quotidienne travaille de concert avec la production d'une « [...] stylisation genrée du corps »[953]. Là où les pratiques produisent un « [...] ensemble de styles corporels, qui, une fois réifiés, prennent la forme naturelle de corps sexués sur

---

[948] *Ibid.*

[949] Foucault, M. (2009). Leçon du 29 février 1984. Deuxième heure. Dans *Le courage de la vérité : le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1984* (p. 163-176). Paris : Seuil/Gallimard, 175.

[950] *Ibid.*, 170.

[951] Hall, S. (2008). *Op. cit.*, 282.

[952] Foucault, M. (2009). *Op. cit.*, 281.

[953] Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion.* (C. Kraus, trad.). Paris : La Découverte, 36.

un mode binaire »[954], les modes de production des sujets se construisent eux aussi à travers des normes qui sont elles-mêmes stylisées.

Si une fois de plus, Butler insistait dans ses travaux sur le fait que « [l'] effet du genre est produit par la stylisation du corps »[955], les modes de production des *stylisations de soi* auraient aussi la capacité de transformer les normes en les déterritorialisant « [...] de manière significative par la citation »[956]. Dès lors, pour s'extirper du déterminisme des normes traditionnelles, ne faudrait-il pas que les sujets s'attèlent à produire des formes stylisées alternatives à la culture dominante ? En travaillant avec tout le potentiel créatif du corps, les « styles d'existence[957] » des artistes ne participerait-il pas à négocier des espaces alternatifs à l'intérieur des cultures dominantes[958] ? Suivant cette logique, les stylisations de soi alternatives, comme c'est le cas dans les groupes subculturels, déterritorialiseraient du même coup les rôles vestimentaires genrés qui sont présents dans les cultures dominantes.

Aussi, à la lumière des réflexions de Foucault, Hall et Butler sur le style, on pourrait donc arguer que la *stylisation de soi* exprime son potentiel agentif dans les pratiques rituelles de la vie quotidienne comme dans le port de vêtements, et qu'elle peut participer activement à déterritorialiser les normes traditionnelles de représentation des rôles de genre dans les sociétés occidentalisées. Si les lois décident « [...] in advance what will and will not become a subject »[959], il apparaît donc pertinent d'inclure le potentiel performatif de la *stylisation de soi* dans l'étude des stratégies vestimentaires communes des artistes de mon corpus. Dès lors, si le style invite à

---

[954] *Ibid.*, 264.

[955] *Ibid.*, 265.

[956] Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe ».* (C. Nordmann, trad.). Paris : Amsterdam, 247.

[957] Foucault, M. (2009). *Op. cit.*, 281.

[958] Pour argumenter sur ce point, Butler prenait notamment l'exemple des pratiques corporelles subculturelles SM. Dans : Butler, J. (2000). *Op. cit.*, 32.

[959] Butler, J. (2000). *Op. cit.*, 32.

« [...] une menace de désordre, de rupture et de confusion des catégories, un désir [...] de saper les frontières raciales et sexuelles »[960], n'est-il pas le point de tension qui permet de rallier la dissidence des pratiques artistiques avec l'audace vestimentaire des subcultures ?

Finalement, si chez Foucault, les « styles d'existence » se mettent en action dans les pratiques individuelles et collectives des modes de vie révolutionnaire, penser la transversalité des œuvres avec la notion de style ne serait-il pas une *façon* (*fashion*) de rendre autant hommage aux insoumissions vestimentaires artistiques qu'aux pratiques subculturelles féministes ?

7.3.3 L'audace des styles féministes subculturels

L'analyse vestimentaire des œuvres invite à faire dialoguer l'expression plurielle des pratiques artistiques féministes avec les expressions de genre des subcultures. Dans de nombreux groupes subculturels, les rapports de genre se construiraient de façon hiérarchique.

Therèsa M. Winge remarquait à ce propos que les codes vestimentaires étaient souvent déterminés par le genre qui dominait le groupe[961] qui imposait ses choix esthétiques à l'ensemble des membres. Si dans les années 2000-2010, les approches féministes sont présentes dans le champ des études vestimentaires sur les

---

[960] Hebdige, D. (2008). *Op. cit.*, 131.

[961] Winge M., T. (2012). *Op. cit.*, 94 : « [...] The way gender is performed and conferred on the subcultural body vary greatly depending on the subcultural style guidelines and the individual members. The guidelines for a subculture's dress and styles are frequently by the gender that dominates the group. Within subcultures in which on gender dominates, the other gender relinquishes or rebels in order to have to find a space to exist and manage a visual identity ».

subcultures[962], Angela McRobbie et Jenny Garber soulignaient pourtant déjà l'invisibilisation des filles dans les subcultures dans leur article de 1976[963].

Selon les auteures, les *Teddy Girls* des années 1950 étaient par exemple beaucoup plus soumises aux tâches domestiques et aux rôles familiaux que leurs plus célèbres jeunes confrères masculins[964]. McRobbie et Garber remarquaient également que, plus de deux décennies plus tard, la marginalisation des groupes de filles dans les subcultures continuait de se manifester.

En dépit d'une visibilité plus accrue d'expressions non hégémoniques des genres et des sexualités, comme dans les styles hippies, la mode unisexe ou l'engouement pour les rocks stars androgynes[965], cette ouverture d'esprit n'avait pourtant pas complétement facilité la « [...] liberation of the female from the constraints of the feminine image »[966]. Pourtant, sur une note un peu plus optimiste, les auteures s'accordaient tout de même à penser que les pratiques des filles créaient aussi des espaces alternatifs à part entière à l'intérieur même des groupes subculturels

---

[962] J'invite à consulter par exemple les articles suivants qui sont consacrés aux pratiques féministes dans les subcultures punks : O'Meara, C. (2003). The raincoats: breaking down punk rock's masculinities. *Popular Music*, *22*(3), 299–313 ; Cogan, B. (2012). Typical girls?: fuck off you wanker! Re-evaluating the slits and gender relations in early British punk and post-punk. *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, *41*(2), 121-135 ; Willems, J. (2014). Why « punk »?: religion, anarchism and feminism in Pussy Riot's punk prayer. *Religion, State & Society*, *42*(4), 403-419 ; Stinson, E. (2012). Writing zines, playing music, and being a black punk feminist: an interview with Osa Atoe. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, *22*(2-3), 261–274.

[963] McRobbie, A. et Garber, J. (1976). Girls and Subcultures. Dans *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (p. 177-188). Londres : Hutchinson.

[964] *Ibid.*, 180 : « [...] The working class girl, though temporality at work, remained more focussed on home, Mum and marriage than her brother or his male peers. More time was spent in the home. Teddy boy culture was an escape from the family into the streets and the cafe, as well as evening and weekend trips 'into town'. Girls would certainly dress up and go out, either with boy-friends or, a group of girls, with a group of boys. But there would be much less 'hanging about' and street-corner involvement »

[965] *Ibid.*, 182 : « [...] Thirdly, there is the growth – no doubt related to the Mod and Hippy styles, as these came to be diffused and defused through the fashion trade and image-business – of 'Unisex Styles', with clothes designed to be worn equally by girls or boys, and the accompanying blurring of the sexually-distinct fashion images. Fourthly, there is the rise, within the pop industry itself, of the deliberately 'feminine', camp, or bi- and trans-sexual singer and star ».

[966] *Ibid.*

dominants. Dans cet ordre d'idées, les stylisations alternatives des filles formeraient d'autres types de résistance[967], car elles agiraient simultanément sur les codes dictés par la culture dominante et sur l'hégémonie de pratiques subculturelles majoritairement masculines. Ces stylisations conforteraient donc l'idée d'une résistance féministe possible par l'usage détourné du vêtement. En effet, dans son ouvrage consacré aux jeunes filles punks de 1999, Lauraine Leblanc abondait déjà en ce sens (fig. 7.7).

L'étude du style des filles punks y était abordée comme une « [...] ethnographie de la résistance »[968]. Dans la lignée des travaux de McRobbie et Garber[969], Leblanc remarquait les efforts constants des jeunes filles punks pour trouver leur propre style sans que celui-ci soit soumis aux codes de la domination masculine encore très présents dans cette subculture.

À cette étape de développement, on peut donc en conclure que les résistances féministes s'expriment en produisant des styles alternatifs[970], comme des invitations à détourner les accessoires traditionnels utilisés dans la construction des féminités et masculinités hégémoniques. En effet, la création de féminités alternatives serait par exemple un moyen d'affirmer son style féministe. Dans les années 2000, Samantha Holland identifiait ainsi les comportements vestimentaires de plusieurs participantes à son étude concernant les représentations des féminités alternatives.

---

[967] McRobbie, A. et Garber, J. (1976). *Op. cit.*, 188.

[968] Leblanc, L. (1999). *Pretty in punk: girls' gender resistance in a boys' subculture*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 20.

[969] *Ibid.*, 106 : « [...] The numerical preponderance of males in the punk scene is not the only way that punk is male dominated. As they are in other numerically male-dominated youth subcultures, punk's codes and norms are heavily masculine ».

[970] *Ibid.*, 231 : « [...] Your use of punk style in creating alternative femininities demonstrates your creativity ».

À partir d'entretiens menés auprès de 17 participantes, Holland remarquait que le parfum, les bijoux ou le rouge à lèvres[971] étaient des accessoires identifiés à des types de féminités dites traditionnelles ou conventionnelles[972]. Pourtant, tous ces accessoires servent également à fabriquer les féminités alternatives. Pour plusieurs participantes, l'usage non conventionnel des parures est alors une condition nécessaire pour s'affirmer en décalage avec le système conformiste dans lequel elles évoluent. Les piercings, les tatouages ou les cheveux de couleur flash étaient par exemple privilégiés chez les participantes pour montrer leurs expressions plurielles de soi, qu'elles qualifiaient elles-mêmes de « freaks ».

L'identité visuelle des féminités alternatives se consolide par l'adoption des *freaks styles*. En effet, au début de son ouvrage, Samantha Holland replaçait l'usage du terme anglophone *freak* dans son contexte historique, qui était tout d'abord une insulte proférée à l'égard des hippies des années 1960 en Amérique du Nord[973].

Un peu à la façon dont le terme *queer* fut resignifié positivement par les groupes militants des années 1990[974], le sens du mot *freak* avait été dévié de sa connotation péjorative par les subcultures pour devenir un terme chapeau englobant « [...] a wide crossover of styles and beliefs, the only criterion being some kind of oppositional 'like-mindedness': someone who is not mainstream »[975].

---

[971] Voir précisément la liste complète des accessoires mentionnés par l'auteure, dans : Holland, S. (2004). *Alternative femininities: body, age and identity*. New York : Berg, 51.

[972] *Ibid.*, 46.

[973] *Ibid.*, 27-28.

[974] Harvey, R. et Le Brun-Cordier, P. (dir.). (2003). « Queer : repenser les identités ». *Rue Descartes, 40*, 2 : « [...] *Queer*, donc : une injure anglo-saxonne cousine de l'hexagonal *pédé*. Quelque chose du "travers" *queer* résonne, d'ailleurs, sans doute dans "*folle tordue*". L'injure fut réappropriée et resignifiée par les gays anglophones, un peu comme "*nigger*" par les Noirs états-uniens. Mais *queer* peut aussi se traduire par : bizarre, insolite, étrange, excentrique, louche, singulier, drôle, loufoque... ».

[975] Holland, S. (2004). *Op. cit.*, 28.

Dans son acception positive, l'usage du mot *freak* renvoyait donc à des comportements, des attitudes ou des pratiques vestimentaires insolites et extraverties. Utilisée par les personnes elles-mêmes pour s'autoidentifier en marge des conventions, l'expression *freak* désignait par extension « [...] a nonconformist person, especially a member of a subculture »[976]. Là où il s'agissait bien de surfer avec les styles[977], l'identité visuelle des *freaks styles* participait à construire d'autres représentations genrées plus alternatives.

À contre-courant des cultures dominantes[978], l'expression genrée des *freaks styles* serait donc une tactique de réappropriation féministe qui passe par le détournement des parures conventionnelles, comme on en retrouve aussi quelques exemples dans les milieux queer (fig. 7.8).

Dans le recueil de photographies de Del LaGrace Volcano réalisé avec Ulrika Dahl en 2008, l'univers représentationnel des féminités queer était mis à l'honneur[979]. En démultipliant les boas en plumes, chapeaux, talons aiguilles, bas à résilles, corsets et rouges à lèvres (fig. 7.8, 7.9, 7.10), l'exubérance des portraits queer manifestait toute sa créativité de façon stylisée[980]. Sous l'œil bienveillant du photographe Del LaGrace Volcano, chaque portrait faisait un usage queerisé des parures. L'usage exacerbé des parures était déterminant à la mise en scène des féminités queer, car il offrait une

---

[976] *Ibid.*, 160 : « [...] It can also refer to a thing or occurrence that is markedly unusual or irregular, for example 'freak weather conditions'. More recently, the term has been used to indicate being an enthusiast for something, for example, 'salsa freak' would refer to someone who loves salsa dancing. It is also used to refer to a drug user or addict: 'a speed freak' ».

[977] Polhemus, T. (1996). *Op. cit.*, 119.

[978] Hebdige, D. (2008). *Op. cit.*, 140 : « [...] j'ai interprété les sous-cultures comme des formes de résistance au sein desquelles l'expérience des contradictions et les objections à l'idéologie dominante sont représentées de façon oblique par le biais du style ».

[979] Del LaGrace, V. et Dahl, U. (2008). *Femmes of power: exploding queer feminities*. Londres, R-U : Serpent's Tail.

[980] *Ibid.*, 85 : « [...] Is there a femme Fashion? It might be better seen as a series of dress acts that acquire (queer) meaning in particular space ».

myriade de possibilités pour rejeter l'hétérocentrisme environnant[981]. Les parures, les plus traditionnellement assignées à la binarité genrée, étaient réactivées dans une critique assidue de l'hétéronormativité et de ses modes de représentation. Qu'elles soient féminisées ou masculinisées à outrance[982], les parures devenaient alors des ressources infinies permettant à chaque personne d'être soi-même et de créer son propre style. De plus, la stylisation de soi est également un atout essentiel permettant de rendre visible plusieurs formes représentationnelles d'activisme queer. Dans cet ordre d'idées, au milieu des années 2000, ce n'était donc pas un hasard si Jack Halberstam avait choisi de citer l'article *Agencies of style for a liminal subject* de Judith Butler en exergue d'un chapitre consacré aux subcultures queer[983].

Chez Halberstam, l'étude des pratiques subculturelles était particulièrement pertinente pour appréhender les expériences queer. En effet, si on se rappelle chez Hebdige qu'au début des années 1980, une subculture se définissait comme une « [...] declaration of independence, of Otherness, of alien intent, a refusal of anonymity, of subordinate status »[984], les pratiques non conformistes des expériences queer partageraient avec les groupes subculturels ce désir d'« *in*subordination »[985].

Malgré tout, Halberstam ajoutait une petite nuance à cette comparaison. Si pour l'auteur, les communautés queer formaient bien une subculture à part entière, elles interpellaient néanmoins les pratiques corporelles sous un angle plus particulier, celui

---

[981] *Ibid.*, 18 : « [...] In a heterosexist world that continues to tell us that femininity is the ultimate available object for universal consumption and contempt, taking a stand on and through (queer) feminity, as we all do and know, is both intense pleasure and clear and present danger ».

[982] Del LaGrace, V. et Halberstam, J. (2009). Class, race and masculinity: the Macdaddy, the Superfly, and the Rapper. [Chapitre de livre]. Dans P. McNeil et V. Karaminas (dir.), *The men's fashion reader* (p. 242-246). Oxford, R-U : Berg.

[983] Halberstam, J. (2005). What's that smell? Queer temporalities and subcultural lives. [Chapitre de livre]. Dans J. Halberstam, *In a queer time & place: transgender bodies, subcultural lives* (p. 152-187). New York : New York University Press, 152.

[984] Hebdige, D. (1982). Posing... threats, striking... poses: youth, surveillance, and display. *SubStance*, *11/12*(4/1), 87.

[985] *Ibid.*

des genres et des sexualités. Il pointait ici du doigt les limites des *subcultural studies*, car elles n'avaient pas à son avis toujours priorisé l'étude des expressions plurielles des genres et des sexualités[986]. Une des principales caractéristiques des subcultures queer était donc d'ouvrir d'autres espaces de résistance à l'intérieur même des groupes subculturels plus dominants par l'inclusion d'expressions plus diversifiées des genres et des sexualités. Si chez Halberstam, les cultures punks queer pouvaient constituer des expériences critiques de l'hétéronormativité et de l'homonormativité[987], l'étude des styles encouragerait donc à nourrir les réflexions sur les rapports de genre de ces pratiques.

Ainsi, les styles queer permettraient de matérialiser, à même les corps et les tissus, la résistance des marges. Or, les styles queer ne se laissent évidemment pas dompter si facilement, car ils sont pluriels et engagés. Discrets, exacerbés ou flamboyants, ils peuvent imbriquer ou non plusieurs nuances de genres simultanément.

Sans vouloir les réassigner à une seule catégorie, on peut tout de même leur attribuer une caractéristique commune, celle d'un engagement actif de la stylisation de soi contre les formes d'oppressions genrées et sexuées. Pour conforter cette idée, au début des années 2010, Adam Greczy et Vicki Karaminas, chercheur·e·s spécialisé·e·s dans les *fashion studies* à l'université de Sydney en Australie, définissaient en effet le style queer comme un bricolage de soi :

> Queer style then, as a form of self-expression, is as much about exploring the boundaries of masculine or feminine dress codes in the production and consumption of polymorphous identities as it is about sartorial display and power. Queer style disrupts and destabilizes cultural presumptions about sex and gender orders and creates possibilities of rearticulating and reframing meanings of gender.[988]

---

[986] Halberstam, J. (2005). *Op. cit.*, 160 : « [...] Queer Subcultures illustrate vividly the limits of subcultural theories that omit consideration of sexuality and sexual styles ».

[987] *Ibid.*, 153.

[988] Geczy, A. et Karaminas, V. (2013). *Queer style*. Londres/New York : Bloomsbury Academic, 139.

Avec l'ouvrage de Greczy et Karaminas, le potentiel créatif des styles queer se trouvait ainsi revalorisé dans le champ des études actuelles sur la mode. L'expression plurielle des genres et des sexualités dans la mode se trouvait enrichie par les apports des pratiques corporelles présentes dans les subcultures. D'ailleurs, l'année même de la parution de *Queer Style*, une exposition organisée par Valerie Steele et Fred Dennis était consacrée à l'inscription, dans l'histoire de la mode, des pratiques vestimentaires des communautés LGBTQ[989]. Dans cette exposition, réalisée dans l'espace muséal du Fashion Institute de New York, haut lieu d'enseignement et de recherche sur la mode, Valerie Steele et Fred Dennis contribuaient à la queerisation de l'histoire de la mode.

De façon rétrospective, cette exposition venait réécrire l'histoire de la mode au prisme des apports des études sur les genres et les sexualités[990]. C'est ainsi qu'au début du XXI[e] siècle, avec Valerie Steele et Fred Dennis, faire une histoire de la mode « [...] cannot truly be understood without taking account of the creative contributions of gays, lesbians, bisexuals, transsexuals, and other "queer" individuals and communities »[991]. À mesure que les styles queer démultipliaient les usages des objets, des vêtements, des accessoires pour construire leur propre subjectivité[992], ils confirmaient en même temps que les représentations de soi sont plurielles et

---

[989] Steele, V. (commiss.), The Museum at Fashion Institute of Technology, New York, États-Unis. (2013). *A queer history of fashion: from the closet to the catwalk.* [Catalogue d'exposition]. New Haven, CT : Yale University Press, 7 : « [...] Fashion and Style have played an important role within the LGBTQ (lesbian-gay-bisexual-transgender-queer) community, both pre- and post-Stonewall, and even as early as the eighteenth century ».

[990] Parallèlement aux intentions de l'exposition, on peut remarquer que la mise en visibilité des styles queer dans l'histoire de la mode n'arrive que très tardivement alors que la créativité vestimentaire des styles LGBTQ n'a pourtant cessé de s'exprimer dans tout le XX[e] siècle.

[991] Steele, V. (commiss.), The Museum at Fashion Institute of Technology, New York, États-Unis. (2013). *Op. cit.*, 11.

[992] Pour Luca Greco, le soi est pluriel, car il se « [...] construit en interaction avec les autres, avec les manipulations d'objets, d'habits, des parties du corps, en utilisant des dispositifs catégoriels disparates et renvoyant intertextuellement à d'autres types de pratiques d'incorporation déjà existantes mais qui se retrouvent dans ce contexte inévitablement transformée ». Dans : Greco, L. (2012). Un soi pluriel : la présentation de soi dans les ateliers drag kings : enjeux interactionnels, catégoriels et politiques. [Chapitre de livre]. Dans N. Chetcuti et L. Greco (dir.), *La face cachée du genre : langage et pouvoir des normes* (p. 63-83). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 65.

créatives. Les styles portent donc en eux le potentiel créatif permettant d'interroger simultanément les regards portés sur la mode et les autoreprésentations artistiques[993]. En effet, la créativité esthétique de ces styles sont des preuves d'existence qui amène alors l'histoire de la mode et de ses représentations à conscientiser ces propres modes d'exclusion en s'ouvrant, avec les pratiques quotidiennes vestimentaires, à sa perpétuelle transformation.

À l'instar d'Hari Nef[994] (fig. 7.11), de Rain Dove[995] (fig. 7.12) ou de Trevor Haynes (fig. 7.14) pour la marque américaine Barneys, les mannequins de mode s'investissent aujourd'hui personnellement dans le choix de leurs autoreprésentations et dans la diffusion de leurs récits transidentitaires. Pour dénoncer les clivages dangereux qui oscillent souvent entre la fascination et l'exclusion, la campagne Barneys printemps-été 2014 présentait dix-sept mannequins de mode qui racontaient leurs histoires personnelles. Intitulée « Brothers, Sisters, Sons and Daughters » (fig. 7.13 et 7.14), les portraits en noir et blanc réalisés par le photographe Bruce Weber montraient également les mannequins entouré·e·s de leur famille et de leurs ami·e·s. Dennis Freedman, le directeur artistique de Barneys, justifiait cette campagne marketing en insistant sur le fait qu'il y avait eu énormément de progrès

---

[993] On pense ici à la série de photographies *Gender Optional: Mutating Self Portraits* de Del LaGrace Volcano réalisée à Londres dans les années 2000. L'artiste se montrait successivement sous les traits de *Tranny Del* (rouge à lèvres, mascaras et cheveux longs), *Daddy Del* (chemise, moustache et barbichette) et *Andro Del*, montrant un visage agenré, c'est-à-dire sans aucune marque distinctive genrée apparente. Dans : Del LaGrace, V. (2000). *Sublime mutations: bodies of work 1990-2000.* Tübingen, Allemagne : Konkursbuchverlag, 169-179.

[994] Nef, H. (2014, 31 juillet). Read Hari Nef's poem « Performance and severance: a redress ». *Dazed.* Récupéré de http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20995/1/read-hari-nefs-poem-performance-and-severance-a-redress

[995] Pour la critique de l'industrie de la mode par Rain Dove dans ses mises en scène en lingerie sexy : Friedman, M. (2015, 9 décembre). This androgynous model posed in Victoria's Secret lingerie to prove an important point about beauty. *Elle.* Récupéré de http://www.elle.com/fashion/personal-style/news/a32446/rain-dove-victorias-secret-photoshoot/. J'invite également à consulter la vidéo engagée de Rain Dove sur l'importance de la diversité genrée dans la mode. Dans : Mic. (2017, 18 juillet). *Model Rain Dove on why gender fluidity isn't a fashion trend.* [Vidéo]. Récupéré de https://mic.com/articles/182311/model-rain-dove-on-why-gender-fluidity-isnt-a-fashion-trend-and-shouldnt-be-treated-like-one#.K5kELbDWy

pour les droits des communautés lesbiennes, gays et bisexuelles ces dernières années, mais que les communautés trans avaient été laissées de côté[996]. Sans surinvestir l'ampleur de sa légitimité ni occulter totalement son objectif mercantile, force est de constater qu'il s'agissait là d'une approche nouvelle de la mode qui laissait plus libre champ aux personnes concernées de s'exprimer dans des témoignages vidéographiques.

Dans ces courts-métrages disponibles sur le site internet de la marque Barneys[997], les modèles partageaient leurs expériences de vie et écrivaient ainsi leurs propres histoires[998]. Cette approche détourne ainsi la position marginale des mannequins pour devenir une force critique capable de renégocier une place dans la grande histoire de la mode occidentale. Dans le même ordre d'idées, grâce à des recherches anthropométriques, les complets de Leon Wu[999] s'adaptaient aussi plus facilement aux différents besoins des personnes issues des communautés queer. En suivant des directives éthiques qui répondent aux convictions sociales, politiques, identitaires et genrées de leur porteur, les costumes queer de Leon Wu sont par exemple faits sur mesure afin de mieux s'adapter à la morphologie de chaque personne (fig. 7.15 et 7.16).

---

[996] Bernstein, J. (2014, 29 janvier). A Barneys campaign embraces a gender identity issue. *The New York Times*. Récupéré de https://www.nytimes.com/2014/01/30/fashion/Barneys-Bruce-Weber-transgender-models.html?mcubz=0

[997] Weber, B. (dir.). (2014, 11 février). *Brothers, sisters, sons & daughters: the film*. [Vidéo]. Récupéré de http://thewindow.barneys.com/brothers-sisters-sons-daughters-the-film/

[998] Par exemple, voir les témoignages de Katie Hill et Arin Andrews. Dans : Coleman, E. G. (2014, 31 janvier). Brothers, sisters, sons & daughters: introducing the spring 2014 campaign. [Billet de blogue]. Récupéré de http://window.wpengine.com/brothers-sisters-sons-daughters/

[999] J'invite ici à consulter le site internet de la marque *Sharpe Suiting* fondée en 2012 à Los Angeles aux États-Unis par Leon Wu. Dans : Sharpe Suiting. (2017). *Meet the Sharpe Group*. Récupéré de http://www.sharpesuiting.com/sharpe-group/. Pour plus de détails : Dolce Vita, A. (2014, 11 septembre). Interview: Shape Suiting for all genders. DapperQ. Récupéré de http://www.dapperq.com/2014/09/interview-sharpe-suiting-for-all-genders/. Voir aussi dans : Sharpe Suiting. (2014, 15 octobre). Sharpe Suiting ready-to-wear line: a fashion revolution. [Campagne de sociofinancement]. Récupéré de https://www.kickstarter.com/projects/1154191038/sharpe-suiting-ready-to-wear-line-a-fashion-revolu

Ainsi, tout porte à croire qu'avec ces designers émergents[1000] (fig. 7.17), le corps de mode ne se modèle plus seulement aux standards morphologiques des coupes imposées par une robe ou un complet-veston disponible dans les grands magasins. Contre la course effrénée de la *fast fashion* qui pousse la clientèle à la consommation excessive d'articles de mode, le retour du sur-mesure chez les designers queer souffle un vent de renouveau critique qui s'appuie sur la libre expression des styles[1001].

[1000] Par exemple, la marque californienne *69* propose à sa clientèle des vêtements en jeans non genrés qui se dit explicitement « non-gender specific and non-demographic ». Pour un regard plus complet sur leurs collections, consulter : Sixty-nine (69). (s. d.). *69*. Récupéré de http://sixty-nine.us. De plus, ces dernières années, on peut noter la démultiplication d'approches féministes, queer et transidentitaires chez des designers engagés comme Leo Roux, Andrew Morrison, Tyler Wallach, David Siferd, Anabelle Sicardi ou Claire Fleury. Pour plus d'informations, voir par exemple la marque émergente de Leo Roux. Dans : DapperQ Team. (2016, 14 novembre). Interview with Leo Roux transgender clothing line. *DapperQ*. Récupéré de http://www.dapperq.com/2016/11/interview-leo-roux-transgender-clothing-line/.
Plus généralement, j'invite aussi à consulter la section consacrée aux designers queer : DapperQ. (2015). *Designers*. Récupéré de http://www.dapperq.com/category/brands-designers/designers-goods : « [...] dapperQ is the first style and empowerment website for masculine presenting women, gender queers, and trans-identified individuals. Dubbed GQ for the "unconventionally masculine," dapperQ is a queer fashion revolution, one of the most stylish forms of protest of our generation ». Dans le même ordre d'idée, voir aussi l'article suivant : Oram, S. (2016, 26 mars). 14 body positive queer clothing lines. *Qwear*. Récupéré de http://www.qwearfashion.com/home/11-queer-body-positive-clothing-lines?rq=14%20bod

[1001] Voir également la plateforme *Qwear* fondée en 2011 par l'activiste trans Sonny Oram pour répondre à l'urgence de visibilité en matière de mode des expériences queer et non binaires. Avec le temps, Qwear est devenu un espace de diffusion et de partage de conseils mode avec de nombreux articles, entretiens et informations sur les styles queer. Pour Rupi, qui codirige *Qwear* avec Sonny Oram, « [...] *Queers are easily criminalized — we are fugitives of fashion. Our bodies become targets while our styles become obsessions* ». Dans : Rupi, Stirn, C., Reidbord, S., Wilfong, T., Kingfiel, E. et Lee, R. (s. d.). *Mission – Qwear*. Récupéré de http://www.qwearfashion.com/mission

Dans cet ordre d'idées, il n'était donc pas étonnant de voir, à la parution de l'ouvrage *Queer Style* en 2013, le théoricien queer Jack Halberstam faire preuve d'un enthousiasme notoire à l'égard de la notion de style[1002]. À la lumière de ces pratiques, les relations complexes qui unissent les pratiques artistiques, les styles ne seraient plus envisageables sans une histoire de la mode inclusive de la « [...] creativity and resistance to oppression expressed by LGBTQ subcultural and street style, which have transgressed sex and gender role »[1003]. En perturbant les regards traditionnels portés sur le corps, la mode et leurs représentations, le style (alternatif et indiscipliné) permettrait de décloisonner les usages des parures, car il inclut des modes d'expressions plus diversifiées sans effacer les expériences concrètes des groupes discriminés[1004]. D'ailleurs, quelques mannequins comme Rain Dove ou Hari Nef s'engagent de plus en plus à conscientiser le public de la mode pour « [...] sortir de la notion de garde-robe pour homme ou pour femme »[1005].

[1002] Geczy, A. et Karaminas, V. (2013). *Op. cit.*, quatrième de couverture : « [...] Much of what counts as queer theory now, and in recent years, has danced around the question of style. Is style the name for a self-fashioning that marks the emergence of self-consciously gay and lesbian populations around the beginning of the twentieth century? Or is style a recognizable form of gay, lesbian and transgender narrative, readable on bodies and texts alike? Is style a mode of being and becoming that both disrupts chronological histories of sexuality and confirms them all at once? The answer given by this fresh, new volume on the subject is yes, yes, and yes. As to whether you can wear white shoes after summer's end, blue and green together or a meat dress to the Oscars... you are on your own... ».

[1003] Steele, V. (commiss.), The Museum at Fashion Institute of Technology, New York, États-Unis. (2013). *Op. cit.*, 11.

[1004] J'invite à consulter les articles suivants : Reddy-Best, K. L. et Pedersen, E. L. (2015a). Queer women's experiences purchasing clothing and looking for clothing styles, *Clothing & Textiles Research Journal*, *33*(4), 265-279. Récupéré de http://dx.doi.org/10.1177/0887302X15585165 ; Reddy-Best, K. L. et Pedersen, E. L. (2015b). The relationship of gender expression, sexual identity, distress, appearance, and clothing choices for queer women. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, *8*(1), 54-65. Récupéré de http://dx.doi.org/10.1080/17543266.2014.958576 ; Vänskä, A. (2014). From gay to queer-or: wasn't fashion always already a very queer thing? *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, *18*(4), 447-463 Récupéré de http://dx.doi.org/10.2752/175174114X13996533400079

[1005] Pfeiffer, A. (2017, 2 mars). Mode et féminisme, le mariage de raison. *Le Monde*. Récupéré de http://www.lemonde.fr/m-styles/article/2017/03/02/mode-et-feminisme-le-mariage-de-raison_5088304_4497319.html

Au prisme de ces styles engagés, les stratégies vestimentaires des artistes seraient donc potentiellement des sites polymorphes de résistances critiques contre les stéréotypes liés à l'expression de genre.

Un peu à la façon dont Foucault pensait les styles d'existence en « [...] rupture avec les conventions, les habitudes, les valeurs de la société »[1006], le *style* commun aux artistes est alors identifiable dans les ruptures, les discontinuités et les insubordinations qu'il propose sans cesse de renouveler. Aussi, par effet de rebond, on pourrait voir, dans le style indiscipliné des artistes, une expression propice au dialogue visuel avec les pratiques créatives queer[1007], car comme le rappelait également Jack Halberstam dès l'ouverture de son ouvrage de 2011, « [...] for queers failure can be a style »[1008]. Le *style indiscipliné* de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah permettrait ainsi de dévoiler la fabrique socioculturelle des rôles de genre tout en invitant à sa réinvention. Tout signe visuel, des accessoires de mode[1009] à la peau tatouée[1010], serait ainsi potentiellement féministe à partir du moment où il serait revendiqué comme tel par la personne qui le porte (fig. 7.18 et 7.19).

[1006] Foucault, M. (2009). *Op. cit.*, 170.

[1007] Knaup, B. et Stammer, B. E. (dir.). (2014). *re.act.feminism: a performing archive.* Nuremberg/Londres : Verlag für moderne Kunst/Live Art Development Agency, 168 : « [...] because they reveal gender roles to be inherently constructed and powerful at the same time – while they can still be the source of pleasure reinventions ». Voir aussi dans : Del LaGrace, V. et Dahl, U. (2008). *Op. cit.*, 50 : « [...] Drag, like all clothing, is an everyday technique to engage, cite and disrupt gender traditions, always with the possibility of calling into question what is being conveyed the technologies of dress-up. To some, femme-ininity is drag, others a transition, and to many of us, it is rooted in a simultaneous (both comical and painful) failure to approximate ideal womanhood and an explicit rejection of such an ideal ».

[1008] Halberstam, J. (2011a). *Op. cit.*, 3.

[1009] On pense ici aux accessoires de mode utilisés par Frida Kahlo (comme sa botte-prothèse rouge brodée). Dans : Martínez Vidal, S. (dir.). (2016). *Frida Kahlo: fashion as the art of being.* New York : Assouline, 137.

[1010] Reichard, R. (2015, 13 avril). 23 inspiring tattoos every latina feminist will love: These *mujeres* tattooed their bodies as a sign of resistance, self-love, empowerment, and strength. *Cosmopolitan Magazine.* Récupéré de http://www.cosmopolitan.com/sex-love/news/a38927/awesome-latina-feminist-tattoos/

Les différents positionnements critiques pourraient alors s'incorporer aisément au style vestimentaire de chaque personne tout en prenant compte des multiples nuances possibles. Pour toutes ces raisons, on pourrait donc dire qu'il n'existerait pas à proprement parler de « vêtements féministes » qui soient universels et universalisables, mais qu'une multitude de styles personnalisables seraient identifiables à partir du moment où ils aspirent à se détourner des modèles dominants.

Même si les successions de mode ont été souvent susceptibles d'être assimilés à un incroyable « bazar du genre »[1011], cette approche du vêtement invite ainsi la mode, avec ces styles indisciplinés, à outrepasser certains préjugés[1012] pour considérer les potentialités offertes par toutes ces réflexions « tex-tiles »[1013]. Dès lors, pour incorporer un peu plus ces pratiques engagées[1014] et s'approcher au plus près des désirs des personnes qu'elle habille, la mode pourrait ainsi travailler de concert avec les outils méthodologiques, pratiques et théoriques qu'offrent actuellement les savoirs pluridisciplinaires féministes.

[1011] Je fais référence ici à l'exposition intitulée « Au bazar du genre : féminin/masculin en Méditerranée » organisé au MuCEM en 2013. La page couverture du catalogue de l'exposition reproduisait notamment l'œuvre *Sans Titre (Torera)* de 2009 de Pilar Albarracín. Dans : Chevallier, D. (commiss.) et Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille. (2013). *Au bazar du genre : féminin/masculin en Méditerranée*. [Catalogue d'exposition]. Marseille : MuCEM, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

[1012] Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology: an introduction to fashion studies*. Oxford, R-U : Berg, 9 : « [...] A major reason why fashion as a social phenomen has beeen treated as futile is because the phenomen is linked with outward appearence and women ».

[1013] Le mot « tisser » vient du latin *textere* qui donnera le mot « texte ». Dans : Tisser. (1997). Dans E. Baumgartner et P. Ménard (dir.), *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française* (p. 780-781). Paris : Librairie générale française. À ce propos, voir aussi : Blanc, O. (dir.). (2008). *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*. Lyon, France : ENS, Institut d'histoire du livre, 9 : « [...] Tissu et papier, texte et textile, vêtement et livre. Ces mots désignent des réalités aujourd'hui si familières que la pluralité de leurs sens comme leurs emplois s'en trouve pour ainsi dire occultée ».

[1014] Martínez Vidal, S. (dir.). (2016). *Op. cit.*, 9.

CONCLUSION

En 1898, Madeleine Pelletier s'inscrivait à la faculté de médecine de Paris pour y soutenir sa thèse. Voulant poursuivre ses études en psychiatrie, son admission au concours de l'internat des asiles de la Seine lui avait été d'abord refusée « [...] sous prétexte que pour concourir il fallait jouir de tous ses droits civiques »[1015] et que précisément, en tant que femme, elle n'en bénéficiait pas. Grâce à l'appui d'une campagne de presse, Madeleine Pelletier fut finalement admise et elle devint, avec Constance Pascal[1016], une des premières femmes internes des asiles de la Seine. Libre-penseuse élevée au « [...] rang d'icône comme Olympe de Gouges »[1017], Madeleine Pelletier plaçait la question de l'habillement au cœur de son projet éducatif féministe[1018], un sujet rarement abordé à l'époque. En 1914, elle faisait même du port du pantalon un sujet de pédagogie féministe. Or, ce désir de subvertir, grâce au vêtement, la distribution traditionnelle des rôles de genre résonna dans les créations artistiques tout au long du XX^{e} siècle avant de se poursuivre chez les artistes féministes du début du XXI^{e}. Malgré cela, les accessoires de l'apparence ont souvent peiné à trouver leur pleine légitimité dans l'écriture de l'histoire de l'art. Les préjugés concernant les usages des parures semblaient parfois les reléguer au rang des futilités de l'existence humaine.

[1015] Biéder, J. (2008). Madeleine Pelletier, l'indomptable (18 mai 1874-24 décembre 1939). De l'internat à l'internement. *Annales Médico-Psychologiques*, *7*(166), 595-598. Récupéré de https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/10.1016/j.amp.2008.06.007

[1016] Bourgeois, M. L. (2015). Constance Pascal (1877-1937), première femme psychiatre et médecin-chef des hôpitaux psychiatriques en France. *Annales Médico-Psychologiques*, *9*(173), 815-816. Récupéré de https://doi.org/10.1016/j.amp.2015.09.011

[1017] Pellegrin, N. (dir.). (2010). *Écrits féministes : de Christine de Pizan à Simone de Beauvoir*. Paris : Flammarion, 173.

[1018] *Ibid.*, 175 : « [...] La mère féministe devra donc tâcher d'habiller sa petite fille en garçon. Les habits masculins auront la plus heureuse influence sur le caractère de l'enfant ».

Au début des années 2000, la place accordée au rôle genré du vêtement dans les créations artistiques était, dans plusieurs travaux francophones d'histoire de l'art, encore secondaire. Pourtant, à cette période, des artistes féministes faisaient alors pleinement usage des parures, y puisant tant une source d'inspiration créatrice qu'un moyen d'exprimer leur refus d'adhérer aux normes traditionnellement imposées dans les sociétés. Il convenait donc de réhabiliter le rôle critique majeur du vêtement dans les créations artistiques contemporaines. C'est ce à quoi je me suis attelée dans cette thèse. Je souhaitais en effet prouver que, par la plasticité de ses usages, le vêtement était aussi un agent de déconstruction des rôles binaires genrés et qu'il s'imposait ainsi, pour les artistes féministes des années 2000, comme un véritable outil visuel permettant de créer des solidarités critiques entre leurs différentes pratiques. Pour arriver à cette démonstration, j'ai cherché à savoir si les parures demeuraient de simples supports de la réification des stéréotypes genrés ou si elles parvenaient, au contraire, à en désamorcer les rouages. En analysant les œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah, je cherchais donc à comprendre quelles pouvaient être les stratégies communes utilisées par les artistes féministes pour contrer les marquages corporels, identitaires et genrés. J'avais alors trois hypothèses distinctes.

Premièrement, je voulais comprendre la façon dont ces artistes faisaient usage du vêtement pour dénoncer les pouvoirs hiérarchiques et la binarité genrée par la mise en évidence de son conformisme. Deuxièmement, je souhaitais examiner la manière dont, dans leurs œuvres, l'usage non conventionnel des parures pouvait inciter la société à se questionner sur sa rigidité et son degré d'ouverture à la diversité de l'expression de genre. Troisièmement, j'entendais démontrer que les créations artistiques féministes produisaient des autoreprésentations personnalisées par une offre plus large de styles alternatifs non hégémoniques, mais également que ces derniers avaient pour caractéristique commune un agencement non conventionnel des parures.

Bilan des perspectives de travail et des recherches

Du fait des enjeux culturels, identitaires et genrés soulevés par ces trois hypothèses de travail, cette thèse s'est immédiatement confrontée à la pluridisciplinarité complexe de son objet d'étude. Ce qui paraissait au début être un obstacle s'est néanmoins révélé, au fil de l'avancée des recherches, comme un outil heuristique me permettant d'approcher les œuvres à la croisée de l'histoire de l'art, des études féministes et des *fashion studies*. Mais avant de procéder à l'analyse des œuvres, il me fallait d'abord identifier – c'est tout l'objet de la première partie de ma thèse – les défis auxquels me confrontait le choix du vêtement comme principal sujet d'étude. J'ai alors identifié deux raisons principales pouvant faire du vêtement un objet complexe : sa difficile circonscription dans une seule discipline d'une part et les préjugés concernant son artificialisation d'autre part. Si le vêtement, par sa nature pluridisciplinaire, avait été parfois discrédité dans la recherche scientifique, cette marginalisation était aussi largement encouragée par la pérennité de préjugés genrés poussant à croire que les « affaires de mode » étaient l'apanage d'une coquetterie dite féminine, elle-même dénuée de rigueur scientifique. Aussi, pour participer à faire du vêtement un objet d'étude légitime, il me fallait tout d'abord en établir une définition rigoureuse et adéquate, relative à ma question de recherche et donc aux axes qui la constituaient, c'est-à-dire le genre, l'identité et la culture. Non loin des significations attribuées au mot « dress », j'ai choisi de considérer le vêtement comme l'ensemble des parures (corporelles et externes), mais aussi des attitudes et des pratiques qui constituent l'apparence en général. Dans la lignée des travaux de Joan W. Scott, j'ai ensuite incorporé à cette définition de base la notion de genre, ce qui me permettait d'aborder, dans une perspective féministe, cette catégorie comme un outil d'analyse utile pour l'étude du vêtement. Tout en confirmant le rôle du vêtement dans la construction identitaire, je rendais ainsi compte de l'importance des représentations individuelles et collectives dans les pratiques de la vie quotidienne dont le vêtement fait intrinsèquement partie.

À cette étape, j'avais abordé la construction identitaire pour exposer sa non-fixité et en interroger les fluctuations dans les analyses d'œuvres qui allaient suivre. Le vêtement devenait ainsi une interface culturelle reflétant les interactions symboliques des structures représentationnelles du pouvoir, immiscées dans les pratiques individuelles et collectives. Autour des trois axes que sont le genre, l'identité et la culture, je pouvais dès lors construire une définition opératoire du vêtement comme un ensemble de parures, d'attitudes et de gestes produisant une *mise en culture* du corps qui reflète les structures sociales, politiques, identitaires et genrées des projections représentationnelles de soi, individuelles ou collectives. Cette définition une fois posée, la problématisation de mon sujet de recherche s'en est trouvée d'autant plus complexifiée que les champs disciplinaires que je devais aborder se multipliaient. C'est alors que je constatais certaines lacunes dans la littérature francophone en ce qui a trait à l'étude croisée du vêtement, de l'histoire de l'art et du genre.

La réalisation d'une revue de littérature suivant un découpage chronologique en deux décennies (1990-1999 et 2000-2010), lui-même subdivisé selon trois axes (le vêtement, l'histoire de l'art et le genre) me confirma cette hypothèse. Dans les années 1990 à 2000, la majorité des références qui interrogeaient le vêtement comme un espace-frontière perméable entre les identités sociales et les rôles genrés était en effet d'origine anglophone. Le vêtement, tout en s'y révélant un outil de déconstruction des frontières traditionnelles établies entre les rôles masculins et féminins, y soulevait aussi un vif intérêt, qui se renouvela dans les années 2010 avec l'inclusion croissante d'approches non binaires féministes, queer et transidentitaires. Tandis que l'étude du genre dans les recherches en histoire de l'art était largement abordée par les théoriciennes féministes anglophones dès les années 1990 (et popularisée dans les années 2000 et 2010), ce tableau croisé me confirmait une transmission plus tardive des savoirs féministes dans l'écriture francophone de l'histoire de l'art.

Il démontrait aussi que ce n'était qu'aux environs des années 2000 que les recherches francophones sur le genre interrogèrent avec plus d'engouement le rôle du vêtement et de ses accessoires de l'apparence. Malgré la présence de quelques ouvrages en français consacrés aux femmes travesties, l'analyse féministe du vêtement y était plus rarement développée. Il fallut attendre les années 2010 pour voir les travaux en histoire de l'art intégrer plus largement les apports des esthétiques féministes, queer et transidentitaires dans leurs analyses. Cette revue de littérature me permit donc de confirmer l'attention encore mineure portée au vêtement dans les études actuelles francophones de l'histoire de l'art ; bilan qui rappelait d'ailleurs l'absence significative des artistes femmes lors de l'exposition *« Transformer: Aspekte der Travestie »* de 1974 – une référence pourtant cruciale pour l'historiographie entre le vêtement, la déconstruction des rôles genrés et l'histoire de l'art –, comme dans sa reprise de 2013. Cette thèse souhaitait donc contribuer à l'avancée des recherches francophones sur le vêtement en histoire de l'art. À partir de ce travail d'analyse de la littérature, j'ai ainsi pu montrer qu'une étude plus complète du vêtement s'imposait pour rendre compte du travail des artistes féministes qui utilisaient les parures comme les objets premiers de leurs autoreprésentations. Ainsi se justifiait l'objet de ma thèse et s'affirmait sa méthodologie. Pour valoriser la place du vêtement, il fallait en faire un objet à part entière dans l'histoire de l'art et pour cela, j'ai choisi d'adopter une approche féministe postmoderne. C'est donc à l'aune de ce cadre théorique que j'ai analysé, dans la deuxième partie de ma thèse, les œuvres de trois artistes, avec pour objectif de conscientiser les positions dominantes des savoirs qui avaient contribué à la marginalisation du vêtement au sein de mon propre champ disciplinaire.

Ce parti pris théorique m'a conduit à effectuer une lecture des images, qui veillait à mettre en exergue, dans mes analyses vestimentaires, la dimension hégémonique des représentations genrées ainsi que les privilèges associés aux regards normatifs que l'on pose ordinairement sur les vêtements.

Dans la seconde partie de la thèse, j'ai donc utilisé cette approche comme une grille de lecture pour faire émerger des analyses des œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah des solidarités critiques entre les pratiques artistiques. En regroupant les stratégies vestimentaires décelées dans les œuvres, j'ai ainsi pu démontrer l'émergence en leur sein d'un style vestimentaire singulier : un style dont la mouvance et la pluralité n'empêchait en rien la reconnaissance d'une caractéristique commune, soit l'agencement non hégémonique des parures genrées. Même si les artistes ne désiraient pas explicitement créer un nouveau style, en transgressant le conformisme de l'apparence vestimentaire, elles participaient néanmoins à leur manière, consciemment ou non, à créer une nouvelle tendance que j'ai pu identifier comme un style féministe, alternatif et indiscipliné. Pour faire émerger cette proposition originale, le premier volet de ma démonstration a été consacré à l'étude de la robe flamenca des séries de cartes postales *Sans titre (Flamencas)* de Pilar Albarracín, de la gaine salie par Les Fermières Obsédées dans la performance *Les bonbons* ainsi qu'aux usages des parures genrées par Tejal Shah et Marco Paolo Rolla dans l'installation vidéo *Trans-*. En décryptant les mécanismes du conformisme vestimentaire, l'analyse de la robe flamenca de Pilar Albarracín a d'abord permis de valoriser l'image de la gitane, une figure marginalisée dont le style passionnel des actions survoltées dérogeait avec les codes traditionnels de la bienséance. Puis, non loin des styles adoptés par les filles dans les subcultures punks, l'étude des salissures et des déchirures des collants des Fermières Obsédées a fait de la gaine une signature artistique subversive. Enfin, chez Tejal Shah et Marco Paolo Rolla, l'observation des parures féminisées et masculinisées a ouvert des espaces mouvants d'identifications genrées venant désaxer les codes traditionnels de l'apparence. Ainsi, dans chacune des trois œuvres, l'analyse des parures a mis l'accent autant sur la production plurielle des images de soi que sur le désir des artistes de lutter contre les discriminations liées à l'expression de genre.

Quant au second volet de cette analyse, il a consisté à tisser des liens entre les stratégies vestimentaires de ces artistes pour finalement faire apparaître la question du style comme un outil de mise en relief des solidarités critiques entre les œuvres. Tandis que la première stratégie commune mettait en scène un *uniforme genré* reconnaissable par tous et toutes grâce au conformisme vestimentaire, la seconde consistait pour les artistes à défaire simultanément cet uniforme par des actions de piratage et l'indiscipline de leur style vestimentaire.

Le regard ainsi posé sur ces bricolages artistiques a permis la mise en évidence d'un style commun qui refuse les carcans, les amalgames et les stéréotypes. Au plus près des pratiques subculturelles féministes, l'inspiration rebelle de ce style pluriel conteste les catégories genrées de tous bords. Le style n'est plus ici le simple reflet d'un anticonformisme vestimentaire, il s'active dans les œuvres comme une matrice créative capable de bricoler des autoreprésentations genrées plurielles. Ce style alternatif ne se contente donc pas d'exposer les normes de la binarité genrée, il vient aussi les désidentifier en déconstruisant, dans le processus de création artistique, leur mode de construction visuelle.

À même le corps des artistes, le style n'est donc plus une caractéristique distinctive vestimentaire qui permettrait d'identifier une tendance par rapport à une autre. Le style alternatif et indiscipliné que j'ai identifié se pense en effet surtout, par la plasticité de ses usages, comme un puissant agent créatif de soi, identifiable dans les pratiques artistiques comme dans la vie quotidienne. Dans sa dimension performée et performative, il laisserait donc plus de place à la libre expression d'autoreprésentations genrées non hégémoniques mouvantes et personnalisées. Par-delà les différences qui coexistaient entre les œuvres, penser avec le *style indiscipliné* invite à voir l'usage alternatif des parures comme une forme de cohésion visuelle renforçant du même coup le pouvoir de résistance critique des pratiques artistiques féministes contemporaines dans les années 2000.

Dans l'art comme dans la vie, le style alternatif et indiscipliné apparait ainsi comme une réponse visuelle féministe participant à contrer les pressions sociales vécues par les personnes ne souhaitant pas se conformer aux normes genrées dictées par les sociétés.

L'indiscipline du chassé-croisé interdisciplinaire : apports et limites

Dans ce canevas dessiné par l'analyse des œuvres, le vêtement s'est ainsi dévoilé comme un objet essentiel pour faire apparaître des zones de transgressions visuelles genrées dans les pratiques artistiques féministes. Il s'est avéré d'autant plus crucial pour l'analyse des œuvres qu'il a invité l'histoire de l'art à faire de lui, le moyen par lequel elle pouvait aussi interroger les représentations corporelles contemporaines. Si le vêtement avait parfois servi de prétexte pour amalgamer les déguisements aux travestissements historiques sans toujours réaliser une étude plus approfondie des rapports de genre qu'il impliquait, le point de vue féministe ici adopté offre à l'histoire de l'art une vision plus agentive et plurielle des usages des parures et des pratiques corporelles qui y sont associées.

Autrement dit, en donnant cet angle particulier à l'étude du vêtement, par le biais d'un travail rétrospectif, cette thèse a contribué à faire du vêtement un outil visuel pertinent pour écrire l'histoire de l'art aujourd'hui. Cette dernière, et plus encore lorsqu'elle se consacre à l'étude du corps, situe ainsi le vêtement comme un objet utile d'analyse car dès qu'il se met en scène dans les œuvres, il fait d'ores et déjà partie du corps des artistes comme de la réflexion critique qu'elles entendent transmettre.

Tandis qu'à travers les drapés de la Grèce antique, les luxueux costumes de la Renaissance italienne et les vestons des portraits du XIX[e] siècle, Anne Hollander faisait du vêtement un objet central par lequel l'histoire de l'art pouvait s'écrire[1019], cette thèse a poursuivi à sa façon le parcours vestimentaire jalonné par l'auteure en développant le regard critique féministe que l'on peut porter aujourd'hui sur les images du corps. En élargissant les horizons que proposent ces imaginaires, l'étude du vêtement à laquelle a participé ce travail, s'avère donc d'un intérêt tout particulier pour l'écriture actuelle de l'histoire de l'art. D'autant plus que, d'un point de vue méthodologique, l'étude du vêtement a imposé l'interdisciplinarité comme une exigence et la perspective plurielle des *fashion studies* comme une réponse adéquate à cette nécessité. Dans cette thèse, la perspective interdisciplinaire des *fashion studies* a permis de faire émerger des analyses d'œuvres le style féministe, alternatif et indiscipliné au cœur de leur déploiement. En tissant une lecture originale des images du corps par laquelle j'ai pu aborder la transversalité des stratégies artistiques de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah, cette méthode d'analyse m'a confirmé que l'approche genrée du vêtement était de nature interdisciplinaire, et qu'elle avait la capacité de faire dialoguer des disciplines, des théories, et des pratiques qui ne se seraient jamais côtoyées sans cette lecture croisée des œuvres. En effet, les études féministes ont depuis longtemps permis de nombreux dialogues entre les disciplines sans pour autant évacuer leurs spécificités, car l'angle du genre qu'elles abordent amène à questionner les rapports de pouvoir et de hiérarchies qui sont présents au sein de celles-ci. Il ne s'agissait donc pas ici de réinterpréter les grands canons de l'histoire de l'art, mais plutôt de participer à écrire l'histoire de l'art avec les outils conceptuels des féminismes. Cette recherche espère donc avoir contribué au développement des études féministes en histoire de l'art en valorisant une approche plus interdisciplinaire de cette dernière à partir de l'analyse du vêtement dans les œuvres des années 2000.

[1019] Hollander, A. et National Gallery, Londres, R.-U. (2002). *Fabric of vision: dress and drapery in painting.* Londres, R-U : National Gallery Company, 9.

Dès lors, si l'on s'accorde sur le fait que les recherches en mode auraient un avantage à s'enrichir des perspectives interdisciplinaires des études féministes[1020], l'histoire de l'art aurait elle aussi un grand intérêt à inclure aujourd'hui les *fashion studies* dans son champ de recherche. L'interdisciplinarité des *fashion studies* a aussi permis d'aborder dans sa complexité, avec la perspective du genre, le vêtement comme un objet d'analyse approprié à l'étude des autoreprésentations artistiques dans l'histoire de l'art. Elle s'est ainsi imposée comme une passerelle indispensable pour ouvrir l'écriture de l'histoire de l'art à la perspective des études féministes, mais surtout à la place centrale du vêtement dans nombre d'œuvres actuelles.

Ce travail sur le vêtement a donc mis en lumière des zones potentielles de mouvance entre les disciplines dont la désobéissance n'a pas manqué de faire écho à l'indiscipline des pratiques artistiques actuelles. De ce point de vue, force est de constater que le *regard transdisciplinaire* que les études sur le vêtement apportent à l'analyse des images du corps ne pourrait qu'enrichir la compréhension globale des pratiques artistiques contemporaines. La valorisation du rôle critique du vêtement dans ces pratiques m'apparait en effet apporter une contribution originale à l'histoire de l'art ainsi qu'aux études actuelles sur la mode. Elle enrichit les deux disciplines de ces enjeux interdisciplinaires, tout en amenant, de façon plus générale, un regard inédit pour explorer la complexité des comportements humains. Mais si la transversalité disciplinaire a pu être une clé essentielle à la réalisation de cette thèse, elle s'est aussi révélée un champ d'investigation vaste et dès lors difficile à embrasser dans son intégralité. Face à ce foisonnement thématique, méthodologique et théorique ouvert par l'intersection des disciplines, j'ai dû faire des choix.

[1020] Kawamura, Y. (2011). *Doing research in fashion and dress: an introduction to qualitative methods*. Oxford, R-U : Berg, 14.

Conjointement à l'analyse des trois œuvres de Pilar Albarracín, des Fermières Obsédées et de Tejal Shah, j'ai pu en effet identifier plusieurs œuvres[1021] dans lesquelles l'usage subversif des parures genrées était aussi explicite que dans les autoreprésentations d'artistes féministes étudiées dans cette thèse. Par le biais d'autres recherches futures, on pourrait poursuivre l'analyse transversale des stratégies vestimentaires ici amorcée tout en cherchant à valider ou non, dans les œuvres des années 2000 à aujourd'hui par exemple, la présence d'un style alternatif, féministe et indiscipliné. Tout en menant ces nouvelles recherches vers des résultats différents, on pourrait ainsi confirmer la dimension heuristique du style féministe, alternatif et indiscipliné qui a été ici identifié.

Alors que le choix des œuvres analysées répondait aux ambitions et objectifs que je m'étais fixée dans le cadre de ce travail, en prolongeant ainsi cette étude, on pourrait continuer à écrire l'histoire de l'art, et particulièrement celle du corps, en faisant du vêtement l'outil visuel approprié pour l'analyse critique des représentations artistiques. En outre, en abordant des œuvres issues de cultures et de contextes géographiques différents, je n'ai pu approfondir pleinement le champ des études postcoloniales et intersectionnelles. En effet, les analyses ici produites n'ont pas été indifférentes aux marquages des stéréotypes racisés présents dans les vêtements et dans l'apparence en général. En quelque sorte, les approches postcoloniales, intersectionnelles et décoloniales ont résonné en filigrane des analyses, car elles participent, elles aussi, à court-circuiter les systèmes de préjugés et les catégories visuelles dans lesquelles les sujets sont fixés. Mais, aborder ces enjeux à leur juste valeur imposait un élargissement de cette recherche vers d'autres formes combinées d'oppression présentes dans les expériences spécifiques des pratiques vestimentaires de la vie quotidienne qui l'éloignaient alors de son objectif principal.

[1021] Pour ne nommer que brièvement quelques artistes, on pense ici aux œuvres d'Oreet Ashery, Candice Breitz, Catherine Opie, Gillian Wearing, Collier Schorr, Mary Coble, Fiona Foley, Michèle Magema, Boryana Rossa, Sonia Khurana, Heather Cassils ou Del LaGrace Volcano par exemple.

Pour explorer ces luttes transversales plus en profondeur[1022], il aurait ainsi fallu compléter cette recherche par des analyses d'œuvres mettant en exergue la capacité du vêtement à fabriquer (ou à déconstruire) les normes racisées assignées aux représentations genrées, ce qui se présentait alors comme un tout autre travail.

La troisième limite à laquelle cette recherche s'est confrontée se situe du côté de l'étude des sexualités plurielles. En effet, même si cette thèse a été largement inspirée par les études queer et transidentitaires pour faire apparaître la question du style, elle n'a pas pu davantage étendre son champ d'investigation aux mises en scène des pratiques sexuelles non hégémoniques présentes par exemple dans les subcultures. Si ce travail a voulu tisser des alliances[1023] en incorporant des approches féministes aux études sur la mode ainsi qu'à l'histoire de l'art, il n'a pu couvrir l'ensemble des pratiques vestimentaires queer, transidentitaires, intersexuées, androgynes, bispirituelles, agenrées et non binaires. Cette piste de recherche appelle en effet à être davantage explorée dans des analyses plus approfondies des créations textiles produites chez les designers de mode émergents.

Malgré ces défis, cette thèse a fait un choix qu'elle pense méthodique et cohérent en privilégiant les trois axes que sont le vêtement, l'histoire de l'art et le genre, et ce afin de cerner le vêtement comme un objet unique mais transversal, permettant de faire émerger la question du style des agencements non hégémoniques genrés afin qu'elle puisse servir à d'autres analyses d'œuvres futures.

[1022] Mohanty, C. T. (2003). Introduction: decolonization, anticapitalist critique, and feminist commitments. Dans *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity* (p. 1-13). Durham, NC : Duke University Press, 2.

[1023] Solá, M. (2015). Le transféminisme et ses transgressions : introduction au « Manifeste pour une insurrection transféministe » (E. Rodriguez et K. Espineira, trad.). *Comment s'en sortir ?*, 2, 5 : « [...] le préfixe "trans-" nous parle d'alliance », car c'est « [...] un terme qui définit le féminisme comme un ensemble de pratiques et de théories en mouvement tout en rendant compte de la pluralité des oppressions et des situations ».

Découdre les savoirs sur la mode avec les féminismes

Ces dernières années, plusieurs célébrités comme Emma Watson, Miley Cyrus, Alicia Keys, Taylor Swift ou Beyoncé se sont ouvertement exprimées en faveur du féminisme[1024]. Par cette médiatisation des causes féministes dans la culture populaire, « parler féministe » ne serait-il pas finalement devenu tendance[1025] ? Au regard du travail ici accompli, on pourrait alors se demander comment aborder aujourd'hui le « féminisme en mode »[1026] sans dissoudre son engagement militant ?

De nos jours, l'idée d'insuffler à la mode un vent de contestation sociale s'est immiscée dans les défilés de plusieurs grandes marques de Haute Couture et de prêt-à-porter. La collection prêt-à-porter Chanel du printemps-été 2015 s'est par exemple inspirée des mouvements de libération de femmes des années 1970 pour la clôture de son défilé sous les verrières du Grand Palais de Paris (fig. 8.1). Sur un podium devenu la rue principale d'un faux boulevard parisien, les célèbres égéries de la marque tenaient, comme dans les manifestations de rue, des pancartes où l'on pouvait lire des messages comme « Ladies First », « History is Her Story », « He for She », « Boys should get pregnant too » ou « Le genre ne veut pas dire mauvais genre ». Munie de mégaphones, la horde de mannequins lançait également ces slogans féministes au public venu assisté à ce prestigieux évènement parisien. Or, cette instrumentalisation des causes féministes par les marques de luxe n'est pas un cas isolé.

[1024] Par exemple, la chanteuse populaire Beyoncé avait affiché sur un écran géant le mot « feminist » en grandes lettres sur la scène du Video Music Awards 2014. Récupéré de https://vimeo.com/127017886

[1025] Pfeiffer, A. (2015, 26 février). Mode et féminisme, un flirt paradoxal ? *Le Monde*. Récupéré de http://www.lemonde.fr/m-mode/article/2015/02/26/mode-et-feminisme-un-flirt-paradoxal_4584250_4497335.html

[1026] Comme j'avais déjà abordé ce sujet lors du 7e Congrès international des recherches féministes dans la francophonie de 2015, il me semble donc opportun, compte tenu de la surexposition médiatique de cette question, d'y revenir ici en guise de conclusion. Ce fut d'ailleurs l'occasion d'un entretien radiophonique « Mode & féminisme » à l'émission *Chez nous le matin* d'ICI Radio-Canada, le lundi 24 août 2015.

Cette forme de « défilé-manifestation » rappelle en effet le tee-shirt Dior imprimé en 2017 sur lequel on lisait le message de l'écrivaine nigérienne Chimamanda Ngozi Adichie : « We should all be feminists »[1027] (fig. 8.2). Pour Maria Grazia Chiuri, première femme à devenir directrice artistique de la Maison Dior, ce tee-shirt était une façon de concilier la mode avec une prise de conscience féministe[1028]. Or, vendu à un prix des plus onéreux[1029], l'élitisme sous-jacent la confection de ce tee-shirt semblerait aller contre certaines convictions partagées par les féministes, car l'achat de ce type de vêtements ne demeure malheureusement pas accessible à tous et toutes. Bien que cette tendance puisse parfois favoriser à certains égards une prise de conscience publique des enjeux féministes sur le devant de la scène médiatique[1030], son instrumentalisation glamour[1031] reste problématique (fig. 8.3).

[1027] Ngozi Adichie, C. (2012). We should all be feminists. Dans *TED*. Récupéré de https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists?language=fr

[1028] Pouliquen, K. (2017, 3 mars). « We should all be feminists » : un T-shirt déjà culte. *Elle France*. Récupéré de http://www.elle.fr/Societe/News/We-should-all-be-feminists-un-T-shirt-deja-culte-3445799

[1029] Le tee-shirt en coton et lin blanc imprimé « We should all be feminists » était vendu 550 euros. Récupéré de https://www.dior.com/couture/fr_fr/mode-femme/accessoires/carres/coton-et-lin-blanc-imprime-we-should-all-be-feminists-1-39962. La marque avait tout de même annoncé qu'une partie des fonds serait distribuée à la Clara Lionel Foundation, une organisation à but non lucratif fondée en 2012 par la chanteuse Rihanna pour lutter contre les inégalités en donnant un meilleur accès à l'éducation. Récupéré de https://claralionelfoundation.org/foundation/

[1030] Represa, M. (2015, 2 mars). Mode et féminisme, les liaisons dangereuses. *L'Express Styles*. Récupéré de http://www.lexpress.fr/styles/mode/mode-et-feminisme-les-liaisons-dangereuses_1655918.html

[1031] On pense par exemple à la première page couverture du Harper's Bazaar Germany de février 2017 où l'on voit l'actrice Jennifer Lawrence portant le fameux tee-shirt Dior « We should all be feminists ». Récupéré de https://www.instagram.com/p/BPI3pYlgwvd/. De plus, on peut aussi rappeler l'exemple de l'effondrement du Rana Plaza à Dhaka en avril 2013 qui avait fait de nombreuses victimes à cause des conditions insalubres de travail des femmes au Bangladesh dans l'industrie du textile. Récupéré de https://herproject.org/insights/view/five-years-after-rana-plaza-we-still-must-do-more-to-empower-women-workers-in-bangladesh. Plus récemment, voir aussi : https://www.theguardian.com/business/2019/mar/01/charity-t-shirts-made-at-exploitative-bangladeshi-factory.

Cette appropriation aurait parfois tendance à diluer l'activisme féministe dans une forme de popularisation à bon marché[1032], à tel point qu'à l'été 2017, plusieurs grandes chaînes de magasins de prêt-à-porter comme Topshop, Urban Outfitters, Macy's ou H&M reproduisaient à grande échelle des tee-shirts similaires (fig. 8.4). Comme le prouvait également la collection Dior du printemps-été 2018[1033], une telle réappropriation à des fins commerciales soulève les paradoxes du féminisme dans la mode. Pour ouvrir le défilé Dior, la mannequin Sasha Pivovarova portait une marinière imprimée du célèbre titre de l'ouvrage de Linda Nochlin, « Why have there been no great women artists? » (fig. 8.5). Malgré l'hommage médiatique rendu aux travaux pionniers de l'historienne de l'art, le titre provocateur de Nochlin s'institutionnalisait en tombant sous le joug de la mode de luxe. L'engagement critique d'un positionnement féministe fort est ainsi instrumentalisée dans la mode[1034]. En faisant explicitement référence à cet essai précurseur de Nochlin publié en 1971, la mode de luxe s'approprierait un ouvrage majeur du champ des études féministes en histoire de l'art sans pour autant avoir incorporer ces enseignements à ses pratiques.

[1032] Ces données proviennent de la base de données WGSN (Worth Global Style Network), une plateforme d'analyse des tendances du marché de la mode qui permet d'extraire des modèles afin de prévoir les pratiques vestimentaires à venir. L'influence des mouvements féministes dans les comportements d'achat y est visible. Parmi les récentes tendances de juillet 2017 du *Regional Retail Checklist – Women & Young Women*, on retrouve notamment deux sections « Female Empowerment » et « Feminist Slogan ». WGSN (Worth Global Style Network). (2017, juillet). Regional Retail Checklist – Women & Young Women: LATAM Special. [Étude de marché]. Récupéré de https://www-wgsn-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/content/board_viewer/#/72862/page/1

[1033] Okwodu, J. (2017, 26 septembre). The hidden feminist message behind Dior's new statement T-shirt. *Vogue*. Récupéré de https://www.vogue.com/article/dior-spring-2018-show-feminist-statement-t-shirts-story-behind

[1034] Nochlin, L. (1993). *Femmes, art et pouvoir* (O. Bonis, trad.). Nîmes, France : Jacqueline Chambon, 210 : « [...] la question de l'égalité des femmes – en art ou n'importe où ailleurs – ne relève donc pas de la relative bonne ou mauvaise volonté des individus masculins ni de l'assurance ou du dénuement des individus féminins, mais de la nature même de nos structures institutionnelles et de cette vision de la réalité qu'elles imposent aux êtres humains qui y participent ».

On ne peut alors s'empêcher de rappeler que si Nochlin critiquait la « [...] domination officieuse du sujet blanc masculin »[1035], elle insistait aussi sur l'emprise des structures institutionnelles sur la représentation des femmes dans les sphères artistiques. Ce qui apparaît des plus flagrants à la vue de ce slogan floqué sur un tee-shirt Dior, c'est que cet emprunt serait peut-être plus enclin à banaliser l'engagement social des causes féministes qu'à valoriser leurs luttes spécifiques. Même si plusieurs mannequins de mode comme Rain Dove ou Hari Nef s'engagent de plus en plus à conscientiser le public sur la persistance des préjugés liés à l'expression de genre, il resterait encore beaucoup de chemin à parcourir pour que le transfert des connaissances et des savoirs féministes sur le vêtement soit pleinement effectif.

En ce début de XXI[e] siècle, il ne suffirait donc pas de confectionner des tee-shirts à slogan féministe pour que la mode assimile pleinement les héritages pratiques et théoriques des féminismes. De ce point de vue, la mode semblerait oublier trop vite tout le travail accompli par les artistes et théoriciennes féministes depuis il y a maintenant près de cinquante ans[1036]. La médiatisation actuelle de ce tee-shirt Dior serait donc le signe révélateur de la lente transmission des savoirs féministes dans le monde de la mode[1037] ; une carence que cette thèse a voulu participer à combler.

[1035] *Ibid.*, 202.

[1036] On pense entre autres aux manifestes artistiques engagées des Guerilla Girls dans les années 1990. En guise de clin d'œil, j'invite le lectorat à voir le tee-shirt imprimé du titre « The advantages of being a woman artists » de l'œuvre des Guerilla Girls de 1988. Ce tee-shirt, porté notamment par Pilar Albarracín, est aussi vendu sur le site marchand de la Tate Modern de Londres. Récupéré de http://shop.tate.org.uk/womens-clothing/guerrilla-girls-advantages-t-shirt/invt/g2682

[1037] Par exemple, on peut faire référence ici au manque d'inclusion des savoirs féministes dans le récent ouvrage consacré aux perspectives philosophiques de la mode. Dans : Matteucci, G. et Marino, S. (dir.). (2016). *Philosophical perspectives on fashion*. Londres/New York : Bloomsbury Academic. Toutefois, on peut tout de même remarquer la présence d'une section consacrée à « Elizabeth Wilson. Une lecture féministe » dans une des récentes publications de l'Institut français de la mode. Dans : Hammen, É. et Simmenauer, B. (dir.). (2017). *Les grands textes de la mode : commentés par Émilie Hammen et Benjamin Simmenauer*. Paris : Institut français de la mode/Regard, 97-104.

À l'issue des observations menées dans ce travail, qui font du vêtement un outil potentiel de résistance critique contre les formes de marginalisation, pour « parler de féminisme en mode », il faudrait donc d'abord conscientiser les rapports de pouvoir et de privilèges qui sont en jeu dans les imaginaires de la mode ainsi que dans la production de leurs savoirs. En effet, ce n'est pas en affichant un simple slogan sur un tee-shirt que la déconstruction des savoirs dominants sur le vêtement sera rendue effective. En d'autres mots, il ne suffit pas de promouvoir la non-discrimination pour que dans ces pratiques, la mode ne cesse de reproduire des formes de savoirs majoritaires, et cela même lorsqu'elle s'autoproclame « féministe ». C'est au contraire en travaillant plutôt avec les outils méthodologiques, pratiques et théoriques qu'offrent les savoirs pluridisciplinaires féministes que la mode trouverait le moyen de décloisonner les savoirs sur le vêtement[1038]. L'inclusion des subjectivités féministes ferait donc partie de la responsabilité sociale de la mode aujourd'hui. Pour que la mode puisse réellement dialoguer *avec* les féminismes dans une visée plus sociale et éthique, elle devrait plutôt se défaire de certaines images normatives et sexistes qu'elle continue de projeter dans son univers médiatique. Elle pourrait aussi augmenter la participation plus active des personnes qui sont marginalisées dans la société tout en veillant à inclure la diversification des points de vue féministes dans ses différentes instances. En donnant plus de place aux créations issues de la diversité genrée, la mode participerait à conforter l'estime de soi, car elle se rapprocherait en ce sens bien davantage des valeurs des personnes qu'elle habille. Les conclusions de cette thèse m'apparaissent donc d'une vive actualité tant elles justifient l'intérêt, dans la recherche actuelle en mode, de travailler en plus étroite collaboration avec les milieux communautaires afin d'offrir une gamme de styles personnalisés plus adaptés aux différentes expressions de genre auxquelles chaque personne, dans sa diversité, puisse s'identifier.

[1038] Guenot, M. et Rouge, R. (2017). Décloisonner et « faire passer » des savoirs : entretien collectif avec Cornelia Möser, Arthur Vuattoux et Maxime Cervulle. *Revue d'anthropologie des connaissances*, *11*(3), 479-502.

Reste que ces pistes de recherche sont encore à développer dans les études actuelles en mode ou en histoire de l'art. Il conviendrait donc que de futures recherches en mode poursuivent dans la voie ici ouverte en intégrant plus largement ces dimensions engagées à l'étude du vêtement. Cela permettrait de mettre en pratique l'invitation ici faite aux études sur la mode de conscientiser davantage les apports des études féministes et de l'histoire de l'art dans leur champ de recherche.

En écho à la transversalité de ces nouveaux possibles, j'espère pour finir que cette recherche puisse permettre d'engager d'autres lectures croisées, visées ou inattendues, en poursuivant ainsi l'exploration des biais[1039] que l'étude du vêtement a ici inauguré.

[1039] Remaury, B. (dir.). (1996). *Dictionnaire de la mode au XX^e siècle*. Paris : Regard, 69 : « [...] En modélisme, il est courant de parler de "travail dans le biais", pour toute technique consistant à construire tout ou partie d'un vêtement en s'affranchissant du droit-fil et de ses perpendiculaires ».

ANNEXES

FIGURES

SECRÉTARIAT GÉNÉRAL

2e BUREAU.

No 212.

Signalement.

Taille 1 m.

Agé de

Cheveux châtains

Sourcils id.

Front ordinaire

Yeux bruns

Nez ordinaire

Bouche moyenne

Menton rond

Visage ovale

Teint ordinaire

Signes particuliers.

Signature du porteur.

PRÉFECTURE DE POLICE.

PERMISSION DE TRAVESTISSEMENT.

(renouvellement)

Paris, le 12 Mai 1857.

NOUS, PRÉFET DE POLICE,

Vu l'ordonnance du 16 brumaire an IX (7 novembre 1800);

Vu le Certificat du Sr Cazalis, Docteur demeurant

Faculté de Paris,

Vu en outre l'attestation du Commissaire de Police de la section du Luxembourg,

AUTORISONS la Demoiselle Rosa Bonheur demeurant à Paris, rue d'Assas, no 32, à s'habiller en homme, pour raison de santé sans qu'elle puisse, sous ce travestissement, paraître *aux Spectacles, Bals et autres lieux de réunion ouverts au public.*

La présente autorisation n'est valable que pour *six* mois, à compter de ce jour.

Pour le Préfet de Police,
et par son ordre,
LE SECRÉTAIRE-GÉNÉRAL,

LE CHEF DU 2e BUREAU DU SECRÉTARIAT-GÉNÉRAL.

Fig. 0.1 « Permission de travestissement » (renouvellement), 12 mai 1857. Copie du document original de l'Ordonnance n° 202 accordée à Rosa Bonheur. Musée Rosa Bonheur, Château de By, Thomery, France. Reproduction avec l'aimable autorisation de Christel Lebœuf, Syndicat d'Initiative de Thomery.

Fig. 0.2 « Rosa Bonheur dans son atelier », reproduction du tableau de Mlle Fould (Salon de 1893). Dans : *Le Petit journal*, supplément illustré du samedi 3 juin 1893, n° 132, 176. Paris : Archives de la Bibliothèque nationale de France.

Fig. 0.3 Valie Export, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969. Série de six affiches, 69,8 x 49,8 cm chaque. Photographie : Peter Hassmann et Galerie Charim, Vienne.

Fig. 4.1 Vue de l'exposition « Pilar Albarracín », Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, France (29 mai - 19 juillet 2009). Sur le mur de gauche, les séries *Sans titre (Flamencas)* de 2009. Au centre, l'installation *Recuerdos de España* de 2009. À droite, l'autoportrait *Sans titre (Torera)* de 2009. Photographie : Pilar Albarracín/Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

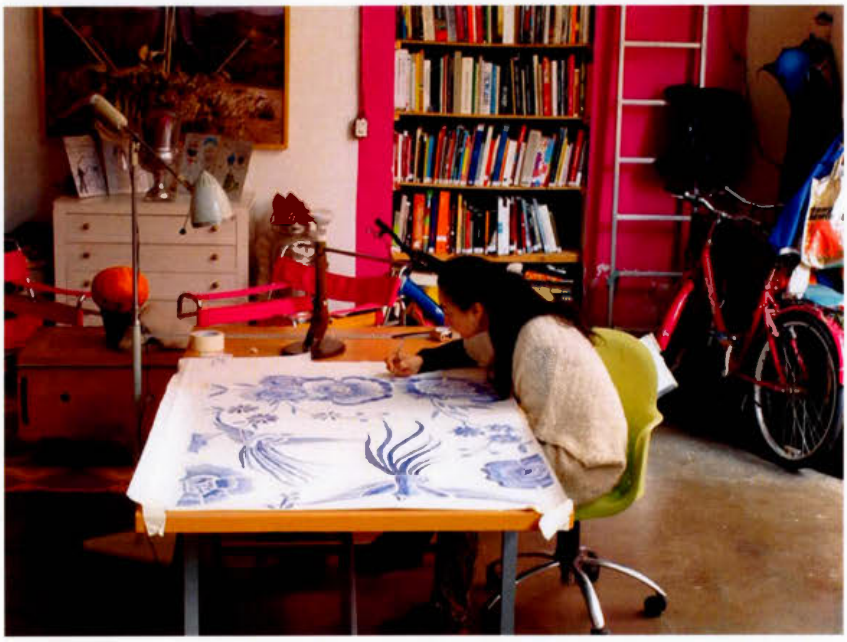

Fig. 4.2 Pilar Albarracín dans son atelier personnel à Séville, février 2016. Photographie : Pilar Albarracín.

Fig. 4.3 Pilar Albarracín vêtue d'un tee-shirt imprimé du texte *The avantage of being a woman artist* du collectif d'artistes *Les Guerilla Girls*, 2010. Détail de l'œuvre *Padre padrone*, 2010, 125 x 190 cm. Dans : Francés, F. (commiss.), Jiménez, P. et Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, Espagne. (2016). *Pilar Albarracín: ritos de fiesta y sangre*. [Catalogue d'exposition]. Málaga, Espagne : Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 116.

Fig. 4.4 Pilar Albarracín, *Sans titre (Flamencas)*, 2009. Détail des cinq séries de dix-huit cartes postales, impression photographique couleur, broderie de soie et tissu, 15 x 10 cm chaque. Photographie : Pilar Albarracín/Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

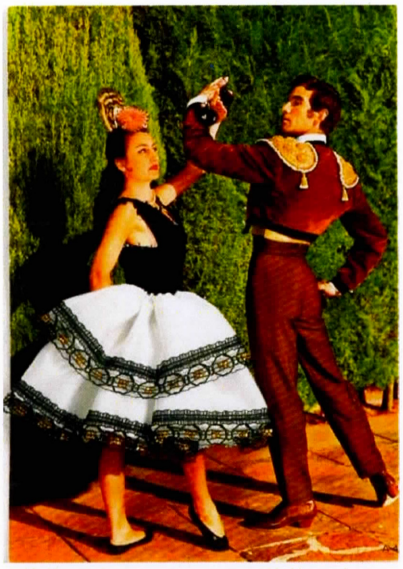

Fig. 4.5 Pilar Albarracín, *Sans titre (Flamencas)*, 2009. Carte postale, impression photographique couleur, broderie de soie et tissu, 15 x 10 cm. Photographie : Pilar Albarracín/Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

Fig. 4.6 *La robe à pois* (*traje de lunares*). Dessin de J. Ramos Ballesteros, 1981. Dans : Pitt-Rivers, J. (1984). De lumière et de lunes : analyses de deux vêtements andalous de connotation festive. [Chapitre de livre]. Dans Y. Delaporte (dir.), *Vêtement et sociétés 2* (p. 245-254). Paris : Société d'Ethnographie/Musée de l'Homme, 247.

Fig. 4.7 Devanture de magasin, Madrid, 2005. Photographie noir et blanc : Arianne Delacampagne. Dans : Delacampagne, A. et Delacampagne, C. (2007). *Duende : visages et voix du flamenco*. Apt, France : L'Archange minotaure, 54.

Fig. 4.8 Pilar Albarracín, *Musical Dancing Spanish Dolls*, 2001. Performance. Vidéo : 3 min 25 s. Photographie : Pilar Albarracín/Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

Fig. 4.9 Cartes postales 3D couple Flamenco avec robe brodée, 2016. Capture d'écran. Récupéré de http://www.flamencoexport.com/tout-pour-le-flamenco/poupees-flamenco/cartes-postales-3d-couple-flamenco-avec-robe-brodee-3d-fr.html

Fig. 4.10 Pilar Albarracín, *Recuerdos de España* [Souvenirs de l'Espagne], 2009. Structure métallique, cartes postales, écrans vidéo et lecteur dvd, 191 x 101 x 101 cm. Vue de l'exposition. Photographie : Pilar Albarracín/Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

Fig. 4.11 Pilar Albarracín, *Recuerdos de España* [Souvenirs de l'Espagne], 2009. Dans : Albarracín, P. (2012). *Le duende volé = El duende robado*. [Catalogue d'exposition]. Séville, Espagne : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Deporte, 35.

Fig. 4.12 Pilar Albarracín, *Tortilla a la española* [Omelette à l'espagnole], 1999. Performance. Vidéo : 6 min 7 s. Photographie : Pilar Albarracín/Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

Fig. 4.13 Pilar Albarracín, *Lunares* [Pois], 2004. Performance. Vidéo : 1 min 26 s. Photographie : Pilar Albarracín/Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

Fig. 4.14 Émile Gallois, *Andalousie. Gitane. Femme*, vers 1930. Dans : Gallois, E. (s.d) *Le costume en Espagne et au Portugal*. Paris : Henri Laurens. 48 planches imprimés recto, 33 x 25 cm, n° 6.

Fig. 4.15 Pilar Albarracín, *Prohibido el cante* [Le chant interdit], 2000. Performance. Vidéo : 6 min 20 s. Photographie : Pilar Albarracín/Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

Fig. 4.16 Pilar Albarracín, *El duende robado* [Le duende volé], 2012. Dimensions inconnues. Photographie : Pilar Albarracín/Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

Fig. 5.1 Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012. Photographie : Liza Petiteau.

Fig. 5.2 Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012. Photographie : Liza Petiteau.

Fig. 5.3 Les Fermières Obsédées, *Promenade Grande Allée*, Québec, 2003. Première apparition citadine du collectif. Photographie : Émilie Baillargeon. Récupéré de http://www.fermieresobsedees.com/photos/promenade2001.htm

Fig. 5.4 Les Fermières Obsédées, première photographie du collectif, mars 2001. Photographie : Christine St-Maur. Dans : Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Les Fermières Obsédées*. Trois-Rivières, Canada : Le Sabord, 49.

Fig. 5.5 Les Fermières Obsédées, *La recette/How to make a F.O*, 25 mars 2011. Galerie La Centrale Powerhouse, Montréal. Photographie : Guy L'Heureux. Dans : Charron, M.-È. (2012). Les Fermières obsédées : ce qui excède / Les fermières obsédées : what exceeds. *Espace Sculpture, 99*, 15. Récupéré de https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2012-n99-espace053/66174ac.pdf

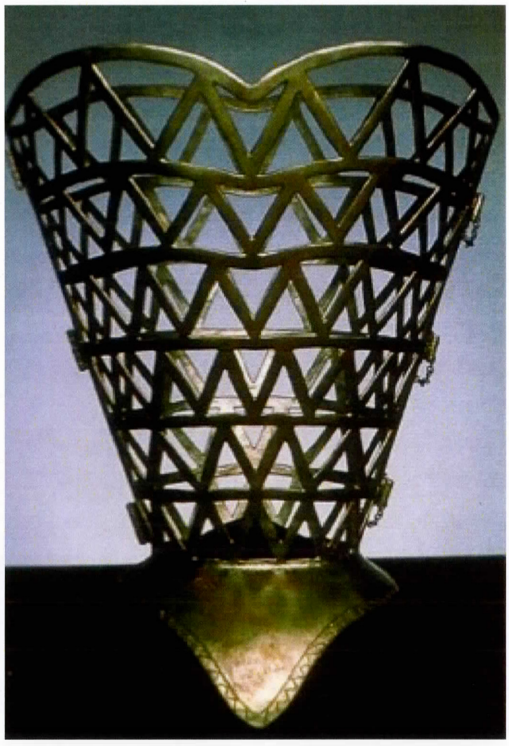

Fig. 5.6 Corset métallique, vers 1600. Photographie : Irving Solero / Fashion Institute of Technologies, New York. Dans : Steele, V. (2001). *The corset: a cultural history*. New Haven, CT : Yale University Press, 7.

Fig. 5.7 Gil Baër, *Fine taille, horribles détails*. Illustration tirée de Witkowski, G. J. (1898), *Tetoniana*. Dans : Steele, V. (2001). *The corset: a cultural history*. New Haven, CT : Yale University Press, 107.

Fig. 5.8 Détail de la gaine. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012. Photographie : Liza Petiteau.

Fig. 5.9 Modèles de gaines, vitrine de magasin, Paris, 1951. Dans : Chenoune, F. (1998). *Les dessous de la féminité : un siècle de lingerie*. Paris : Assouline, 89.

Fig. 5.10 Ouvrières dans les ateliers de confection des gaines en lycra. Locaux de l'entreprise *Dominion Corset*, quartier St-Roch, Québec, 1957. Dans : Bizier, H.-A. (2007). *Une histoire des Québécoises en photos*. Montréal : Fides, 228.

Fig. 5.11 Modèles de gaines de la ligne *Nu Back*, vers 1945-1950. Archives de la Ville de Québec, Fonds de la Compagnie limitée Dominion Corset. Dans : Du Berger, J. et Mathieu, J. (dir.). (1993). *Les ouvrières de Dominion Corset à Québec 1886-1988*. Sainte-Foy, Canada : Presses de l'Université Laval, 41.

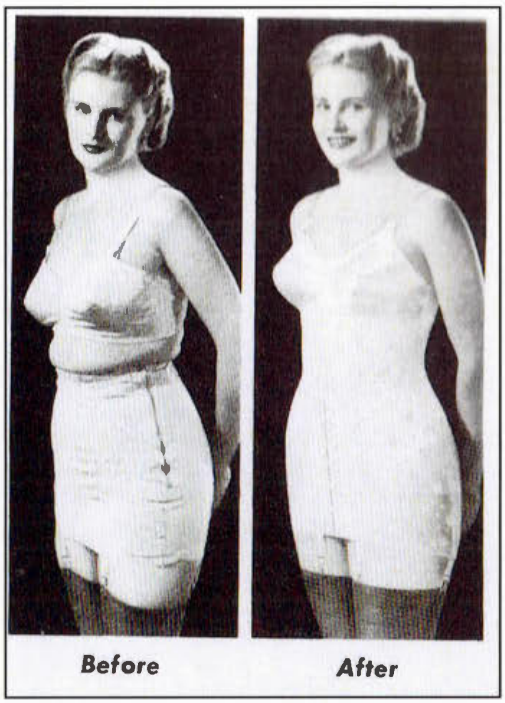

Fig. 5.12 « Contemporary Venus », advertisement for Excelsior corsets and bras, vers 1955. Dans : Steele, V. (2001). *The corset: a cultural history*. New Haven, CT : Yale University Press, 160.

Fig. 5.13 Détail des gaines. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012. Photographie : Liza Petiteau.

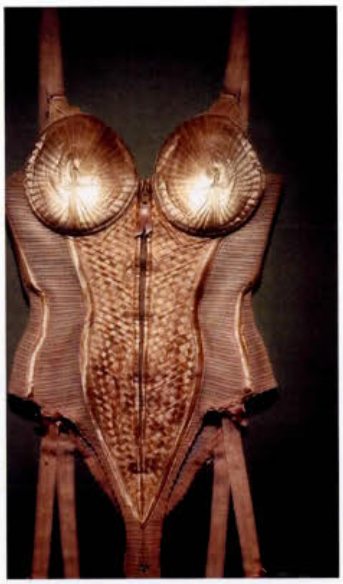

Fig. 5.14 Body-Corset porté par Madonna, *Blond Ambition World Tour*, 1990. Dans : Gaultier, J.-P. et Loriot, T.-M (commiss.). (2011). *La planète mode de Jean Paul Gaultier : de la rue aux étoiles*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 164.

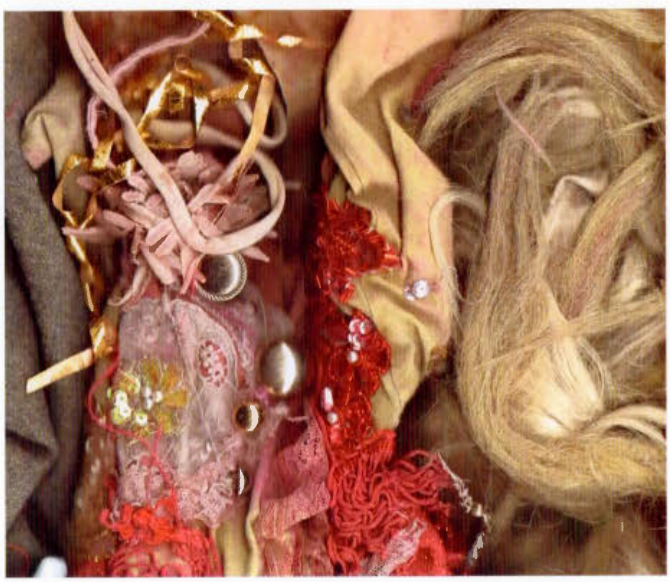

Fig. 5.15 Détail des costumes usagés des Fermières Obsédées, 2011. Dans : Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Les Fermières Obsédées*. Trois-Rivières, Canada : Le Sabord, 141.

Fig. 5.16 Détail. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012. Photographie : Liza Petiteau.

Fig. 5.17 Détail. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012. Photographie : Liza Petiteau.

Fig. 5.18 Détail. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012. Photographie : Liza Petiteau.

Fig. 5.19 Détail. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, parc St-Louis, Lachine, Québec, 22-23 juin 2012. Photographie : Liza Petiteau

Fig. 5.20 Les Fermières Obsédées, *Bank Attack!*, Eastern Edge run artist galerie, St-John, Terre-Neuve, 2005. Photographie : Michelle Bush. Récupéré de http://www.fermieresobsedees.com/photos/scocia.htm

Fig. 5.21 Les Fermières Obsédées, *Bank Attack!*, Eastern Edge run artist galerie, St-John, Terre-Neuve, 2005. Dans : Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Les Fermières Obsédées*. Trois-Rivières, Canada : Le Sabord, 121.

Fig. 5.22 Détail. Les Fermières Obsédées, *Les Honorables*, Shawinigan (Québec), 2006. Trois performances de 40 min. Caméra : Jean-François Dugas.

Fig. 5.23 Détail. Nancy Spungen, 1977. Photographie : Dennis Morris. Dans : Bolton, A. (commiss.) et Metropolitan Museum of Art, New York, É.-U. (2013). *Punk: chaos to couture*. [Catalogue d'exposition]. New York : Metropolitan Museum of Art, 68.

Fig. 5.24 Arianne Daniela Foster (Ari Up), 1977. Photographie : Ian Dickson. Dans : Bolton, A. (commiss.) et Metropolitan Museum of Art, New York, É.-U. (2013). *Punk: chaos to couture*. [Catalogue d'exposition]. New York : Metropolitan Museum of Art, 224.

Fig. 5.25 Jayne County, 1977. Photographie : Ray Stevenson. Dans : Bolton, A. (commiss.) et Metropolitan Museum of Art, New York, É.-U. (2013). *Punk: chaos to couture*. [Catalogue d'exposition]. New York : Metropolitan Museum of Art, 142.

Fig. 6.1 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min. Dans : Reilly, M. et Nochlin, L. (commiss.), Brooklyn Museum et Davis Museum and Cultural Center, Brooklyn et Wellesley, États-Unis. (2007). *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. [Catalogue d'exposition]. Londres, R-U : Merrell Publishers, 248.

Fig. 6.2 Les usages quotidiens du sari, 2003. Dans : Banerjee, M. et Miller, D. (2003). *The sari*. Oxford, R-U : Berg, 38.

Fig. 6.3 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 0 min 16 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

Fig. 6.4 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 6 min 19 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

Fig. 6.5 Sari rouge porté pour la fête de Diwali, 30 octobre 2016, ville de Pushkar, Rajasthan, Inde. Photographie : Nathalie De Clerq.

Fig. 6.6 Trois jeunes filles photographiées dans les rues de la ville d'Ajmer, 30 octobre 2016, Rajasthan, Inde. Photographie : Nathalie De Clerq.

Fig. 6.7 Une *kurta* exposée sur un mannequin de vitrine au Tibetan Market, février 2017, New Delhi, Inde. Photographie : Nathalie De Clerq.

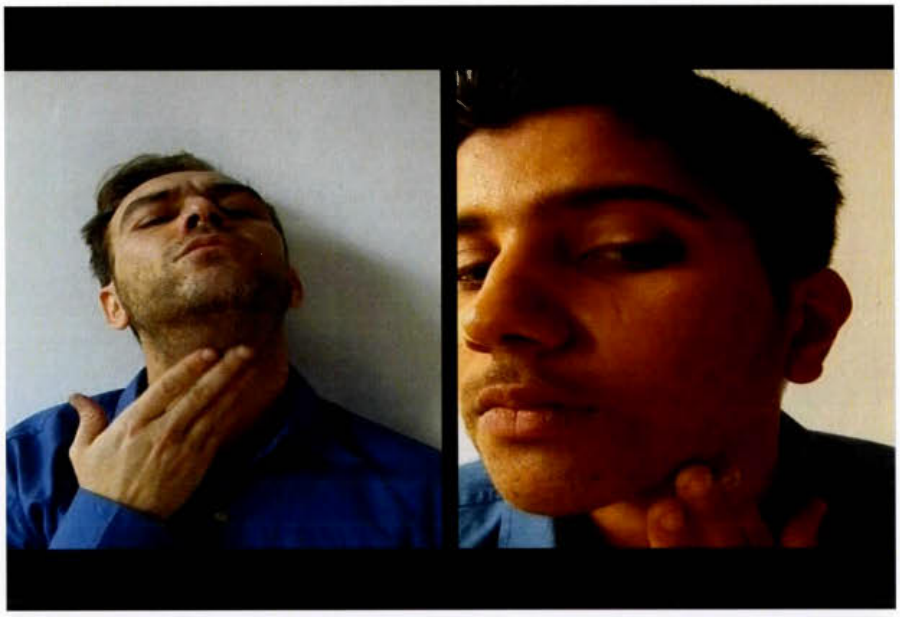

Fig. 6.8 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 2 min 51 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

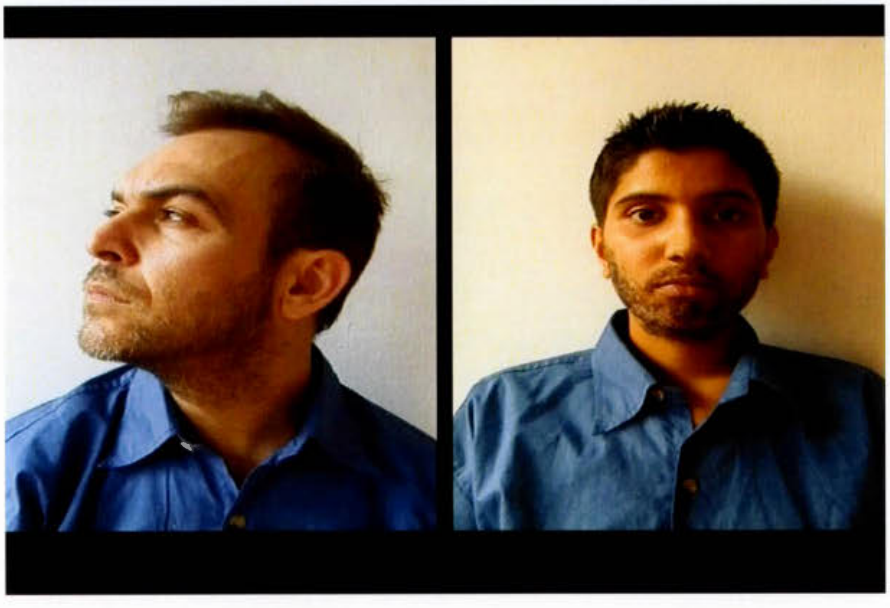

Fig. 6.9 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 3 min 35 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

Fig. 6.10 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 4 min 23 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

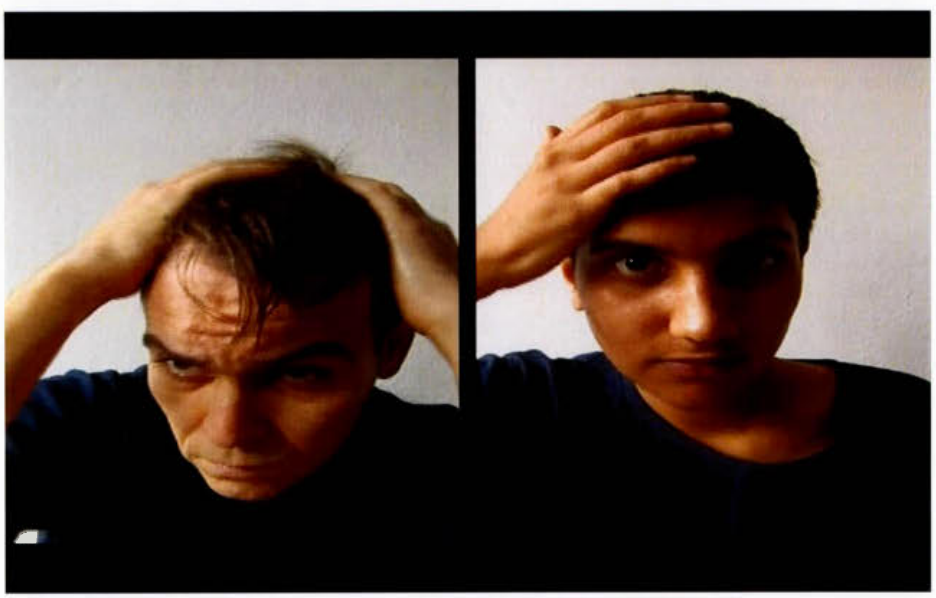

Fig. 6.11 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 6 min 25 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

Fig. 6.12 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 8 min 18 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

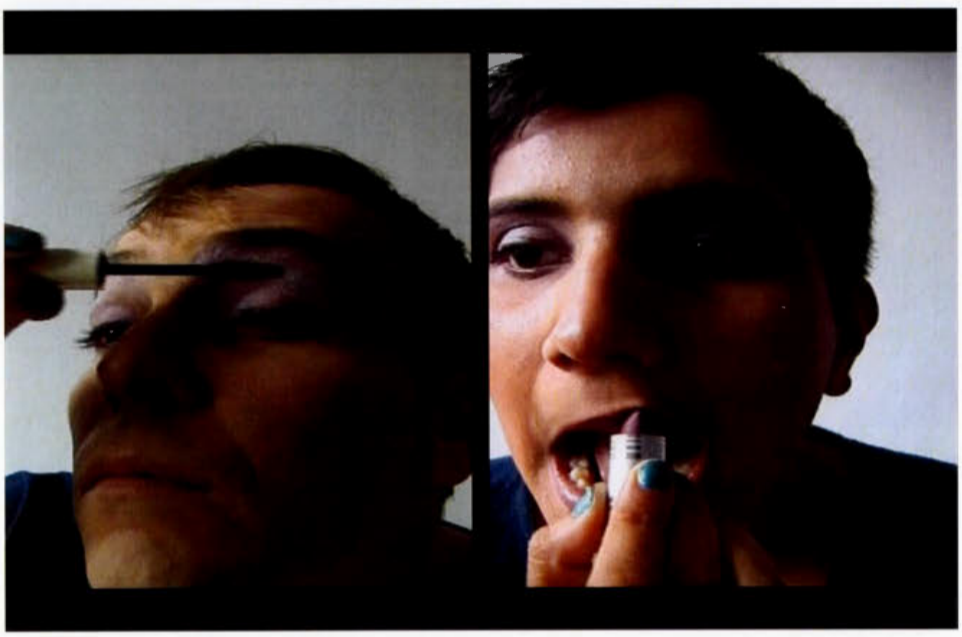

Fig. 6.13 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 8 min 27 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

Fig. 6.14 Marco Paolo Rolla, *Extensões Do Corpo*, 2004. Performance. Durée : 40 min. New Delhi, Inde. Festival international d'art contemporain organisé par l'association KHOJ. Récupéré de http://khojworkshop.org/programme/performance-art-nov-dec-2004/

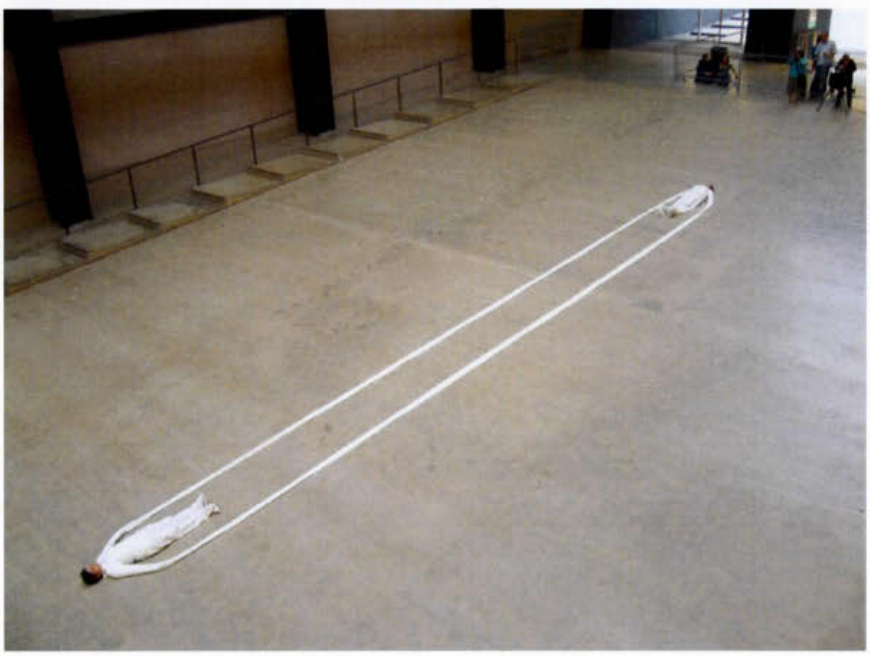

Fig. 6.15 Tejal Shah (avec Varsha Nair), *Encounter(s)*, 2006 . Performance et photographies numériques sur papier Archive. Dimensions variables.

Fig. 6.16 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 8 min 8 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

Fig. 6.17 Tejal Shah (avec Marco Paulo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 8 min 42 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

Fig. 6.18 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 10 min 33 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

Fig. 6.19 Tejal Shah (avec Marco Paolo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 10 min 38 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

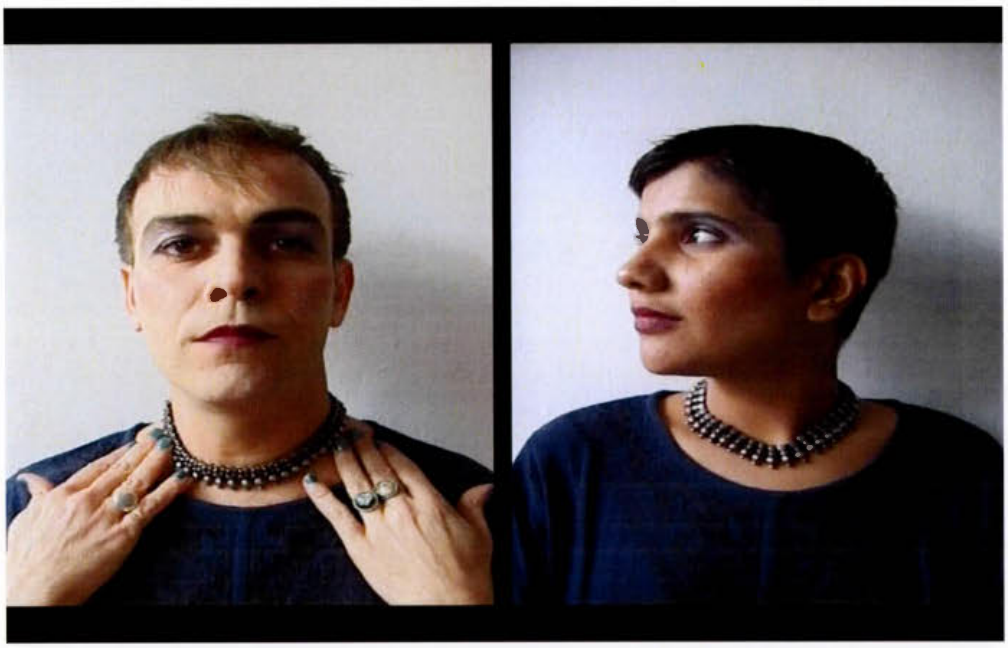

Fig. 6.20 Tejal Shah (avec Marco Paulo Rolla), *Trans-*, 2004-2005. Capture d'écran de la vidéo : 9 min 32 s. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma verticaux ou deux projections vidéo, dimensions variables. Durée : 12 min.

Fig. 6.21 Diane Torr donnant des leçons lors du tournage du film de Katarina Peters, *Man for a Day*, 2012. Récupéré de http://manforaday-film.com/news.html

Fig. 6.22 Diane Torr, tournage du film de Katarina Peters, *Man for a Day*, 2012. Extrait de la bande annonce du film documentaire *A Man for a Day* de Katarina Peters, First Hand Films, 2012. Capture d'écran. Récupéré de https://youtu.be/qme3FYaHhOE

Fig. 6.23 Tejal Shah, *I AM/Women Like Us*, 2010. Série de photographies numériques couleur sur papier Archive, dimensions variables.

Fig. 6.24 Illustration de *Siva Arddhannesvara*. Dans : Suthrell, C. (2004). *Unzipping gender. sex, cross-dressing and culture*. Oxford, R-U : Berg, 87.

Fig. 6.25 Performance dansée et chantée des hijras à une cérémonie de baptême. Dans : Nanda, S. (1990). *Neither man nor woman: the hijras of India.* Belmont, CA : Wadsworth Publishing, 62.

Fig. 6.26 Tejal Shah, *Southern Siren – Maheshwari*, 2008. Série *Hijra Fantasy*, photographie numérique couleur sur papier Archive, 147 x 96,5 cm.

Fig. 6.27 Tejal Shah, *What are You?*, 2006. Détail. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma rectangulaires. Dimensions pour chaque écran : 243,84 x 304,8 cm. Durée : 11 min.

Fig. 6.28 Tejal Shah, *What are You?*, 2006. Capture d'écran de la vidéo : 2 min 27 s. Détail. Installation vidéo, deux écrans couleur plasma rectangulaires. Dimensions pour chaque écran : 243,84 x 304,8 cm. Durée : 11 min.

Fig. 6.29 Tejal Shah, *Sans titre (On violence)*, 2010. Détail. Triptyque multimédia comprenant un écran vidéo, une photographie et un texte sur panneau LED. Photographie couleur sur papier Archive. Dimensions : 149,86 x 198,12 cm.

Fig. 7.1 Pilar Albarracín, *Sans titre (Torera)*, 2009. Dimensions : 200 x 125 cm. Photographie : Pilar Albarracín/Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

Fig. 7.2 Gustave Doré, *Teresa Bolsí, torera andalouse*, 1862. Dans : Pink, S. (1997). *Women and bullfighting: gender, sex and the consumption of tradition.* Oxford/New York : Berg, 130.

Fig. 7.3 Jordan dans son intérieur, 1977. Photographie : Caroline Greville-Morris. Dans : Polhemus, T. (1995). *Looks d'enfer ! Des années 40... à l'an 2000, 40 styles de vie flamboyants*. (P. Bone, trad.) Paris : Alternatives, 89.

Fig. 7.4 Devant l'entrée du *Batcave Club* de Londres, début des années 1980. Dans : Polhemus, T. (1995). *Looks d'enfer ! Des années 40... à l'an 2000, 40 styles de vie flamboyants*. (P. Bone, trad.) Paris : Alternatives, 98.

Fig. 7.5 Les filles du groupe *Salt'N'Peppa*, 1987. Photographie : Janette Beckman. Dans : Polhemus, T. (1995). *Looks d'enfer ! Des années 40... à l'an 2000, 40 styles de vie flamboyants*. (P. Bone, trad.) Paris : Alternatives, 107.

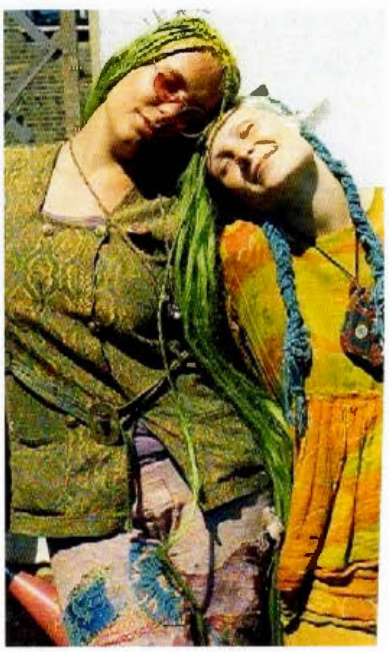

Fig. 7.6 *Freaks Styles* australiens, Festival de Glastonbury, 1993. Dans : Polhemus, T. (1995). *Looks d'enfer ! Des années 40... à l'an 2000, 40 styles de vie flamboyants*. (P. Bone, trad.) Paris : Alternatives, 113.

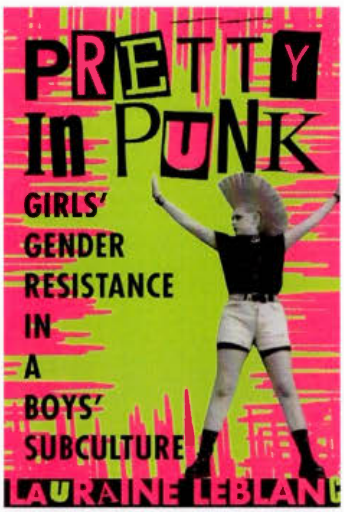

Fig. 7.7 Page couverture du livre de Lauraine Leblanc, 1999. Dans : Leblanc, L. (1999). *Pretty in punk: girls' gender resistance in a boys' subculture*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press.

Fig. 7.8 *Del LaGrace Volcano*, Stockholm, 2004. Photographie : Del LaGrace Volcano et Indra Windh. Dans : Del LaGrace, V. et Dahl, U. (2008). *Femmes of power: exploding queer feminities*. Londres, R-U : Serpent's Tail, 11.

Fig. 7.9 Del LaGrace Volcano, *Laura Méritt @ Home*, Berlin, 2007. Dans : Del LaGrace, V. et Dahl, U. (2008). *Femmes of power: exploding queer feminities*. Londres, R-U : Serpent's Tail, 119.

Fig. 7.10 Del LaGrace Volcano, *Jaheda Choudhury*, Manchester, 2007. Dans : Del LaGrace, V. et Dahl, U. (2008). *Femmes of power: exploding queer feminities*. Londres, R-U : Serpent's Tail, 99.

Fig. 7.11 Hari Nef. Pour la collection Gucci homme, automne-hiver 2016. Récupéré de https://www.gucci.com/us/en/st/stories/visions/article/agenda_2016_issue05_hari_nef_qa

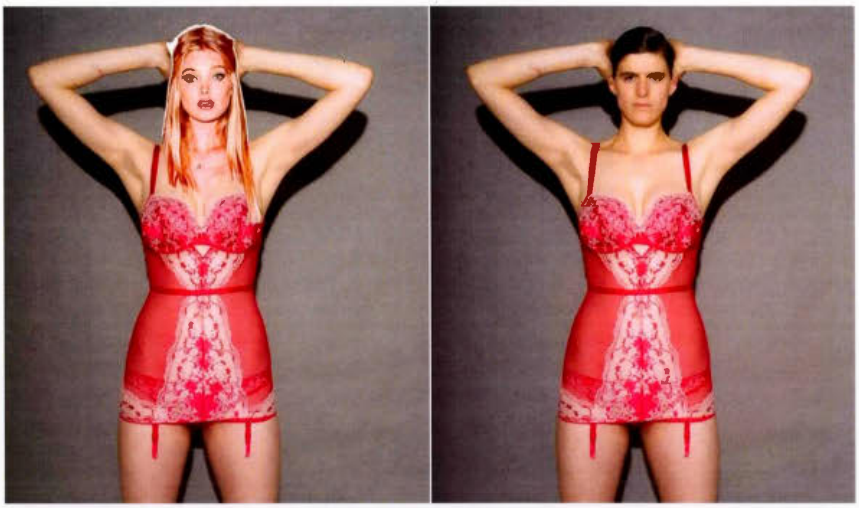

Fig. 7.12 Rain Dove. Parodie de la marque Victoria's Secret, décembre 2015. Photographie : Sandy Ramirez. Récupéré de http://www.dailymail.co.uk/femail/article-3351162/Androgynous-model-challenges-Victoria-s-Secret-s-beauty-standards-posing-brand-s-lingerie-editing-faces-Angels-like-Candice-Swanepoel-Elsa-Hosk-body.html

Fig. 7.13 Katie Hill et Arin Andrews. Campagne « Brothers, Sisters, Sons and Daughters » de la marque Barneys, printemps-été 2014. Vêtements : Ann Demeulemeester. Photographie : Bruce Weber. Récupéré de http://thewindow.barneys.com/brothers-sisters-sons-daughters-the-film

Fig. 7.14 Trevon Haynes. Campagne « Brothers, Sisters, Sons and Daughters » de la marque Barneys, printemps-été 2014. Photographie : Bruce Weber. Récupéré de http://thewindow.barneys.com/brothers-sisters-sons-daughters-the-film

Fig. 7.15 Nœuds papillon pour la marque de prêt-à-porter *Sharpe Suiting*, 2014. Édition limitée. Vêtements : Leon Wu. Photographie : Ammo. Récupéré de https://www.kickstarter.com/projects/1154191038/sharpe-suiting-ready-to-wear-line-a-fashion-revolu

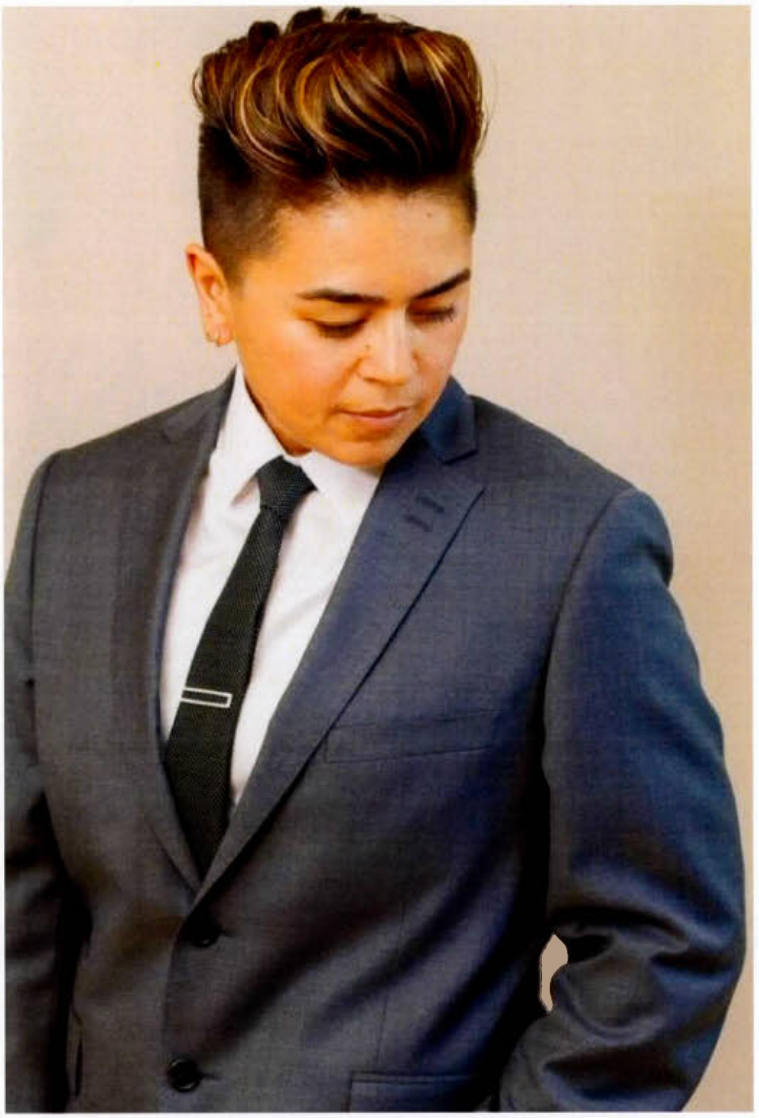

Fig. 7.16 Costume sur mesure pour la marque de prêt-à-porter *Sharpe Suiting*, 2014. Vêtements : Leon Wu. Photographie : Ammo. Dans : Nichols, J. M. (2015, 12 avril). Fabrications : meet queer fashion designer Leon Wu of Sharpe Suiting. *Huffingtonpost Canada*. Récupéré de http://www.huffingtonpost.ca/entry/sharpe-suiting-fabrications_n_7046742

Fig. 7.17 Mannequins lors du défilé de la marque *69 (Worldwide)*. Collection automne-hiver 2015. Photographie : Evan Schreiber. Récupérée de http://www.dazeddigital.com/fashion/gallery/19340/2/69-worldwide-aw15

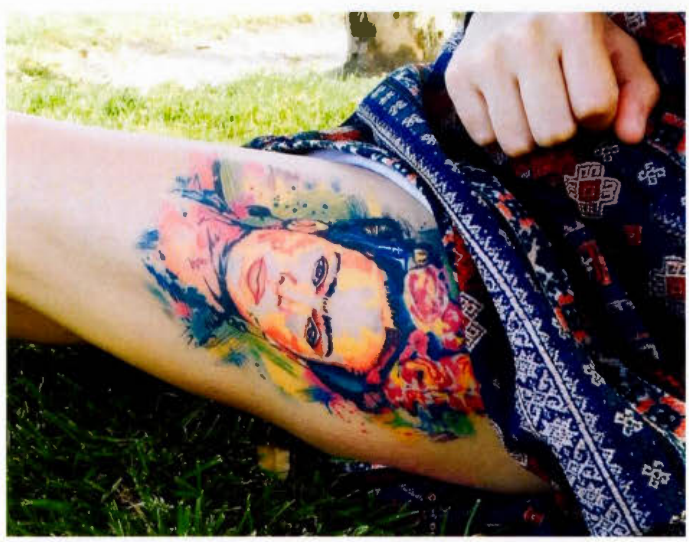

Fig. 7.18 Anita Juarez et son tatouage du portrait de Frida Kahlo, 2015. Dans : Reichard, R. (2015, 13 avril). 23 inspiring tattoos every latina feminist will love: These *mujeres* tattooed their bodies as a sign of resistance, self-love, empowerment, and strength. *Cosmopolitan Magazine*. Récupéré de http://www.cosmopolitan.com/sex-love/news/a38927/awesome-latina-feminist-tattoos/

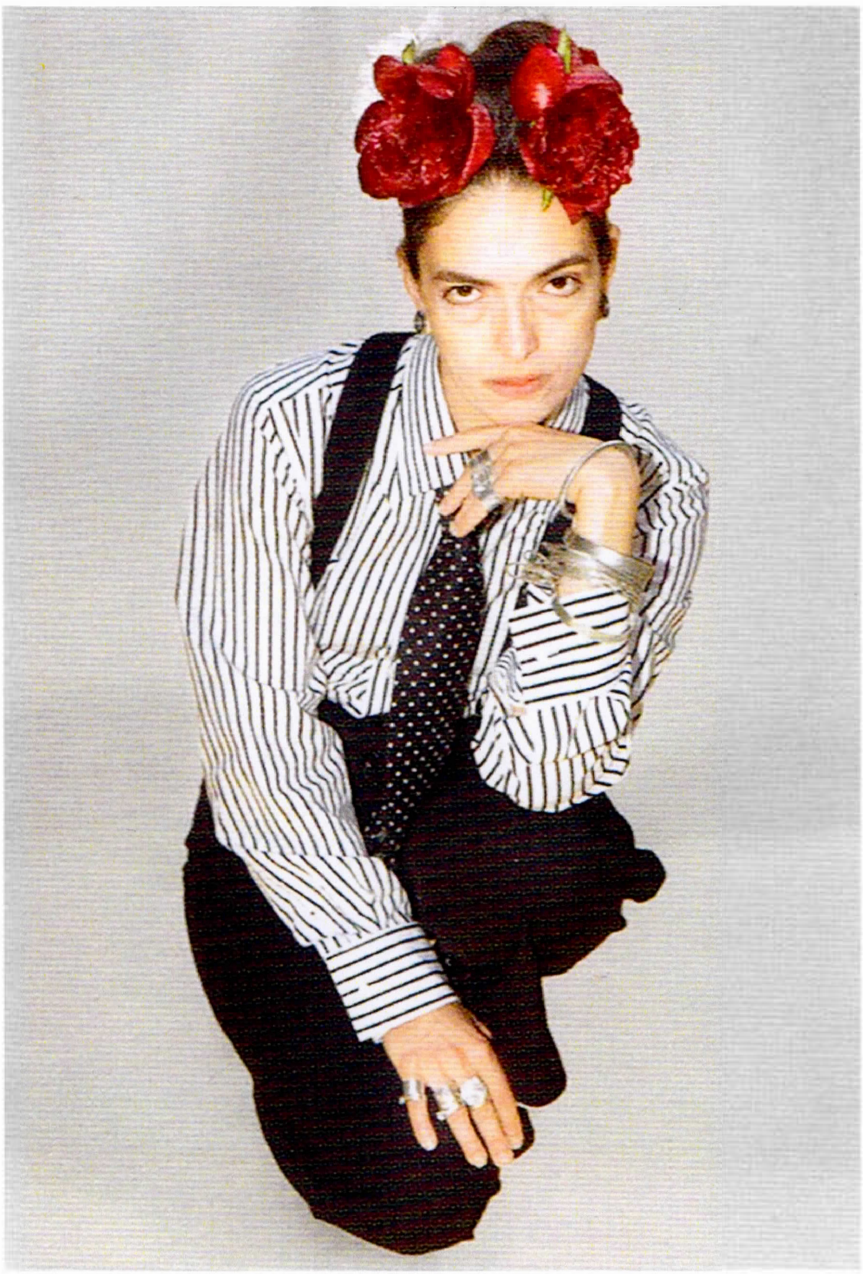

Fig. 7.19 Del LaGrace Volcano, *Stav B.*, Londres, 2006. Dans : Del LaGrace, V. et Dahl, U. (2008). *Femmes of power: exploding queer feminities*. Londres, R-U : Serpent's Tail, 54.

Fig. 8.1 Clôture du défilé Chanel femme prêt-à-porter, printemps-été 2015. Récupéré de http://videos.elle.fr/Videos/Defile-Chanel-pret-a-porter-printemps-ete-2015

Fig. 8.2 Tee-shirt « We should all be feminists ». Collection Dior femme prêt-à-porter printemps-été 2017. Dans : Pouliquen, K. (2017, 3 mars). « We should all be feminists » : un T-shirt déjà culte. *Elle France*. Récupéré de http://www.elle.fr/Societe/News/We-should-all-be-feminists-un-T-shirt-deja-culte-3445799

Fig. 8.3 Tee-shirt Dior « We should all be feminists » porté par Jennifer Lawrence, février 2017. Page couverture du Harper's Bazaar Germany, février 2017. Récupéré de https://www.instagram.com/p/BPI3pY1gwvd

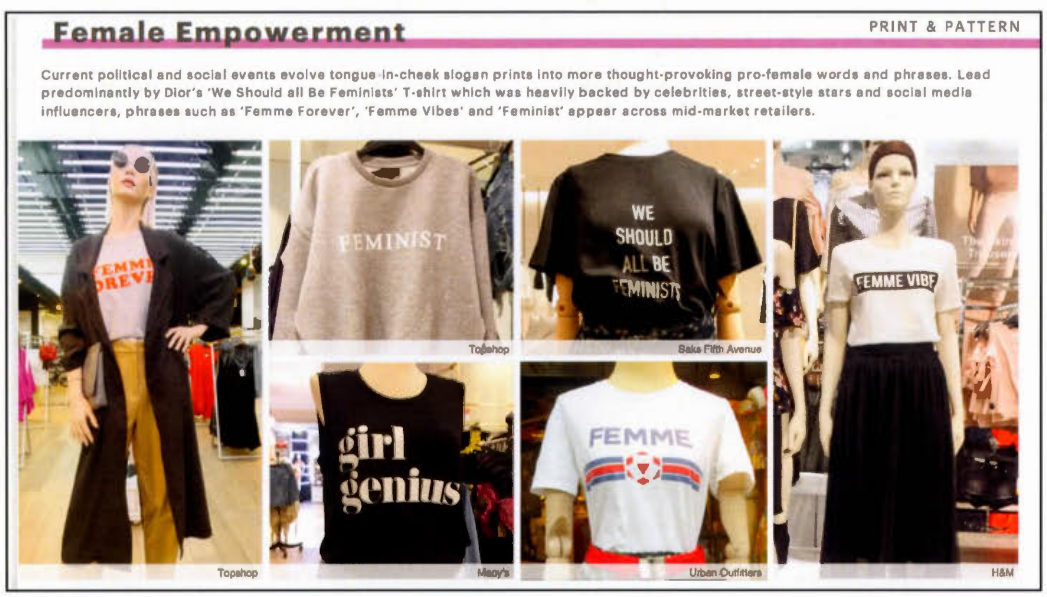

Fig. 8.4 Tee-shirts « Female empowerment », été 2017. Dans : WGSN (Worth Global Style Network). (2017, été). Retail & Buying, Retail Analysis – Women & Young Women [Étude de marché]. Récupéré de https://www-wgsn-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/content/board_viewer/#/72862/page/

Fig. 8.5 Tee-shirt « Why have there been no great women artists? ». Collection Dior femme prêt-à-porter printemps-été 2018. Récupéré de http://www.elle.fr/Mode/Les-news-mode/La-femme-plurielle-chez-Dior-3545336

BIBLIOGRAPHIE

A

Ad Age Staff. (2016, 8 février). Ad Age's 2015 magazine A-list: see all the winners. *Ad Age*. Récupéré de http://adage.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/article/print-edition/ad-age-s-2015-magazine-a-list-winners/302561/

Agacinski, S. (2001). L'homme divisé. [Chapitre de livre]. Dans S. Agacinski, *Politique des sexes* (p. 39-56). Paris : Seuil.

Airoldi, J. (2014). *Leçon de style : comment avantager sa silhouette*. Montréal : Flammarion Québec.

Albarracín, P. (2012). *Le duende volé =El duende robado*. [Catalogue d'exposition]. Séville, Espagne : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Deporte.

Alcoff, L. et Potter, E. (dir.). (1993). *Feminist epistemologies*. New York : Routledge.

Aliaga, J. V. (2011). La fabrication d'une icône : propos sur la réception de l'expérience photographique de Claude Cahun depuis sa redécouverte. [Chapitre de catalogue d'exposition]. Dans J. V. Aliaga, F. Leperlier (commiss.) et Jeu de Paume, Paris, France ; Palau de Virreina, Barcelone, Espagne, et Art Institute of Chicago, Chicago, É.-U., *Claude Cahun* (p. 157-177). [Catalogue d'exposition]. Paris : Hazan, Jeu de Paume.

Aliaga, J. V., Mayayo, P. (commiss.) et Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y Leon, Espagne. (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. [Catalogue d'exposition]. León, Espagne : Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y Leon.

Allard, G. et Lefort, P. (1984). *Le masque*. Paris : Presses universitaires de France.

Althusser, L. (1976). Idéologie et appareils idéologiques d'État. [Chapitre de livre]. Dans L. Althusser, *Positions (1964-1975)* (p. 67-125). Paris : Sociales.

Alvarez, S. (2007). *Tauromachie et flamenco : polémiques et clichés. Espagne, fin XIX^e – début XX^e s.* Paris : L'Harmattan.

Amadieu, J.-F. (2002). *Le poids des apparences : beauté, amour et gloire*. Paris : Odile Jacob.

Ammann, J.-C. (commiss.) et Musée des beaux-arts, Lucerne, Suisse. (1974). *« Transformer »: Aspekte der Travestie*. [Catalogue d'exposition]. Lucerne, Suisse : Kunstmuseum.

Amossy, R. (1994). Stéréotype et argumentation. Dans A. Goulet (dir.), *Le stéréotype : crise et transformations : Colloque de Cerisy-la-Salle, France, 7-10 octobre 1993* (p. 47-61). Caen, France : Presses universitaires de Caen.

Amossy, R. et Herschberg-Pierrot, A. (2010). *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris : Armand Colin.

Anderson, B. et O'Gorman, R. (1996). *L'imaginaire national : réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte.

Andrieu, B. (2008). Entretien avec Marie-Hélène Bourcier. Dans *Corps, 1*(4), 5-11.

Angot, M. (1993-1994). La notion de *napumsaka* dans les textes médicaux, grammaticaux et rituels. *Bulletin d'études indiennes, 11-12*, 15-38.

Anne & Julien, Galliot, S., Bagot, P. (commiss.) et Musée du quai Branly, Paris, France. (2014). *Tatoueurs, tatoués*. [Catalogue d'exposition]. Arles, France : Actes Sud Beaux Arts.

Arakistain, X. (commiss.) et Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, Espagne. (2007). *Kiss kiss, bang bang = 45 anos de arte y feminismo ; Kiss kiss, bang bang = 45 years of art and feminism*. [Catalogue d'exposition]. Bilbao, Espagne : Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Arbour, R.-M. (s. d.). Féminin pluriel et féminismes en arts visuels au Québec. *Esse, 51*. Récupéré de http://esse.ca/fr/dossier-feminin-pluriel-et-feminismes-en-arts-visuels-au-quebec

Arceli, G.-A. (1994). Images de la femme gitane au siècle d'or. [Chapitre de livre]. Dans A. Redondo (dir.), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles : des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles* (p. 319-330). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Arnaud-Bestieu, A. et Arnaud, G. (2013). *La danse flamenca : techniques et esthétiques*. Paris : L'Harmattan.

Arnold, A. et Greco, L. (2012). Légitimité du chercheur et pratiques de catégorisation en contexte ethnographique. *Cahiers de praxématique, 59*, 131-148.

Ash, J. et Wilson, E. (1992). Fashion, feminism and postmodernism. [Chapitre de livre]. Dans J. Ash et E. Wilson (dir.), *Chic thrills: a fashion reader* (p. 3-16). Berkeley, CA : University of California Press.

Askey, R. (1981). « Ein Interview mit Valie Export ». *High Performance*, *4*(1), 14-15, 80.

Assayag, J. (1999). La « glocalisation » du beau : Miss Monde en Inde, 1996. *Terrain, 32*, 67-82.

Aubry, C. (2012). *La femme et le travesti*. Arles, France : Rouergue.

Auslander, L. (2014). Culture matérielle, histoire du genre et des sexualités. *Clio, 40*(2), 171-195. Récupéré de http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/article.php?ID_ARTICLE=CLIO1_040_0171

Austin, J. L. (1991). *Quand dire, c'est faire*. (G. Lane, trad.). Paris : Seuil.

B

Bacchetta, P. (1999). When the (Hindu) nation exiles its queer. *Social Text, 61*, 141-166.

Bacchetta, P. (2006). Quand des mouvements lesbiens à Delhi questionnent les « Théories féministes transnationales ». *Les cahiers du CEDREF*, *14*, 173-204. Récupéré de https://cedref.revues.org/425

Baillargeon, A. (s. d.). Biographie. Dans *Annie Baillargeon*. Québec : l'auteure. Récupéré de https://www.anniebaillargeon.site/biographie

Bancroft, A. (2012). *Fashion and psychoanalysis: styling the self*. Londres : I. B. Tauris.

Banerjee, M. et Miller, D. (2003). *The sari*. Oxford, R-U : Berg.

Bard, C. (1998). *Les garçonnes : modes et fantasmes des années folles*. Paris : Flammarion.

Bard, C. (2007). Les photographies de famille commentées : une source sur l'habillement dans les classes populaires. *Apparence(s), 1*. Récupéré de http://apparences.revues.org/79

Bard, C. (2010a). *Ce que soulève la jupe*. Paris : Autrement.

Bard, C. (2010b). *Une histoire politique du pantalon.* Paris : Seuil.

Bard, C. (2014). « Mon corps est une arme » : des suffragettes aux Femen. *Les Temps modernes, 678*(2), 213-240.

Bard, C. et Pellegrin, N. (dir.). (1999). *Femmes travesties : un « mauvais » genre.* Toulouse, France : Presses universitaires du Mirail.

Baril, A. (2013). *La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité.* (Thèse de doctorat). Université d'Ottawa. Récupéré de ProQuest Dissertation & Theses. (NS27607)

Baril, A. (2014). Quelle place pour les femmes trans au sein des mouvements féministes ? *Spirale, 247*, 39-41.

Barnes, R. et Eicher, J. B. (1992). *Dress and gender: making and meaning in cultural contexts* (2e éd.). New York : Berg.

Barthes, R. (1957). *Mythologies.* Paris : Seuil.

Barthes, R. (1967). Le corpus. [Chapitre de livre]. Dans R. Barthes, *Système de la mode* (p. 21-23). Paris : Seuil.

Bartolena, S. (2003). *Femmes artistes : de la Renaissance au XXIe siècle.* Paris : Gallimard.

Baudelaire, C. (1976). *Œuvres complètes, 2.* Paris : Gallimard.

Beauvoir, S. de. (1949). *Le deuxième sexe, 1.* Paris : Gallimard.

Bee, H. et Boyd, D. (2011). *Les âges de la vie : psychologie du développement humain* (4e éd.). Saint-Laurent, Canada : ERPI.

Belloir, V. (commiss.) et Musée des Arts Décoratifs, Paris, France. (2015). *Déboutonner la mode.* [Catalogue d'exposition]. Paris : Les Arts Décoratifs.

Belmonte, F. (2012). Identité et dictature : être espagnol sous le franquisme (1936-1975). [Chapitre de livre]. Dans A. Paoli et S. Degenne-Fernandez (dir.), *Ruptures, fractures, blessures : l'identité en question dans le monde hispanique* (p. 67-104). Paris : L'Harmattan.

Benilan, A. et Kristal, D. (2010). *Modes du XXe siècle : les punks.* Paris : Falbalas.

Benjamin, W. (2000). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. [Chapitre de livre]. Dans W. Benjamin, *Œuvres III* (p. 269-316). (M. de Gandillac, trad.). Paris : Gallimard.

Bergès, K. (2014). Femmes tous « poils » dehors : nouvelles stratégies d'activisme féministe pour le XXI^{e} siècle ? Dans S. Kerfa et J.-C. Seguin (dir.), *Image et genre : hommage à Eliseo Trenc : actes du 8^{e} Congrès international du GRIMH, Lyon, 15-17 novembre 2012* (p. 57-67). Lyon : Le GRIMH, Université Lumière-Lyon 2.

Berkers, P. (2012, 20 juin). Rock against gender roles : performing femininities and doing feminism among women punk performers in the Netherlands, 1976–1982. *Journal of Popular Music Studies, 24*(2), 155-175.

Bernadac, M.-L., Marcadé, B. (commiss.) et Centre Pompidou, Paris, France. (1995). *Féminin masculin : le sexe de l'art.* [Catalogue d'exposition]. Paris : Gallimard/Electa/Centre Pompidou.

Bernstein, J. (2014, 29 janvier). A Barneys campaign embraces a gender identity issue. *The New York Times*. Récupéré de https://www.nytimes.com/2014/01/30/fashion/Barneys-Bruce-Weber-transgender-models.html?mcubz=0

Berthelet, C. (2014). Le langage n'est pas neutre : petit guide de féminisation féministe. *FéminÉtudes*. Récupéré de https://iref.uqam.ca/upload/files/Guide_texte_suivi_diffusion_avec_liens_21.pdf

Biéder, J. (2008). Madeleine Pelletier, l'indomptable (18 mai 1874-24 décembre 1939). De l'internat à l'internement. *Annales Médico-Psychologiques, 7*(166), 595-598. Récupéré de https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/10.1016/j.amp.2008.06.007

Bhabha, H. K. (2007). *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale.* (F. Bouillot, trad.). Paris : Payot.

Bhaskaran, S. (2004). *Made in India: decolonizations, queer sexualities, trans/national projects*. New York : Palgrave Macmillan.

Bhatia, N. (2003). Fashioning women in colonial India: the political utility of clothes in colonial India. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, 7*(3/4), 327-344.

Binard, F. (2006). La théorie queer : une menace pour le féminisme ? [Chapitre de livre.]. Dans G. Leduc (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)* (p. 389-401). Paris : L'Harmattan.

Binet, A. (2001). *Le fétichisme dans l'amour*. Paris : Payot, Rivages.

Bishop, A. (2015). *Becoming an ally: breaking the cycle of oppression in people* (3e éd.). Black Point, Canada : Fernwood.

Bizier, H.-A. (2007). *Une histoire des Québécoises en photos*. Montréal : Fides.

Blanc, O. (dir.). (2008). *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*. Lyon, France : ENS, Institut d'histoire du livre.

Blessing, J. (commiss.) et Guggenheim Museum, New York, É.-U. (1997). *Rrose is a Rrose is a Rrose: gender performance in photography*. [Catalogue d'exposition]. New York : Guggenheim Museum.

Bolis, A. (2012, 17 octobre). Petit lexique des Tsiganes, Roms, gens du voyage. *Le Monde*. Récupéré de http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/10/17/petit-lexique-des-tsiganes-roms-gens-duvoyage_1768945_3224.html

Bollon, P. (1990). *Morale du masque : merveilleux, zazous, dandys, punks, etc.* Paris : Seuil.

Bologne, J.-C. (2011). *Histoire de la coquetterie masculine*. Paris : Perrin.

Bolton, A. (commiss.) et Metropolitan Museum of Art, New York, É.-U. (2013). *Punk: chaos to couture*. [Catalogue d'exposition]. New York : Metropolitan Museum of Art.

Bonet Correa, A. (1955). Le baroque sévillan : une étude exhaustive. *Annales : Histoire, Sciences Sociales, 10*(3), 399-404.

Bonnet, F. (juillet 2009). Réconcilier les Espagnols avec leur passé. *Le Journal des Arts, 306*, 13.

Bonnet, M.-J. (2004). *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?* Paris : La Martinière.

Borel, F. (1992). *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*. Paris : Calmann-Lévy.

Borghi, R., Bourcier, S. [M.-H]., et Cha Prieur. (2016). Performing academy : feedback and diffusion strategies for queer researchers. Dans : G. Brown et K. Browne (dir.), *The Routledge research companion to geographies of sex and sexualities*. Londres, R-U : Routledge. Récupéré de https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01382213/file/C19_S3_Borghi%2BBourcier%2BPrieur_Final_Avril8%283%29.pdf

Borin, M. (2011). *Rosa Bonheur : une artiste à l'aube du féminisme*. Paris : Pygmalion.

Bornstein, K. (1992). A book for all reasons – Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety by Marjorie Garber. *Lambda Book Report, 3*(4), 14.

Bornstein, K. (1994). Queer life/Queer theater. [Chapitre de livre]. Dans K. Bornstein, *Gender outlaw: on men, women and the rest of us* (p. 147-166). New York : Routledge.

Bouchard, G. et Namaste, V. (2013). Déclaration sur la hausse des droits de scolarité au Québec et son impact sur les femmes. [Chapitre de livre]. Dans M.-È. Surprenant et M. Bigaouette (dir.), *Les femmes changent la lutte : au cœur du printemps québécois* (p. 33-40). Montréal : Éditions du remue-ménage.

Bouissou, J.-M. et Crécy, N. de. (2010). *Esthétiques du quotidien au Japon*. Paris : Institut français de la mode.

Bourcier, S. [M.-H]. (1999). Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement. *Clio : Femmes, genre, histoire, 10*, 117-136.

Bourcier, S. [M.-H]. (2006). *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris : Amsterdam.

Bourcier, S. [M.-H] et Molinier, P. (dir.). (2008). *Les fleurs du mâle : masculinités sans hommes ?* Paris : L'Harmattan.

Bourcier, S. [M.-H] et Zoo (Association). (1998). *Q comme queer*. Lille, France : Gai Kitsch Camp.

Bourdieu, P. (1979). *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.

Bourgeois, C. (dir.). (2003). *Valie Export*. Montreuil, France : L'œil.

Bourgeois, M. L. (2015). Constance Pascal (1877-1937), première femme psychiatre et médecin-chef des hôpitaux psychiatriques en France. *Annales Médico-Psychologiques, 9*(173), 815-816. Récupéré de https://doi.org/10.1016/j.amp.2015.09.011

Bourque, D. (2006). *Écrire l'inter-dit : la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*. Paris : L'Harmattan.

Brabant-Pelletier, C. (2011). *La mode au fil de l'histoire présentée par Barbie et Ken.* [Catalogue d'exposition]. Paris : C. Brabant.

Breton, S. (1989). *La mascarade des sexes : fétichisme, inversion et travestissement rituels.* Paris : Calmann-Lévy.

Britt, F. (2013). *Les tranchées : maternité, ambiguïté et féminisme, en fragments.* Montréal : Atelier 10.

Brown, F. (2016, 14 juillet). Le consentement : un concept piégé. (F. Sporenda, trad.). [Billet de blogue]. Récupéré de https://revolutionfeministe.wordpress.com/2016/07/14/le-consentement-un-concept-piege/

Browne, R. (1993). Book reviews – Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety by Marjorie Garber. *Journal of Popular Culture, 26*(4), 211.

Brûlé, M. (2001). Beautés américaines. *Le fil : le journal de la communauté universitaire.* Récupéré de https://www.lefil.ulaval.ca/Au.fil.des.evenements/2001/04.26/fermieres.html

Bruna, D. (commiss.) et Musée des Arts décoratifs, Paris, France. (2016). *Tenue correcte exigée : quand le vêtement fait scandale.* [Catalogue d'exposition]. Paris : Musée des Arts décoratifs.

Buikema, R. et van der Tuin, I. (dir.). (2009). *Doing gender in media, art and culture.* Londres, R-U : Routledge.

Bullough, V. L. (1993). *Cross dressing, sex, and gender.* Philadelphia, PA : University of Pennsylvania Press.

Burisch, N. (2015). *Impact féministe sur l'art actuel : La Centrale à 40 ans = Feminist impact on contemporary art : La Centrale at 40.* Montréal : La Centrale Galerie Powerhouse.

Buscato, M. et Monjaret, A. (dir.). (2016). *Arts et jeux de genre.* Paris : Presses universitaires de France.

Butler, C. (commiss.) et Museum of Contemporary Art, Los Angeles, É.-U. (2007). *WACK!: art and the feminist revolution.* [Catalogue d'exposition]. Los Angeles, CA : Museum of Contemporary Art, MIT Press.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity.* New York : Routledge.

Butler, J. (2000). Agencies of style for a liminal subject. [Chapitre de livre]. Dans A. McRobbie, P. Gilroy et L. Grossberg. *Without guarantees: in honour of Stuart Hall* (p. 30-37). Londres, New York : Verso.

Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion.* (C. Kraus, trad.). Paris : La Découverte.

Butler, J. (2006). *Défaire le genre*. (M. Cervulle, trad.). Paris : Amsterdam.

Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. (C. Nordmann, trad.). Paris : Amsterdam.

C

Calefato, P. (2004). *The clothed body*. Oxford, R-U : Berg.

Capecchi, I. (2017, 11 août). Un « sticker » intelligent pour lutter contre les violences sexuelles. *Neonmag*. Récupéré de https://www.neonmag.fr/science-un-sticker-intelligent-pour-lutter-contre-les-violences-sexuelles-490937.html

Carbonel, D. (dir.). (1997). *Oro plata: embroidered costumes of the bullfight.* Paris/New York : Assouline/St. Martin's Press.

Carmen, R. (s. d.). Famosas y el traje de flamenca. [Billet de blogue]. Récupéré de http://tradicionflamenca.blogspot.ca/p/famosas-y-el-traje-de-flamenca.html

Cassagnes-Brouquet, S. (2012). *La vie des femmes au Moyen Âge*. Rennes, France : Ouest-France.

Castelbajac, K. de. (1995). *The face of the century: 100 years of makeup and style.* New York : Rizzoli.

Centre culturel international et Goulet, A. (dir.). (1994). *Le stéréotype : crise et transformations. Colloque de Cerisy-la-Salle (7-10 octobre 1993). Actes du colloque, Cerisy-la-Salle, France, 7-10 octobre 1993.* Caen, France : Presses universitaires de Caen.

Centre national de la recherche scientifique (France) (dir.). (1991). *Sexe et genre de la hiérarchie entre les sexes*. Paris : CNRS.

Cervantès, M. de. (2005). *La petite gitane*. (C. Allaigre, trad.). Paris : Gallimard.

Cervulle, M., Farges, P. et François, A. I. (dir.). (2015). *Marges du masculin : exotisation, déplacements, recentrements*. Paris : L'Harmattan.

Chakrapani, V. (2010). *Hijas/Transgender women in India: HIV, human rights and social exclusion*. [n. p.], Inde : United Nations Development Programme.

Charlebois, J. B. (2011). Au-delà de la phobie de l'homo : quand le concept d'homophobie porte ombrage à la lutte contre l'hétérosexisme et l'hétéronormativité. *Reflets*, *17*(1), 112-149.

Charlebois, J. B. (2014). Repousser les frontières de l'intime dans la recherche : quelques réflexions d'une chercheuse militante intersexe. *Aporia: The Nursing Journal*, *6*(2), 6-18.

Charron, J. (2008). *Porter la modernité : étude des comportements vestimentaires des jeunes femmes indiennes à Delhi*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/1479/

Charron, M.-È. (2012). Les Fermières obsédées : ce qui excède / Les fermières obsédées : what exceeds. *Espace Sculpture, 99*, 14-17. Récupéré de https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2012-n99-espace053/66174ac.pdf

Chenoune, F. (1998). *Les dessous de la féminité : un siècle de lingerie*. Paris : Assouline.

Chretien, E. (s. d.) A Dress is Not a Yes. [Page de groupe facebook]. Récupéré de https://www.facebook.com/A-Dress-Is-Not-a-Yes-121258984626628/?hc_ref=PAGES_TIMELINE

Chevallier, D. (commiss.) et Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille. (2013). *Au bazar du genre : féminin/masculin en Méditerranée*. [Catalogue d'exposition]. Marseille : MuCEM, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

Cisgenre. (2012). Dans K. Espineira, A. Alessandrin et M.-Y. Thomas (dir.), *La transyclopédie : tout savoir sur les transidentités* (p. 134-135). Paris : Des ailes sur un tracteur.

Clarke, J. (1976). Style. Dans S. Hall. (dir.). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain* (p. 147-161). Londres : Hutchinson.

Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. et Roberts, B. (1976). Subcultures, Cultures and Class. Dans S. Hall. (dir.). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain* (p. 3-59). Londres : Hutchinson.

Cloutier, A. (2014). Kaléidoscope. *Féminitudes*, *19*(1), 6-9.

Cogan, B. (2012). Typical girls?: fuck off you wanker! Re-evaluating the slits and gender relations in early British punk and post-punk. *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, *41*(2), 121-135.

Coleman, E. G. (2014, 31 janvier). Brothers, sisters, sons & daughters: introducing the spring 2014 campaign. [Billet de blogue]. Récupéré de http://window.wpengine.com/brothers-sisters-sons-daughters/

Collège de Montréal. (s. d.). Uniforme. Dans *Pédagogie : matériel scolaire.* Montréal : l'auteur. Récupéré de http://college-montreal.qc.ca/pedagogie/materiel-scolaire/uniforme/

Connell, R. (2014a). L'organisation sociale de la masculinité. [Chapitre de livre]. Dans R. Connell, *Masculinités : enjeux sociaux d'une hégémonie* (p. 59-88). (M. Cervulle, trad.). Paris : Amsterdam.

Cosmopolitan. (s. d.). Maquillage. *Cosmopolitan.* Récupéré de http://www.cosmopolitan.fr/maquillage,2032.asp1

Côté, N. (2001, 9 mai). Les Fermières Obsédées : de fille en aiguille. *Voir.* Récupéré de https://voir.ca/arts-visuels/2001/05/09/les-fermieres-obsedees-de-fille-en-aiguille/

Cottingham, L. (2000). *Combien de sales féministes faut-il pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain.* Lyon, France : Tahin Party.

Cottingham, L., Gallasso, A. (commiss.) et Magasin – Centre national d'art contemporain, Grenoble, France. (1997). *Vraiment : féminisme et art.* [Catalogue d'exposition]. Grenoble : Magasin – Centre national d'art contemporain.

Coutant, É. (2009). Le genre masculin à l'épreuve de la postmodernité. *Sociétés*, *102*(4), 31-41.

Crane, D. (2000). *Fashion and its social agendas : class, gender, and identity in clothing.* Chicago, IL : University of Chicago Press.

Culture. (2012). Dans K. Espineira, A. Alessandrin et M.-Y. Thomas (dir.), *La transyclopédie : tout savoir sur les transidentités* (p. 81-188). Paris : Des ailes sur un tracteur.

Cyr, G., Dumaine, P., Larochelle, M.-E. et Vallée, M. (2013). P!NK BLOC : stratégies subversives en temps de grève. [Chapitre de livre]. Dans M.-È. Surprenant et Bigaouette, M. (dir.), *Les femmes changent la lutte : au cœur du printemps québécois* (p. 131-140). Montréal : Éditions du remue-ménage.

D

Daems, J. (dir.). (2014). *The makeup of RuPaul's drag race: essays on the queen of reality shows*. Jefferson, CN : McFarland & Company.

Damhorst, M. L., Miller-Spillman, K. A. et Michelman, S. O. (2005). *The meanings of dress* (2e éd.). New York : Fairchild.

DapperQ. (2015). *Designers*. Récupéré de http://www.dapperq.com/category/brands-designers/designers-goods

DapperQ Team. (2016, 14 novembre). Interview with Leo Roux transgender clothing line. *DapperQ*. Récupéré de http://www.dapperq.com/2016/11/interview-leo-roux-transgender-clothing-line/

Da Silva, J. (2014). « Hair Studies » : une bibliographie. Pour une historiographie de la pilosité (cheveux et poils). *Apparence(s)*, *5*. Récupéré de http://apparences.revues.org/1248

David-Ménard, M. (2009). Le transgenre et les « attitudes de révolte ». [Chapitre de livre]. Dans M. David-Ménard (dir.), *Sexualités, genres et mélancolie : s'entretenir avec Judith Butler* (p. 13-33). Paris : CampagnePremière.

Davis, F. (1992). *Fashion, culture, and identity*. Chicago, IL : University of Chicago Press.

Debenest, P., Gay, V. et Girard, G. (dir.). (2010). *Féminisme au pluriel*. Paris : Syllepse.

Delacampagne, A. et Delacampagne, C. (2007). *Duende : visages et voix du flamenco*. Apt, France : L'Archange minotaure.

Delaporte, Y. (1981). Pour une anthropologie du vêtement. [Chapitre de livre]. Dans M. de Fontanès et Y. Delaporte (dir.), *Vêtement et sociétés* (p. 3-13). Alès, France : Musée de l'Homme, Musée national d'histoire naturelle.

De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington, IN : Indiana University Press.

De Lauretis, T. (2005). Théoriser, dit-elle. Dans S. Le Lay, (dir.), *Épistémologies du genre : regards d'hier, point de vue d'aujourd'hui : actes du colloque. Conservatoire National des Arts et Métiers de Paris, Paris, France, 23-24 juin 2005* (p. 129-143). Paris : Mage-CNRS Conservatoire National des Arts et Métiers de Paris.

De Lauretis, T. (2007). *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*. (P. Molinier et S. [M.-H] Bourcier, trad.). Paris : La Dispute.

Delépine, S. (2012). *Atlas des Tsiganes : les dessous de la question rom*. Paris : Autrement.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1980a). Année zéro – Visagéité. [Chapitre de livre]. Dans G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie, 2* (p. 205-234). Paris : Minuit.

Del LaGrace, V. (2000). *Sublime mutations: bodies of work 1990-2000*. Tübingen, Allemagne : Konkursbuchverlag.

Del LaGrace, V. et Dahl, U. (2008). *Femmes of power: exploding queer feminities*. Londres, R-U : Serpent's Tail.

Del LaGrace, V. et Halberstam, J. (2009). Class, race and masculinit : the Macdaddy, the Superfly, and the Rapper. [Chapitre de livre]. Dans P. McNeil et V. Karaminas (dir.), *The men's fashion reader* (p. 242-246). Oxford, R-U : Berg.

Delphy, C. (1991). Penser le genre : quels problèmes ? [Chapitre de livre]. Dans M.-C. Hurting, M. Kail et H. Rouch (dir.), *Sexe et genre : de la hiérarchie entre les sexes* (p. 89-101). Paris : CNRS.

Delphy, C. (2001). *L'ennemi principal, 2 : penser le genre*. Paris : Syllepse.

Delvaux, M. (2013). *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Éditions du remue-ménage.

Descamps, M.-A. (1972a). *Le nu et le vêtement*. Paris : Éditions universitaires.

Descamps, M.-A. (1972b). *Psychosociologie de la mode*. Paris : Presses universitaires de France.

Deslandres, Y. (1976). *Le costume, image de l'homme*. Paris : Albin Michel.

Devor, H. (1989). *Gender blending: confronting the limits of duality*. Bloomington, IN : Indiana University Press.

Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit.

Didi-Huberman, G. (2006). *Ex-voto : image, organe, temps*. Paris : Bayard.

Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit.

Didi-Huberman, G. (commiss.) et Centre Pompidou, Paris, France. (1997). *L'empreinte*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

Différence des sexes (théories de la). (2004). Dans F. Collin (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme* (p. 27). Paris : Presses universitaires de France.

Dorfles, G. (1977). *Eux qui sont-elles ? : art du travestissement et travestissement de l'art : travestis et travestissements dans les arts, au théâtre, au cinéma, dans la musique, au cabaret et dans la vie quotidienne*. Nonville, France : Paul Vermont.

Dolce Vita, A. (2014, 11 septembre). Interview: Shape Suiting for all genders. DapperQ. Récupéré de http://www.dapperq.com/2014/09/interview-sharpe-suiting-for-all-genders/

Dorlin, E. (2008). Le concept de « puissance d'agir ». [Chapitre de livre]. Dans *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe* (p. 122-129). Paris : Presses universitaires de France.

Du Berger, J. et Mathieu, J. (dir.). (1993). *Les ouvrières de Dominion Corset à Québec 1886-1988*. Sainte-Foy, Canada : Presses de l'Université Laval.

Dufays, J.-L. (1994). *Stéréotype et lecture*. Liège, Belgique : Pierre Mardaga.

Duflos-Priot, M.-T. (1987). Le maquillage, séduction protocolaire et artifice normalisé. *Communications, 46*, 245-253.

Dumas, H. (2011, 2 avril). Zombie boy : devenir célèbre et le rester. *La Presse*, section Arts et spectacles, p. 5.

Dumas, M.-H. (dir.). (2000). *Femmes et art au XX^e siècle : le temps des défis*. Paris : Lunes.

Dumont, F. (2011). *La rébellion du deuxième Sexe : l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines*. Dijon, France : Les Presses du réel.

Dumont, F. (2014). *Des sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 1970*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

Dumont, M. et Collectif Clio (dir.). (1992). La querelle des fermières. [Chapitre de livre]. Dans *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles* (p. 392-394). Montréal : Le Jour.

Duplaix, S., Bousteau, F. (commiss.) et Centre Pompidou, Paris, France. (2011). *Paris – Delhi – Bombay...* [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

Du Roselle, B. (1980). *La mode*. Paris : Imprimerie nationale.

E

Eicher, J. B. et Johnson, K. K. P. (1995). *Dress and identity*. New York : Fairchild.

Ekins, R. et King, D. (1996). *Blending genders: social aspects of cross-dressing and sex-changing*. Londres, R-U : Routledge.

Ellis, H. (1964). L'inversion sexuelle chez les femmes. [Chapitre de livre]. Dans *Études de psychologie sexuelle* (p. 415-460). Paris : Cercle du livre précieux.

Entwistle, J. (2000). Fashion, adornment and sexuality. [Chapitre de livre]. Dans *The fashioned body: fashion, dress and modern social theory* (p. 181-207). Cambridge, R-U : Polity Press.

Entwistle, J. et Wilson, E. (dir.). (2001). *Body dressing*. Oxford, R-U : Berg.

Escande-Gauquié, P. (2015). *Tous selfie ! : pourquoi tous accro ?* Paris : François Bourin.

Espineira, K. (2008). *La transidentité : de l'espace médiatique à l'espace public*. Paris : L'Harmattan.

Espineira, K. (2015). *Transidentités : ordre & panique de genre. Le réel et ses interprétations*. Paris : L'Harmattan.

Espineira, K., Alessandrin, A. et Thomas, M.-Y. (dir.). (2012). *La transyclopédie : tout savoir sur les transidentités*. Paris : Des ailes sur un tracteur.

Espineira, K., Thomas, M.-Y. et Alessandrin, A. (2013). *Corps Trans/Corps Queer, 3.* Paris : L'Harmattan.

Eugénie Cliche Art. (s. d.). Récupéré de http://www.eugeniecliche.com/demarche.html

Évrard, F. (1997). *Effeuillages romanesques (essai sur la représentation littéraire et culturelle du strip-tease)*. Saint-Genouph, France : Nizet.

Export, V. (1989). Aspects of feminist actionism. *New German critique, 47*, 69-92.

F

Falgayrettes-Leveau, C. (commiss.) et musée Dapper, Paris, France. (2004). *Signes du corps.* [Catalogue d'exposition]. Paris : musée Dapper.

Fashion. (2010). Dans V. Cumming, C. W. Cunnington et P. E. Cunnington, *The dictionary of fashion history* (p. 79). Oxford, R-U : Berg. Récupéré de https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/berg-fashion-library/dictionary/the-dictionary-of-fashion-history/fashion

Fashion. (1988). Dans R. K. Barnhart (dir.), *The Barnhart dictionary of etymology* (p. 370). New York : H. W. Wilson.

Fashion. (1966). Dans C. Talbut Onions, G. Washington Friedrichsen et R. W. Burchfield (dir.), *The Oxford dictionary of English etymology* (p. 346). Oxford, R-U : Clarendon Press.

Fassin, É. (2005). Trouble-genre. [Préface à l'édition française]. Dans J. Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (C. Kraus, trad.) (p. 5-19). Paris : La Découverte.

Favreau, R. (1975). *Le soleil a pas d'chance.* [Long métrage documentaire]. Dans *Office national du film du Canada.* Récupéré de https://www.onf.ca/film/le_soleil_a_pas_dchance/

Fedi, L. (2002). *Fétichisme, philosophie, littérature.* Paris : L'Harmattan.

Feinberg, L. (1999). *Trans liberation: beyond pink or blue.* Boston, MA : Beacon Press.

Felshin, N. (commiss.) et Neuberger Museum of Art, New York, États-Unis. (1993). *Empty dress: clothing as surrogate in recent art.* [Catalogue d'exposition]. New York : Independent Curators Incorporated.

Flamenco Spain. (s. d.). Poupées flamenco. Récupéré de http://www.flamenco-spain.com/typique-espagnol/poupees-flamenco-fr.html

Flores, E. O. (2011). La plasticité identitaire des genres dans la danse flamenca. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 42*(2), 317-330.

Flügel, J. C. (1982). *Le rêveur nu : de la parure vestimentaire.* (J.-M. Denis, trad.). Paris : Aubier-Montaigne.

Folie/Culture. (s. d.). *Rapport d'activité 2011-2012.* Récupéré de http://folieculture.org/documentation/RapportActivite2011-2012v.pdf

Fortunati, L. (2010). The rituals and metaphors of dressing. Dans J. B. Eicher et P. G. Tortora (dir.), *Berg encyclopedia of world dress and fashion: global perspectives*. Oxford, R-U : Berg. Récupéré de http://dx.doi.org/10.2752/BEWDF/EDch10612

Fosse, M. (commiss.), Boucher, S. et Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle et de Calais, Calais, France. (2004). *Robe/rêve : rêve de robe, dream/dress*. [Catalogue d'exposition]. Calais, France : Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle de Calais.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2004). Leçon du 1er février 1978. Dans M. Foucault, *Sécurité, territoire, population : cours au Collège de France 1977-1978* (p. 91-118). Paris : Seuil.

Foucault, M. (2009). Leçon du 29 février 1984. Deuxième heure. Dans *Le courage de la vérité : le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1984* (p. 163-176). Paris : Seuil/Gallimard.

Francés, F. (commiss.), Jiménez, P. et Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, Espagne. (2016). *Pilar Albarracín: ritos de fiesta y sangre*. [Catalogue d'exposition]. Málaga, Espagne : Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

Freud, S. (1969). Le fétichisme. Dans S. Freud, *La vie sexuelle* (D. Berger, trad.) (p. 133-138). Paris : Presses universitaires de France.

Freud, S. (1984). La féminité, XXXIIIe conférence. [Chapitre de livre]. Dans S. Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (R.-M. Zeitlin, trad.) (p. 150-181). Paris : Gallimard.

Friedan, B. (1964). *La femme mystifiée*. Genève, Suisse : Gonthier.

Friedman, M. (2015, 9 décembre). This androgynous model posed in Victoria's Secret lingerie to prove an important point about beauty. *Elle*. Récupéré de http://www.elle.com/fashion/personal-style/news/a32446/rain-dove-victorias-secret-photoshoot/

Frugoni, C. (2002). La femme imaginée. [Chapitre de livre]. Dans G. Duby, M. Perrot et C. Klapisch-Zuber (dir.), *Histoire des femmes en Occident : le Moyen Âge, 2* (p. 441-520). Paris : Perrin.

Fury, A. (2016, 25 novembre). Can a corset be feminist? *The New York Times Style Magazine*. Récupéré de http://www.nytimes.com/2016/11/25/t-magazine/fashion/corset-history-feminism.html?emc=eta1

G

Galeria Javier Lopez & Fer Frances. (s. d.). *Pilar Albarracín*. Récupéré de http://www.javierlopezferfrances.com/artists/pilar-albarracin/

Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois. (s. d.). *Pilar Albarracín*. Récupéré de http://www.galerie-vallois.com/artistes/pilar-albarracn.html

Gallois, E. (s.d.) *Le costume en Espagne et au Portugal*. Paris : Henri Laurens.

Garber, M. (1992). *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. New York : Routledge.

Gaultier, J. P. et Loriot, T.-M (commiss.). (2011). *La planète mode de Jean Paul Gaultier : de la rue aux étoiles*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

Graham, F. (2013, 16 avril). Wearable technology: the bra designed to shock attackers. *BBC News*. Récupéré de http://www.bbc.com/news/business-22110443

Geczy, A. et Karaminas, V. (2013). *Queer style*. Londres/New York : Bloomsbury Academic.

Geczy, A. et Karaminas, V. (2015). *Fashion's double: representations of fashion in painting, photography and film*. Londres : Bloomsbury Academic.

Geczy, A. et Karaminas, V. (2017). *Critical fashion practice: from Westwood to Van Beirendonck*. Londres/New York : Bloomsbury Academic.

Geoffroy-Schneiter, B. (2001). *Parures ethniques : le culte de la beauté*. Paris : Assouline.

Gerbet, T. (2017, 24 février). Du rouge à lèvre sous ma burqa : un film féministe censuré en Inde. *Ici. Radio-Canada*. Récupéré de http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1018757/rouge-levres-burqa-film-feministe-censure-inde

Ghosh, S. (2017, 29 juin). Exactly what in *Lipstick under my burka* kept Pahlaj Nihalani's CBFC fron giving it a certificate? *India Today*. Récupéré de https://www.indiatoday.in/movies/bollywood/story/lipstick-under-my-burkha-pahlaj-nihalani-cbfc-certificate-985399-2017-06-29

Gingras-Olivier, M.-C. (2015). *Fermières Obsédées et Women With Kitchen Appliances : le collectif comme espace dialogique des pratiques performatives en art actuel et d'une troisième vague féministe au Québec.* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/8165/

Ginsburg, M. (1990). *Les années folles de la mode : 1920-1932.* (J. Bosser, trad.). Paris : Celiv.

Givry, V. de. (1998). *Art & mode : l'inspiration artistique des créateurs de mode.* Paris : Regard.

Godart, F. (2011). *Penser la mode.* Paris : Institut français de la mode/Regard.

Goffman, E. (2009). *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi, 1.* (A. Accardo, trad.). Paris : Minuit.

Goncourt, E. de. (1967). *L'art du dix-huitième siècle : et autres textes sur l'art.* Paris : Hermann.

Gonnard, C. et Lebovici, É. (2007). *Femmes artistes / artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours.* Paris : Hazan.

González, A. M. et Bovone, L. (dir.). (2012). *Identities through fashion: a multidisciplinary approach.* Londres, R-U : Berg.

Granata, F. (2012). Fashion studies in-between: a methodological case study and an inquiry into the state of fashion studies. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, 16*(1), 67-82.

Granata, F. (2013). Deconstruction fashion: carnival and the grotesque. *Journal of Design History, 26*(2), 182-198.

Granata, F. (2016). *Experimental fashion: performance art, carnival and the grotesque body.* Londres, R-U : I. B. Tauris.

Grand-Carteret, J. (1993). *La femme en culotte 1899.* Paris : Côté-femmes.

Greco, L. (2012). Un soi pluriel : la présentation de soi dans les ateliers drag kings : enjeux interactionnels, catégoriels et politiques. [Chapitre de livre]. Dans N. Chetcuti et L. Greco (dir.), *La face cachée du genre : langage et pouvoir des normes* (p. 63-83). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Greco, L. (2014). Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les Drag Kings sans... *Miroir/Miroirs : Revue des corps contemporains, 2* « Gender Fucking! *Masculinités/féminité et tout le reste ?* », 27-37.

Greco, L. et Kunert, S. (2016). Drag et performance. Dans J. Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux* (p. 222-231). Paris : La Découverte.

Green, K. V. (2011). *Punk fashion in Canada: the translation of an international subculture*. (Mémoire de maîtrise). University of Guelf. Récupéré de *ProQuest Dissertations & Theses Global*. (MR88934)

Greer, B. (dir.). (2014). *Craftivism: the art of craft and activism*. Vancouver, Canada : Arsenal Pulp Press.

Gröning, K. (dir.). (1998). *La peinture du corps*. Paris : Arthaud.

Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington, IN. : Indiana University Press.

Groupe d'action trans* de l'UdeM. (2015, 16 février). Règle de l'espace sécuritaire. Dans *Promouvoir les droits des personnes trans* sur le campus*. Récupéré de https://transumontreal.com/a-propos/regles-de-lespace-securitaire/

Groupe d'intérêt scientifique Apparences, corps et sociétés. (2014). *Orientations scientifiques : pour un renouvellement de la recherche dans l'étude des apparences*. [Document de travail]. Récupéré de http://www.sites.univ-rennes2.fr/cerhio/IMG/pdf/Projet_scientifique-2.pdf

Guenot, M. et Rouge, R. (2017). Décloisonner et « faire passer » des savoirs : entretien collectif avec Cornelia Möser, Arthur Vuattoux et Maxime Cervulle. *Revue d'anthropologie des connaissances, 11*(3), 479-502.

Guillaumin, C. (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*. Paris : Côté-femmes.

Guindon, A. (1997). *L'habillé et le nu : pour une éthique du vêtir et du dénuder*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Gunthert, A. (2015, 16 juillet). La consécration du selfie. *Études photographiques, 32*. Récupéré de http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3529

H

Hakim, C. (2010). Erotic capital. *European Sociological Review, 26*(5), 499-518.

Halberstam, J. (1994). Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety. *Gender & History, 6*(1), 151-153.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity.* Durham, NC : Duke University Press.

Halberstam, J. (2005). *In a queer time & place: transgender bodies, subcultural lives.* New York : New York University Press.

Halberstam, J. (2012, 3 septembre). On pronouns. [Billet de blogue]. Dans *Jack Halberstam: gaga feminism and queer failure...* Récupéré de http://www.jackhalberstam.com/on-pronouns/

Halberstam, J. (1994). F2M: the making of female masculinity. [Chapitre de livre]. Dans L. Doan (dir.), *The lesbian postmodern* (p. 210-228). New York : Columbia University Press.

Halberstam, J. et Del LaGrace, V. (1999). *The drag king book.* Londres, R-U : Serpent's Tail.

Halberstam, J. (2011a). *The queer art of failure.* Durham, NC : Duke University Press.

Halberstam, J. (2011b). Technotopies : la représentation des corps transgenres dans l'art contemporain (2005). [Chapitre de livre]. Dans F. Dumont. *La rébellion du Deuxième Sexe : L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines* (p. 469-506). Dijon, France : Les Presses du réel.

Hall, S. (2008). *Identités et cultures : politiques des cultural studies.* (C. Jacquet, trad.). Paris : Amsterdam.

Hall, S. (2013). *Identités et cultures 2 : politiques des différences.* (A. Blanchard et F. Voros, trad.). Paris : Amsterdam.

Halperin, D. M. (2000). *Saint Foucault.* (D. Eribon, trad.). Paris : École lacanienne.

Hammen, É. et Simmenauer, B. (dir.). (2017). *Les grands textes de la mode : commentés par Émilie Hammen et Benjamin Simmenauer.* Paris : Institut français de la mode/Regard.

Haraway, D. J. (2007). Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle. [Chapitre de livre]. Dans D. J. Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes* (p. 107-140). Paris : Exils.

Harding, S. (1986). *The science question in feminism.* Ithaca, NY : Cornell University Press.

Haroche, C. (2011). Anthropologies de la virilité : la peur de l'impuissance. [Chapitre de livre]. Dans A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité : la virilité en crise ? Le XX^e^-XXI^e^ siècle, 3* (p. 15-30). Paris : Seuil.

Harvey, R. et Le Brun-Cordier, P. (dir.). (2003). « Queer : repenser les identités ». *Rue Descartes, 40.*

Hatfield, J. (1992, 16 janvier). Defining appropriate dress in the workplace. *Boston Globe*, p. 31.

Hayden, D. (1995). *The power of place: urban landscapes as public history.* Cambridge, MA : The MIT Press.

Hebdige, D. (1982). Posing... threats, striking... poses: youth, surveillance, and display. *SubStance, 11/12*(4/1), 68-88.

Hebdige, D. (2008). *Sous-culture : le sens du style.* (M. Saint-Upéry, trad.). Paris : La Découverte.

Helman, S. et Rapoport, T. (2004). Les femmes en noir : la contestation de l'ordre du genre et de l'ordre sociopolitique israéliens. (H. Maury, trad.). *Cahiers du Genre, 37*(2), 193-221. Récupéré de https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2004-2-page-193.htm

Hess, U., Adams, R. B. Jr et Kleck, R. E. (2004). Facial appearance, gender, and emotion expression. *Emotion, 4*(4), 378-388. Récupéré de http://doi.apa.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/fulltext/2004-20925-006.html

Holland, S. (2004). *Alternative femininities : body, age and identity.* New York : Berg.

Hollander, A. (1993). *Seeing through clothes.* Los Angeles, CA : University of California Press.

Hollander, A. (2016). *Sex & Suits: the evolution of modern dress.* Londres/New York : Bloomsbury Academic.

Hollander, A. et National Gallery, Londres, R-U (2002). *Fabric of vision: dress and drapery in painting.* Londres, R-U : National Gallery Company.

Horn, M. J. (1968). *The second skin: an interdisciplinary study of clothing.* Boston, MA : Houghton Mifflin.

Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* (2e éd.). Urbana, IL : University of Illinois Press.

I

Irigaray, L. (1974). Ce sexe qui n'en est pas un. *Les Cahiers du GRIF,* (5), 54-58.

J

Jackson, S. (2004). *Professing performance: theatre in the academy from philology to performativity.* Cambridge, MA : Cambridge University Press.

Jackson, S. (2005). Performing show and tell: disciplines of visual culture and performance studies. *Journal of Visual Culture, 4*(2), 163-177.

Jaffrey, Z. (1996). *The invisibles: a tale of the eunuchs of India.* New York : Pantheon Books.

Jay, P. (2016). *Fashion India.* Londres, R-U : Thames & Hudson.

Jenkins, M. C. (2010). *The « Vice » Generation: Subculture, Consumerism and Third-Wave Feminism* (Mémoire de maîtrise). Ann Arbor, États-Unis. Récupéré de http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/305242419/abstract/465A082E383A4FD8PQ/1

Jenss, H. (2016). Introduction. Locating fashion/studies: research methods, sites and practices. Dans Jenss, H. (dir.), *Fashion studies: research methods, sites and practices* (p. 1-18). Londres/New York : Bloomsbury Academic.

Jones, A. (1995). « Clothes make the man »: the male artist as a performative function. *Oxford Art Journal, 18*(2), 18-32.

Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject.* Minneapolis, MN : University of Minnesota Press.

Jones, A. (dir.). (2003). *The feminism and visual culture reader.* Londres, R-U : Routledge.

Jones, A. (2009). Genital panic : la menace des corps féministes et le paraféminisme. Dans C. Morineau (commiss.) et Centre Pompidou, Paris, France. *elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle* (p. 290-295). [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

Jones, A. (2012). *Seeing differently: a history and theory of identification and the visual arts*. Abingdon, R-U : Routledge.

Jouannais, J.-Y. (dir.) et Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL), France. (2015). *Chercher le garçon : une exposition collective d'artistes hommes*. [Catalogue d'exposition]. Vitry-sur-Seine, France : MAC VAL.

Julien, M. (2010). *La mode hypersexualisée*. Montréal : Sisyphe.

K

Kaiser, S. B. (1997). *The social psychology of clothing: symbolic appearances in context* (2e éd. rév.). New York : Fairchild.

Kaiser, S. B. (2001). Minding appearances: style, truth, and subjectivity. Dans *J. Entwistle et* E. Wilson, *Body Dressing* (p. 79-102). Oxford, R-U : Berg.

Kaiser, S. B. (2012). *Fashion and Cultural Studies*. Londres, R-U : Berg.

Kalra, G. (2012). *Hijras*: the unique transgender culture of India. *International Journal of Culture and Mental Health*, *5*(2), 121-126.

Kaufmann, J.-C. (2004). *L'invention de soi : une théorie de l'identité*. Paris : Colin.

Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology: an introduction to fashion studies*. Oxford, R-U : Berg.

Kawamura, Y. (2011). *Doing research in fashion and dress: an introduction to qualitative methods*. Oxford, R-U : Berg.

Keck, Z. (2014, 15 avril). Indian supreme court creates « third gender » category for transgenders. *The Diplomat*. Récupéré de http://thediplomat.com/2014/04/indian-supreme-court-creates-third-gender-category-for-transgenders/

Kennedy, D. (2008). *Sexy dressing: violences sexuelles et érotisation de la domination*. Paris : Flammarion.

Kesselman, A. (1991). The « freedom suit »: feminism and dress reform in the United States, 1848-1875. *Gender & Society*, *5*(4), 495-510.

Khaleeli, H. (2014, 16 avril). Hijra: India's third gender claims its place in law. *The Guardian*. Récupéré de http://www.theguardian.com/society/2014/apr/16/india-third-gender-claims-place-in-law

Khoj International Artists' Association. (s. d.). *Programmes/international residencies*. Récupéré de http://khojworkshop.org/programme/performance-art-nov-dec-2004/

Knaup, B. et Stammer, B. E. (dir.). (2014). *re.act.feminism: a performing archive*. Nuremberg/Londres : Verlag für moderne Kunst/Live Art Development Agency.

Kohler, F. (2007). *Stéréotypes culturels et constructions identitaires*. Tours, France : Presses universitaires François-Rabelais.

Kolberg, L. (1966). A cognitive-developmental analysis of children's sex role concepts and attitudes. Dans E. E. Maccoby (dir.), *The development of sex differences* (p. 82-173). Stanford, CA : Stanford University Press.

Korsmeyer, C. (2004). *Gender and aesthetics: an introduction*. New York : Routledge.

Kosofsky Segwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley, CA : University of California Press.

Kosofsky Sedgwick, E. (1998). Construire des significations queer. Dans D. Eribon (dir.), *Les études gay et lesbiennes* (p. 109-116). Paris : Centre Pompidou.

Kosofsky Sedgwick, E. (2008). *Épistémologie du placard* (M. Cervulle, trad.). Paris : Amsterdam.

Kothari, D. (2014). Empowering women in India: need for a feminist agenda. *Journal of Health Management*, *16*(2), 233-243.

Kovskaya, M. (2008). Tejal Shah: optics of power. *Eyemazing Magazine*, [s. p.]. Récupéré de http://tejalshah.in/wp-content/uploads/_pdf_file/386-7a39b6a0.pdf

L

La Barbe. Groupe d'Action Féministe. (s. d.). Récupéré de http://labarbelabarbe.org

Labrecque, L. (2009). *Avec style : secrets d'une garde-robe bien pensée*. Montréal : La Presse.

Lacan, J. (1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. [Chapitre de livre]. Dans J. Lacan, *Écrits I* : communication faite au XVI[e] congrès international de psychanalyse, à Zurich, Suisse, 17 juillet 1949. (p. 89-97). Paris : Seuil.

Lacy, S. (dir.). (1994). *Mapping the terrain: new genre public art.* Seattle, CA : Bay Press.

Lafosse Dauvergne, G. (2002). *Mode & fétichisme.* Paris : Alternatives.

Lamoureux, È. et St-Gelais, T. (dir.). (2014). « Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? » *Recherches Féministes, 27*(2), Québec : Université Laval.

Lamoureux, J., (commiss.), Castonguay, D. (dir.) et Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Canada. (2003). *Doublures : vêtements de l'art contemporain.* [Catalogue d'exposition]. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

Lanoë, C. (2016). Le fard a-t-il un genre ? Regards sur le maquillage masculin. [Chapitre de livre]. Dans D. Bruna (commiss.), Musée des Arts décoratifs, Paris, France. *Tenue correcte exigée : quand le vêtement fait scandale* (p. 104-111). [Catalogue d'exposition]. Paris : Musée des Arts décoratifs.

Larue, A. (dir.). (2014). *Histoire de l'art d'un nouveau genre.* Paris : Max Milo.

Laurent, J. (1979). *Le nu vêtu et dévêtu.* Paris : Gallimard.

Lavigne, J. (2014). *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe.* Montréal : Éditions du remue-ménage.

Leblanc, L. (1999). *Pretty in punk: girls' gender resistance in a boys' subculture.* New Brunswick, NJ : Rutgers University Press.

Lebovici, E. et Leperlier, F. (commiss.), Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France. (1995). *Claude Cahun photographe.* [Catalogue d'exposition]. Paris : Jean-Michel Place.

Le Breton, D. (2002). *Signes d'identité : tatouages, piercings et autres marques corporelles.* Paris : Métailié.

Le Breton, D. (2003). *Des visages : essai d'anthropologie.* Paris : Métailié.

Leduc, G. (dir.). (2006). *Travestissement féminin et liberté(s).* Paris : L'Harmattan.

Le Garrec, A. et Office national de radiodiffusion télévision française Rennes (prod.). (1973, 26 mai). Le pantalon. [Émission Webdiffusée]. Dans la série *Bretagne*

actualités. Récupéré de http://www.ina.fr/video/RXF01013200/le-pantalon-video.html

Lemoine-Luccioni, E. (1983). *La robe : essai psychanalytique sur le vêtement, suivi d'un entretien avec André Courrèges*. Paris : Seuil.

Léo Roux. (s. d.). *Léo Roux: everyday clothing; transgender fit*. Récupéré de http://www.leoroux.com/rr9huxfz1yx2icqr67ze5vf1qrx1h1

Le Roy, T. (30 juin, 2009). Albarracín ou l'envers du folklore. *Libération*, p. 29.

Les Fermières Obsédées. (s. d.). Récupéré de http://www.fermieresobsedees.com/

Lessard, M. et Zaccour, S. (2017). *Grammaire non sexiste de la langue française : le masculin ne l'emporte plus !* Paris : Syllepse.

Lethuillier, J.-P. (dir.). (2009). *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

Lévi-Strauss, C. (1977). *L'identité : séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss (1974-1975)*. Paris : Grasset/Fasquelle.

Lichtensztejn, A. (2015). *Le selfie : aux frontières de l'égoportrait*. Paris : L'Harmattan.

Lippard, L. R. (1976). *From the center: feminist essays on women's art*. New York : E. P. Dutton.

Lippard, L. R. (1995). *The pink glass swan: selected feminist essays on art*. New York : New Press.

Livia, A. et Hall, K. (dir.). (1997). *Queerly phrased: language, gender, and sexuality*. New York : Oxford University Press.

Lokhandwala, A. (mars, 2010). The Queer Speculum. *Art India*: *The Art News Magazine of India*, *14*(4), 36-39.

López Ruiz, L. (1994). *Guide du Flamenco* (A. Wetzstein, trad.). Paris : L'Harmattan.

Lord, C. et Meyer, R. (2013). *Art and queer culture*. Londres, R-U : Phaidon Press.

Lorenz, R. (2012). *Queer art: a freak theory*. Bielefeld, Allemagne : Transcript-Verlag.

Luvaas, B. (2016). *Street Style: an ethnography of fashion blogging*. Londres/New York : Bloomsbury Academic.

Luyssen, J. (2013). Le souk du genre. *Causette, 37*, p. 92.

M

MacKinnon, C. A. (2005). Sexualité et violence : question de point de vue. [Chapitre de livre]. Dans C. A. MacKinnon, *Le féminisme irréductible* (p. 87-95). Paris : Des femmes/Antoinette Fouque.

Maddox, G. L. (12 juin, 2005). Hair Raising Experience. *Mumbai Mirror*, [n. p.].

Maertens, T. (dir.). (1978). *Ritologiques 4 : dans la peau des autres. Essai d'anthropologie des inscriptions vestimentaires*. Paris : Aubier Montaigne.

Maille à Part. (2013). Comment tricoter une grève. Dans M.-È. Surprenant et M. Bigaouette (dir.), *Les femmes changent la lutte : au cœur du printemps québécois* (p. 273-285). Montréal : Éditions du remue-ménage.

Maille à Part. Tricot + activisme. La démarche. Dans Maille à Part. Récupéré de http://mailleapart.blogspot.ca/p/la-demarche.html

Maiorano, S. (2015). *Représentation du sadomasochisme lesbien en art contemporain : genres et sexualités féministes queer dans les œuvres des artistes Del Lagrace Volcano, Catherine Opie et Tejal Shah.* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/7417/1/M13719.pdf

Malossi, G. (2000). *Material man: masculinity, sexuality, style*. New York : Harry N. Abrams.

Man for a Day Workshop. [s. d.]. Dans *Diane Torr*. Récupéré de http://dianetorr.com/workshops/man-for-a-day-workshop/

Marcadé, B. (1995). Le devenir-femme de l'art. Dans M.-L. Bernadac et B. Marcadé (commiss.), Centre Pompidou, Paris, France. *Féminin masculin : le sexe de l'art* (p. 38-47). [Catalogue d'exposition]. Paris : Gallimard/Electa/ Centre Pompidou.

Marco Paulo Rolla. (s. d.). Vídeos. Dans Marco Paulo Rolla. [Blogue]. Récupéré de http://marcopaulorolla.blogspot.ca/p/videos.html

Martínez, R. (commiss.) et Reales Atarazanas de Sevilla, Séville, Espagne. (2004). *Pilar Albarracín*. [Catalogue d'exposition]. Séville, Espagne : Junta de Andalucía/Consejería de Cultura y Deporte.

Martínez Vidal, S. (dir.). (2016). *Frida Kahlo: fashion as the art of being*. New York : Assouline.

Marty, J.-L. (dir.). (2005). « Les plus belles parures du monde. Habits de cérémonie, maquillage, coiffes rituelles, bijoux, peintures corporelles… », *Géo*. Hors-série, numéro 16. Arras, France : Géo.

Masi de Casanova, E. (2015). Being/becoming the boss: office hierarchies and dress. Dans E. Masi de Casanova, *Buttoned up: clothing, conformity, and white-collar masculinity* (p. 175-199). Ithaca, NY : Cornell University Press.

Mathieu, N.-C. (1991). *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*. Paris : Côté-femmes.

Mathieu, N.-C. (2004). Sexe et genre. Dans H. Hirata (dir.). *Dictionnaire critique du féminisme* (2e éd. augm., p. 205-213). Paris : Presses universitaires de France.

Matteucci, G. et Marino, S. (dir.). (2016). *Philosophical perspectives on fashion*. Londres/New York : Bloomsbury Academic.

McNeil, P. (2010). Conference report : « the future of fashion studies ». *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, *14*(1), 105-110.

McRobbie, A. et Garber, J. (1976). Girls and Subcultures. Dans *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (p. 177-188). Londres : Hutchinson.

Mestiri, S. (2016). *Décoloniser le féminisme : une approche transculturelle*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.

Mic. (2017, 18 juillet). *Model Rain Dove on why gender fluidity isn't a fashion trend*. [Vidéo]. Récupéré de https://mic.com/articles/182311/model-rain-dove-on-why-gender-fluidity-isnt-a-fashion-trend-and-shouldnt-be-treated-like-one#.K5kELbDWy

Michelman, S. O. et Kaiser, S. B. (2000) Feminist issues in textiles and clothing research: working through/with the contradictions. *Clothing and Textiles Research Journal*, *18*(3), 121-127.

Mill, J. S. (1992). *De l'assujettissement des femmes* (É. Cazelles, trad.). Paris : Avatar.

Millett, K. (1971). Théorie de la politique sexuelle. [Chapitre de livre]. Dans K. Millett, *La politique du mâle* (p. 37-74). Paris : Stock.

Mitchell, W. J. T. (1995). Interdisciplinarity and visual culture. *Art Bulletin*, *77*(4), 540-544.

Mode. (1996). Dans B. Remaury (dir.), *Dictionnaire de la mode au XX^e siècle* (p. 394). Paris : Regard.

Mohanty, C. T. (2003). Introduction: decolonization, anticapitalist critique, and feminist commitments. Dans *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity* (p. 1-13). Durham, NC : Duke University Press.

Mohanty, C. T. (2010). « Sous les yeux de l'Occident » revisité : la solidarité féministe par les luttes anticapitalistes. Dans C. Verschuur (dir.). *Genre, postcolonialisme et diversité des mouvements de femmes*. Paris : L'Harmattan.

Molinier, P. et Welzer-Lang, D. (2004). Féminité, masculinité, virilité. Dans H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré et D. Senotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme* (2e éd. augm.) (p. 77-82). Paris : Presses universitaires de France.

Mollo-Granier, C. (1997). *Femmes-toréros*. Les Angles, France : Cheminements en Provence.

Monnet, L. (2006). « Queerness in/as the strange, prismatic worlds of art »: fantasy, utopia, and perversion in Tejal Shah's video installation What are You? [Chapitre de livre]. Dans Galerie Mirchandani + Steinruecke, Bombay, Inde. *Tejal Shah: What are You?* (p. 6-17). [Catalogue d'exposition]. Bombay, Inde : Galerie Mirchandani + Steinruecke.

Monneyron, F. (dir.). (2001). *Le vêtement : colloque de Cerisy*. Paris : L'Harmattan.

Morineau, C. (commiss.) et Centre Pompidou, Paris, France. (2009). *elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle.* [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

Müller, F. (1997). Art et mode : union ou simple flirt ? *Art Press. Hors-série*, numéro 18, « Art et mode : attirance et divergence », 16-22.

Mulvey, L. (1987). You don't know what is happening, do you, Mr Jones? Dans R. Parker et G. Pollock (dir.), *Framing feminism: art and the women's movement 1970-1985* (p. 127-131). Londres, R-U : Pandora Press.

Mulvey, L. (1996). *Fetishism and curiosity*. Bloomington, IN : Indiana University Press.

Mulvey, L. (2009a). Fears, fantasies and the male unconscious or « You don't know what is happening, do you, Mr Jones? ». [Chapitre de livre]. Dans L. Mulvey (dir.), *Visual and other pleasures* (2e éd.) (p. 6-13). Basingstoke, R-U : Palgrave Macmillan UK.

Mulvey, L. (2009b). Visual pleasure and narrative cinema. [Chapitre de livre]. Dans L. Mulvey (dir.), *Visual and other pleasures* (2e éd.) (p. 14-27). Basingstoke, R-U : Palgrave Macmillan.

Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press.

N

Nanda, S. (1990). *Neither man nor woman: the hijras of India*. Belmont, CA : Wadsworth Publishing.

National Institute of Fashion Technology. (s. d.). *Resource Centres*. Récupéré de https://www.nift.ac.in/nrc/

Nef, H. (2014, 31 juillet). Read Hari Nef's poem « Performance and severance: a redress ». *Dazed*. Récupéré de http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20995/1/read-hari-nefs-poem-performance-and-severance-a-redress

Nengeh Mensah, M. (dir.). (2006). *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal : Éditions du remue-ménage.

Nengeh Mensah, M., Thiboutot, C. et Toupin, L. (2011). *Luttes XXX : inspirations du mouvement des travailleuses du sexe*. Montréal : Éditions du remue-ménage.

Newman, K. et Bressler, K. W. (dir.). (2001). *Un siècle de lingerie : secrets intimes de la lingerie du XXe siècle*. Paris : Serges Media.

Ngozi Adichie, C. (2012). We should all be feminists. Dans *TED*. Récupéré de https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists?language=fr

Nichols, J. M. (2015, 12 avril). Fabrications: meet queer fashion designer Leon Wu of Sharpe Suiting. *Huffingtonpost Canada*. Récupéré de http://www.huffingtonpost.ca/entry/sharpe-suiting-fabrications_n_7046742

Noble, J. B. (2004). *Masculinities without men? Female masculinity in twentieth century fictions*. Vancouver : UBC Press.

Nochlin, L. (1988). *Women, art, and power: and other essays*. New York : Harper & Row.

Nochlin, L. (1993). *Femmes, art et pouvoir* (O. Bonis, trad.). Nîmes, France : Jacqueline Chambon.

Nochlin, L. (2006). « Why have there been no great women artists? » Thirty years after. [Chapitre de livre]. Dans C. Armstrong et C. de Zegher (dir.), *Women artists at the millennium* (p. 21-32). Cambridge, MA : MIT Press.

Nochlin, L. et Reilly, M. (2015). *Women artists: the Linda Nochlin reader*. New York : Thames & Hudson.

Noisette, P. (2015, 25 février). Chasseuse d'images. *Les Inrockuptibles, 1004.* Supplément, 12-13.

Novello, E. (2011). Les hijras. Dans S. Duplaix et F. Bousteau (commiss.), Centre Pompidou, Paris, France. (2011). *Paris-Delhi-Bombay...* (p. 126). [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou.

Nude for all. (s. d.). Dans *Naja*. Récupéré de http://www.naja.co/collections/nude-for-all-nude-lingerie

O

Okwodu, J. (2017, 26 septembre). The hidden feminist message behind Dior's new statement T-shirt. *Vogue*. Récupéré de https://www.vogue.com/article/dior-spring-2018-show-feminist-statement-t-shirts-story-behind

Ollivier, M. et Tremblay, M. (2000). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*. Paris : L'Harmattan.

O'Meara, C. (2003). The raincoats: breaking down punk rock's masculinities. *Popular Music*, *22*(3), 299–313.

Oram, S. (2016, 26 mars). 14 body positive queer clothing lines. *Qwear*. Récupéré de http://www.qwearfashion.com/home/11-queer-body-positive-clothing-lines?rq=14%20body

Orbach, S. (1978). *Fat is a Feminist Issue... The anti-diet guide to permanent weight loss.* New York : Paddington Press.

Ouellet, C. et Dugas, J. (dir.). (1988). *Souffrir pour être belle*. Montréal : Fides.

Owen Hugues, D. (2002). Les modes. [Chapitre de livre]. Dans G. Duby, M. Perrot et C. Klapisch-Zuber (dir.), *Histoire des femmes en Occident : le Moyen Âge, 2* (p. 181-208). Paris : Plon.

P

Pagé, G. (2014). L'art de conquérir le contrepublic : les zines féministes, une voie/x subalterne et politique ? *Recherches féministes*, *27*(2), 191-215.

Pal, S. et Anne Berthod (2010). *Moi, Sampat Pal, chef de gang en sari rose*. Paris : Pocket.

Paoli, A. et Degenne-Fernandez, S. (dir.). (2012). *Ruptures, fractures, blessures : l'identité en question dans le monde hispanique*. Paris : L'Harmattan.

Parker, R. (2010). *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. New York : I. B. Tauris.

Pasqualino, C. (1998). Femme, danse, société : chez les gitans d'Andalousie. *L'homme, 148*, 99-117.

Patinier, J. (dir.). (2014, janvier). *« "Gender-Fucking!" » Masculinités/féminités, et tout le reste ? », Miroir/Miroirs. Revue des corps contemporains*, (2).

Pattanaik, D. (2002). *The man who was a woman and other queer tales from Hindu lore*. Binghamton, NY : Harrington Park Press.

Pattanaik, D. (2009). L'Orient contre l'Occident. Les mythes qui mystifient. Dans *TED*. Récupéré de https://www.ted.com/talks/devdutt_pattanaik

Peiss, K. (2010). Cosmetics, western. Dans V. Steele, *The Berg companion to fashion* (p. 170-175). Oxford : Bloomsbury Academic. Récupéré de https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/berg-fashion-library/encyclopedia/the-berg-companion-to-fashion/cosmetics-western

Pellegrin, N. (dir.). (2010). *Écrits féministes : de Christine de Pizan à Simone de Beauvoir*. Paris : Flammarion.

Perlès, V. (2009). La poupée folklorique, cristallisation d'un regard sur les régions : du spécimen ethnographique au cliché touristique. Dans J. P. Lethuillier (dir.), *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire* (p. 157-168). Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

Perrot, P. (1984). *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin : XVIII^e^-XIX^e^ siècle*. Paris : Seuil.

Perry, G. (dir.). (1999). *Gender and art*. New Haven, CT : Yale University Press.

Pervin, L. A. et P. John, O. (2006). *Personnalité : théorie et recherche*. Saint-Laurent, Canada : ERPI.

Petiteau, L. (2011). Petite utopie d'un vêtement fantasmagorique. Dans M. Baillargeon et collectif Les Déferlantes (dir.), *Remous, ressacs et dérivations autour de la troisième vague féministe* (p. 23-37). Montréal : Éditions du remue-ménage.

Petiteau, L. (2012, 23 juin). *Entretien avec Les Fermières obsédées sur l'usage du vêtement dans leurs performances artistiques depuis 2001*. [Non publié]. Lachine, QC.

Petiteau, L. (2016, 2 février). *Entretien avec Pilar Albarracín sur l'usage du vêtement dans ses créations depuis 1999*. [Non publié].

Pfeiffer, A. (2017, 2 mars). Mode et féminisme, le mariage de raison. *Le Monde*. Récupéré de http://www.lemonde.fr/m-styles/article/2017/03/02/mode-et-feminisme-le-mariage-de-raison_5088304_4497319.html

Pfeiffer, A. (2015, 26 février). Mode et féminisme, un flirt paradoxal ? *Le Monde*. Récupéré de http://www.lemonde.fr/m-mode/article/2015/02/26/mode-et-feminisme-un-flirt-paradoxal_4584250_4497335.html

Phelan, P. (1993). *Unmarked: the politics of performance*. Londres, R-U : Routledge.

Pierson, M.-L. (2004). *Valorisez votre image* (2e éd.). Paris : Eyrolles.

Pierson, M.-L. (2005). *L'image de soi*. Paris : Eyrolles.

Pilar Albarracín. (2014a). Récupéré de http://www.pilaralbarracin.com

Pilar Albarracín. (2014b). *Sin título (Sangre en la calle)/Untitled (blood in the street), 1992*. [Photographie]. Récupéré de http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos1.html

Pink, S. (1997). *Women and bullfighting: gender, sex and the consumption of tradition*. Oxford/New York : Berg.

Pitt-Rivers, J. (1981). Le désordre vestimentaire. [Chapitre de livre]. Dans M. de Fontanès et Y. Delaporte (dir.), *Vêtement et sociétés* (p. 55-65). Paris, France : Musée de l'Homme/Muséum national d'histoire naturelle.

Pitt-Rivers, J. (1984). De lumière et de lunes : analyses de deux vêtements andalous de connotation festive. [Chapitre de livre]. Dans Y. Delaporte (dir.), *Vêtement et sociétés 2* (p. 245-254). Paris : Société d'Ethnographie/Musée de l'Homme.

Pizan, C. de. (2000). *Le livre de la Cité des Dames* (T. Moreau et É. Hicks, trad.). Paris : Stock.

Plana, M. et Soumac, F. (dir.). (2015). *Esthétique(s)* queer *dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble.* Dijon, France : Éditions universitaires de Dijon.

Poissant, L. (dir.). (1997). *Dictionnaire des arts médiatiques.* Québec : Presses de l'Université du Québec.

Poissant, L. (2003). *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité.* Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Polhemus, T. (1994). *Streetstyle: from sidewalk to catwalk.* Londres : Thames & Hudson.

Polhemus, T. (1995). *Looks d'enfer ! Des années 40... à l'an 2000, 40 styles de vie flamboyants.* (P. Bone, trad.) Paris : Alternatives.

Polhemus, T. (1996). *Style surfing: what to wear in the 3rd millenium.* Londres : Thames & Hudson.

Polhemus, T. et UZi Part B. (2004). *Corps décor : nouveaux styles, nouvelles techniques.* Paris : Alternatives.

Pollock, G. (1997). Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? [Chapitre de livre]. Dans M. Ferrer et Y. Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art* (p. 63-90). Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

Pollock, G. (1999). *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories.* Londres, R-U : Routledge.

Pouliquen, K. (2017, 3 mars). « We should all be feminists »: un T-shirt déjà culte. *Elle France.* Récupéré de http://www.elle.fr/Societe/News/We-should-all-be-feminists-un-T-shirt-deja-culte-3445799

Pourtavaf, L. (coord.) et La Centrale/Galerie Powerhouse. (2012). *Féminismes électriques : La Centrale : 2000-2010.* Montréal : La Centrale/Galerie Powerhouse et Éditions du remue-ménage.

Puig de la Bellacasa, M. (2013). *Politiques féministes et construction des savoirs : penser nous devons !* Paris : L'Harmattan.

Puig de la Bellacasa, M. (2014). *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway : science et épistémologies féministes.* Paris : L'Harmattan.

Pussy Hat Projet. (s. d.). Récupéré de https://www.pussyhatproject.com

R

Racine, J.-L. (2006). L'Inde émergente, ou la sortie des temps postcoloniaux. *Hérodote*, *1*(120), 28-47. Récupéré de http://dx.doi.org/10.3917/her.120.0028

Reckitt, H. et Phelan, P. (dir.). (2001). *Art and feminism*. Londres, R-U : Phaidon.

Reckitt, H. et Phelan, P. (dir.). (2005). *Art et féminisme*. (M. Hermet, trad.). Paris : Phaidon.

Red Brigades Lucknow. (s. d.). Récupéré de http://redbrigade-lucknow.org

Reddington, H. (2003). « Lady » Punks in Bands: A Subculturette? Dans D. Muggleton et R. Weinzierl (dir.), *The post-subcultures reader* (p. 239-251). Oxford, R-U : Berg.

Reddy-Best, K. L. et Pedersen, E. L. (2015a). Queer women's experiences purchasing clothing and looking for clothing styles, *Clothing & Textiles Research Journal*, *33*(4), 265-279. Récupéré de http://dx.doi.org/10.1177/0887302X15585165

Reddy-Best, K. L. et Pedersen, E. L. (2015b). The relationship of gender expression, sexual identity, distress, appearance, and clothing choices for queer women. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, *8*(1), 54-65. Récupéré de http://dx.doi.org/10.1080/17543266.2014.958576

Reichard, R. (2015, 13 avril). 23 inspiring tattoos every latina feminist will love: These *mujeres* tattooed their bodies as a sign of resistance, self-love, empowerment, and strength. *Cosmopolitan Magazine*. Récupéré de http://www.cosmopolitan.com/sex-love/news/a38927/awesome-latina-feminist-tattoos/

Reilly, M. et Nochlin, L. (commiss.), Brooklyn Museum et Davis Museum and Cultural Center, Brooklyn et Wellesley, États-Unis. (2007). *Global feminisms: new directions in contemporary art*. [Catalogue d'exposition]. Londres, R-U : Merrell Publishers.

Remaury, B. (dir.). (1996). *Dictionnaire de la mode au XX^e siècle*. Paris : Regard.

Remaury, B. (2004). *Marques et récits. La marque face à l'imaginaire culturel contemporain*. Paris : Institut français de la mode/Regard.

Represa, M. (2015, 2 mars). Mode et féminisme, les liaisons dangereuses. *L'Express Styles*. Récupéré de http://www.lexpress.fr/styles/mode/mode-et-feminisme-les-liaisons-dangereuses_1655918.html

Rey-Flaud, H. (1994). Le fétichisme du vêtement. [Chapitre de livre]. Dans *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventa la psychanalyse* (p. 133-152). Paris : Payot & Rivages.

Ribettes, J.-M. (1999). *Fétiches & Fétichismes : dans le défaut de l'objet religieux, économique & sexuel*. Paris, France : Passage de Retz/Éditions Blanche.

Riegl, A. (2002). Introduction. Dans A. Riegl, *Questions de style* (p. 1-11). Paris : Hazan.

Riordan, T. (2004). Lips. [Chapitre de livre]. Dans T. Riordan, *Inventing beauty: a history of the innovations that have made us beautiful* (p. 33-61). New York : Broadway Books.

Riot-Sarcey, M. (2016). L'impossible sujet de l'histoire ou l'utopie du paria (2003). [Chapitre de livre]. Dans *Le genre en questions : pouvoir, politique, écriture de l'histoire (recueil de textes 1993-2010)* (p. 141-154). Paris : Créaphis.

Rioux Soucy, L.-M. (2013, 21 octobre). Phénomena – Le corps féminin comme porte-étendard. *Le Devoir*. Récupéré de http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/390507/phenomena-le-corps-feminin-comme-porte-etendard

Ripert, A. et Frère, C. (1983). *La carte postale : son histoire, sa fonction sociale*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon/CNRS.

Rivière, J. (1994). La féminité en tant que mascarade. Dans M.-C. Hamon (dir.), *Féminité mascarade : études psychanalytiques* (p. 197-213). Paris : Seuil.

Roach-Higgins, M. E., Bubolz Eicher, J. et Kim K. P. Johnson (dir.). (1995). *Dress and identity*. New York : Fairchild.

Robin, A. (2005). *Une sociologie du « beau "sexe fort" » : l'homme et les soins de beauté de hier à aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan.

Robinson, H. (2001). *Feminism-art-theory: an anthology, 1968-2000*. Oxford, R-U : Blackwell Publishing.

Roche, D. (2007). La discipline des apparences : le prestige de l'uniforme. [Chapitre de livre]. Dans Roche, *La culture des apparences : une histoire du vêtement, XVII^e^-XVIII^e^ siècles)* (p. 211-244). Paris : Seuil.

Roetzel, B. (1999). *L'éternel masculin : les incontournables de la mode masculine*. Cologne, Allemagne : Könemann.

Rogers, C. R. (1961). *On becoming a person: a therapist's view of psychotherapy.* Boston, MA : Houghton Mifflin.

Rogers, C. R. (1968). *Le développement de la personne* (E. L. Herbert, trad.). Paris : Dunod.

Rondeau, K. (2013). *Où en sommes-nous avec l'art féministe ? : analyse de la programmation de la Centrale Galerie Powerhouse (1973-1978 et 2007-2010).* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/5249/

Rose, G. (2012). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials* (3e éd.). Londres, R-U : SAGE.

Roynette, O. (2012). L'uniforme militaire au XIXe siècle : une fabrique du masculin. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, (36), 109-128. Récupéré de http://dx.doi.org/10.4000/clio.10887

Rupi, Stirn, C., Reidbord, S., Wilfong, T., Kingfiel, E. et Lee, R. (s. d.). *Mission – Qwear.* Récupéré de http://www.qwearfashion.com/mission

S

Saguy, A. (2012). Why fat is a feminist issue. *Sex Roles: A Journal of Research, 66*(9-10), 600-607.

Saillard, O. (1996). La mode au corps. Dans Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux, Marseille, France. *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours* (p. 374-391). [Catalogue d'exposition]. Marseille et Paris, France : Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux.

Sanséau, S. (2007). *Se vêtir du sari en Inde, dans le Chhattisgarh : représentations du corps et de la personne.* (Thèse de doctorat). Paris, L'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Récupéré de *HAL Archives-ouvertes* https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/932961/filename/sari_end_endV2small.pdf

Savignac-Rousseau, S. (2013). *La stratégie ironique comme militance féministe : le cas des Guerrilla Girls, des Fermières Obsédées et de Dana Wyse.* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/5617/

Scardi, G., Orta, L. et Entwistle, J. (2010). *Aware: art fashion identity.* Bologne, Italie : Damiani.

Schlosser, J. von. (1997). *Histoire du portrait en cire*. Paris : Macula.

Schulman, M. (2013, 9 janvier). Generation LGBTQIA. *The New York Times*. Récupéré de http://www.nytimes.com/2013/01/10/fashion/generation-lgbtqia.html

Scott, J. W. (1988). Genre : une catégorie utile d'analyse historique (E. Varikas, trad.). *Les Cahiers du GRIF, 37-38*(1), 125-153.

Scott, J. W. (2009). *Théorie critique de l'histoire : identités, expériences, politiques* (C. Servan-Schreiber, trad.). Paris : Fayard.

Scott, J. W. (2011). *The fantasy of feminist history*. Durham, NC : Duke University Press.

Scott, L. M. (2006). *Fresh lipstick: redressing fashion and feminism*. New York : St. Martin's Griffin.

Serano, J. (2007). Dismanting cissexual privilege. Dans J. Serano, *Whipping girl: a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity* (p. 161-193). Berkeley, CA : Seal Press.

Sexe et genre. (2004). Dans H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré et D. Senotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme* (2e éd. augm.) (p. 208). Paris : Presses universitaires de France.

Sharpe Suiting. (2014, 15 octobre). Sharpe Suiting ready-to-wear line: a fashion revolution. [Campagne de sociofinancement]. Récupéré de https://www.kickstarter.com/projects/1154191038/sharpe-suiting-ready-to-wear-line-a-fashion-revolu

Sharpe Suiting. (2017). *Meet the Sharpe Group*. Récupéré de http://www.sharpesuiting.com/sharpe-group/

Simmel, G. (1988). La mode. Dans G. Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais* (p. 88-126) Paris : Rivages.

Sioui Durand, G. (dir.). (2011). *Les Fermières Obsédées*. Trois-Rivières, Canada : Le Sabord.

Sixty-nine (69). (s. d.). *69*. Récupéré de http://sixty-nine.us

Slakta, D. (1994). Stéréotype : sémiologie d'un concept. Dans A. Goulet (dir.), *Le stéréotype : crise et transformations : Colloque de Cerisy-la-Salle, France, 7-10 octobre 1993* (p. 35-45). Caen, France : Presses universitaires de Caen.

Sofio, S., Yavuz, P. E. et Molinier, P. (dir.). (2007). « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du Genre*, 43.

Solá, M. (2015). Le transféminisme et ses transgressions : introduction au « Manifeste pour une insurrection transféministe » (E. Rodriguez et K. Espineira, trad.). *Comment s'en sortir ?*, 2, 4-7.

Sonia Delaunay : mode & tissus imprimés. (1991). Paris : Jacques Damase.

Soumet, H. (2014). *Les travesties de l'Histoire : portraits de ces femmes qui ont choisi de vivre en homme pour rester libres*. Paris : First.

Spivak, G. C. (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (J. Vidal, trad.). Paris : Amsterdam.

Sprague, J. (2005). *Feminist methodologies for critical researchers: bridging differences*. Walnut Creek, CA : AltaMira Press.

Stanton, D. (2003, 1er septembre). Rebelles et engagées. *La Gazette des femmes*, *25*(3). Récupéré de https://www.gazettedesfemmes.ca/4216/rebelles-et-engagees/

Steele, V. (1991). The F-Word. *Lingua Franca, 11*, 17-20. Récupéré de http://www.wiu.edu/users/mfbhl/180/steele.htm

Steele, V. (1997). *Fétiche : mode, sexe et pouvoir* (M.-A. Guillaume, trad.). Paris : Abbeville.

Steele, V. (2001). *The corset: a cultural history*. New Haven, CT : Yale University Press.

Steele, V. (dir.) (2010). *Japan fashion now*. New Haven/New York : Yale University Press/The Museum at Fashion Institute of Technology.

Steele, V. (commiss.), The Museum at Fashion Institute of Technology, New York, États-Unis. (2013). *A queer history of fashion: from the closet to the catwalk.* [Catalogue d'exposition]. New Haven, CT : Yale University Press.

Steinberg, S. (2001). *La confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. Paris : Fayard.

Stern, R. (1992). *À contre-courant : vêtements d'artistes, 1900-1940 / Gegen den Strich: kleider von künstlern, 1900-1940*. Berne, Suisse : Benteli Verlag.

St-Gelais, T. (2010). La rue comme espace public de subversion. Dans A. Gérin, Y. Bergeron, D. Hardy et G. Lapointe (dir.), *Œuvres à la rue : pratiques et*

discours émergents en art public (p. 78-81). Montréal : Département d'histoire de l'art de l'UQAM.

St-Gelais, T. (2011). Les Fermières sont là. Dans G. Sioui Durand (dir.), *Les Fermières Obsédées* (p. 9-10). Trois-Rivières, Canada : Le Sabord.

St-Gelais, T. (2012). Entre théorie et création. [Chapitre de livre]. Dans T. St-Gelais (dir.), *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création* (p. 59-169). Montréal : Galerie de l'UQAM.

Stinson, E. (2012). Writing zines, playing music, and being a black punk feminist: an interview with Osa Atoe. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, *22*(2-3), 261–274.

Stover, C. (2014, printemps). « Divulging the eat deets »: postfeminist self-surveillance on women's fitness blogs. *Thinking Gender Papers*. Récupéré de http://escholarship.org/uc/item/7rv4v26h

Summers, C. J. (dir.). (2004). *The queer encyclopedia of the visual arts*. San Francisco, CA : Cleis Press.

Surprenant, M.-È. et Bigaouette, M. (2013). Entrevue *La grève étudiante : une prise de conscience féministe – Jeanne Reynolds.* [Chapitre de livre]. Dans M.-È. Surprenant et M. Bigaouette (dir.), *Les femmes changent la lutte : au cœur du printemps québécois* (p. 41-51). Montréal : Éditions du remue-ménage.

Sutherland, A. (1986). Gypsy women, gypsy men: cultural paradoxes and economic resources. Dans G. Grumet (dir.), *Papers from the sixth and seventh annual meetings Gypsy Lore Society* (p. 104-113). New York : Gypsy Lore Society.

Sutherland-Harris, A. et Nochlin, L. (1981). Introduction. Dans *Femmes peintres : 1550-1950* (C. Bourguignon, trad.) (p. 13-44). Paris : Des femmes.

Suthrell, C. (2004). *Unzipping gender. sex, cross-dressing and culture*. Oxford, R-U : Berg.

Svendsen, L. (2006). *Fashion: a Philosophy* (J. Irons, trad.). Londres, R-U : Reaktion Books.

T

Tarlo, E. (1996). *Clothing matters: dress and identity in India*. Chicago, IL : The University of Chicago Press.

Tejal Shah : What Are You? (s. d.). Dans *Thomas Erben Gallery*. Récupéré de https://www.thomaserben.com/what-are-you-press/

The AIDS Memorial Quilt. (2017). Dans *The AIDS Memorial Quilt*. Récupéré de http://www.aidsquilt.org/about/the-aids-memorial-quilt

Thébaud, F. (2007). *Écrire l'histoire des femmes et du genre* (2e éd. rev. et augm.). Lyon, France : ENS Éditions.

Thesander, M. (1997). *The feminine ideal* (N. Hills, trad.). Londres, R-U : Reaktion Books.

Thomas, M.-Y., Grüsig, N. B. et Espineira, K. (dir.). (2015). *Transféminismes*. Paris : L'Harmattan.

Tiidenberg, K. et Gómez Cruz, E. (2015). Selfies, Image and the Re-making of the Body. *Body & Society*, *21*(4), 77-102.

Tisser. (1997). Dans E. Baumgartner et P. Ménard (dir.), *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française* (p. 780-781). Paris : Librairie générale française.

Torr, D. (2010). Man for a Day: a do-it-yourself guide. [Chapitre de livre]. Dans D. Torr et S. Bottoms, *Sex, drag, and male roles: investigating gender as performance* (p. 259-269). Ann Arbor, MI : University of Michigan Press.

Torr, D. et Bottoms, S. (2010). *Sex, drag, and male roles: investigating gender as performance*. Ann Arbor, MI : University of Michigan Press.

Trans. (2009). Dans M.-É de Villers (dir.), *Multidictionnaire de la langue française* (5e éd.) (p. 1614). Montréal : Québec Amérique.

Trebay, G. (2007, 2 septembre). Admit it. You love it. It matters. *The New York Times*. Récupéré de http://www.nytimes.com/2007/09/02/fashion/shows/02fash.html?n=Top%2FReference%2FTimes%20Topics%2FSubjects%2FD%2FDesign&_r=0

Troka, D., Lebesco, K. et Noble, J. (2003). *The Drag King Anthology*. New York : Haworth Press.

Tseëlon, E. (2001a). From fashion to masquerade: towards an ungendered paradigm.[Chapitre de livre]. Dans J. Entwistle et E. Wilson (dir.), *Body dressing* (p. 103-118). Oxford, R-U : Berg. Récupéré de http://www.bergfashionlibrary.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/view/BODRESS/chapter-BODRESS0009.xml?q=androgyn&isfuzzy=yes&placeAdditionalFacet=2820#highlightAnchor

Tseëlon, E. (2001). *Masquerade and identities: essays on gender, sexuality, and marginality*. Londres, R-U : Routledge.

Tucker, M. (commiss.), New Museum of Contemporary Art, New York, États-Unis. (1994a). *Bad Girls*. [Catalogue d'exposition]. New York : New Museum of Contemporary Art/The MIT Press.

Tucker, M. (dir.). (1994b). *Féminisme : art et histoire de l'art*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Twigg, J. (2013). *Fashion and age: dress, the body and later Life*. Londres, R-U : Bloomsbury Academic.

V

Van Enis, N. (2012). *Féminismes pluriels*. Bruxelles : Aden.

Vänskä, A. (2014). From gay to queer-or: wasn't fashion always already a very queer thing? *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, *18*(4), 447-463 Récupéré de http://dx.doi.org/10.2752/175174114X13996533400079

Varikas, E. (2006). *Penser le sexe et le genre*. Paris : Presses universitaires de France.

Vernay, M.-C. (2015, 12 janvier). Pilar Albarracín, la nature en force. *Libération*. Récupéré de http://next.liberation.fr/culture/2015/01/12/pilar-albarracin-la-nature-en-force_1179214

Virmani, A. (2012). Le sari à l'européenne : vêtement et militantisme en Inde coloniale. *Clio. Femmes, Genre, Histoire,* 36, 129-152.

W

Wark, J. (2006). *Radical gestures: feminism and performance art in North America*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Warr, T. et Jones, A. (dir.). (2005). *Le corps de l'artiste*. Paris : Phaidon.

Washington, M. S. et Economides, M. (2016). Strong is the new sexy: women, CrossFit, and the postfeminist ideal. *Journal of Sport & Social Issues*, *40*(2), 143-161.

Weber, B. (dir.). (2014, 11 février). *Brothers, sisters, sons & daughters: the film*. [Vidéo]. Récupéré de http://thewindow.barneys.com/brothers-sisters-sons-daughters-the-film/

WGSN (Worth Global Style Network). (2017, juillet). Regional Retail Checklist – Women & Young Women: LATAM Special. [Étude de marché]. Récupéré de https://www-wgsn-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/content/board_viewer/#/72862/page/1

WGSN (Worth Global Style Network). (2017, été). Retail & Buying, Retail Analysis – Women & Young Women [Étude de marché]. Récupéré de https://www-wgsn-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/content/board_viewer/#/72862/page/

Willems, J. (2014). Why « punk »?: religion, anarchism and feminism in Pussy Riot's punk prayer. *Religion, State & Society*, *42*(4), 403-419.

Williams, B. N. (30 juillet 2017). $$$ickening: a black trans woman's reflections on femme identity, class, and privilege. *The Fashion Studies Journal*. Récupéré de http://www.fashionstudiesjournal.org/4-what-were-wearing-1/2017/7/30/ickening-a-black-trans-womans-reflections-on-femme-identity-class-and-privilege

Winge, T. M. (2012). *Body Style*. Londres/New York : Berg.

Wittig, M. (1973). *Le corps lesbien*. Paris : Minuit.

Wittig, M. (1980a). La pensée Straight. *Questions féministes,* 7, 45-53.

Wittig, M. (1980b). On ne naît pas femme. *Questions Féministes,* 8, 75-84.

Wolf, N. (1990). Hunger. [Chapitre de livre]. Dans N. Wolf, *The Beauty Myth* (p. 179-217). New York : Random House.

Wollstonecraft, M. (1976). Quelques exemples de sottise causée par l'ignorance des femmes et conclusions sur le progrès moral qu'on pourrait naturellement attendre d'une révolution dans les mœurs féminines. [Chapitre de livre]. Dans M. Wollstonecraft, *Défense des droits de la femme* (M.-F. Cachin, trad.) (p. 223-239). Paris : Payot.

Women in Black. (s. d.). Récupéré de http://womeninblack.org

Worth, S. (2014). Gitana dress and dress à la gitana. *Dress: The Journal of the Costume Society of America, 40*(1), 31-45.

Worth, S. et Sibley, L. R. (1994). Maja dress and the andalusian image of Spain. *Clothing and Textiles Research Journal, 12*(4), 51-60.

Z

Zapperi, G. (2012). *L'artiste est une femme : la modernité de Marcel Duchamp.* Paris : Presses universitaires de France.

Zegaï, M. (2010). Trente ans de catalogues de jouets : mouvances et permanences des catégories de genre. Dans *Enfance & Cultures : regards des sciences humaines et sociales*. Actes du colloque, Paris, France, 1er décembre 2010. Récupéré de http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr/actes/zegai.pdf

Zwilling, L. et Sweet, M. J. (2000). The Evolution of Third-Sex Constructs in Ancient India: A Study in Ambiguity. [Chapitre de livre]. Dans J. Leslie et M. McGee (dir.), *Invented Identities. The Interplay of Gender, Religion and Politics in India* (p. 99-132). New Delhi, Inde : Oxford University Press.