

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PERFORMANCE AU CANADA 1970-2000 COMME DYNAMIQUE ENTRE
FÉMINISME ET *QUEER* : TECHNOLOGIES MÉDIATIQUES,
PERSONNIFICATION ET NARRATION CHEZ COLIN CAMPBELL, TANYA
MARS ET SHAWNA DEMPSEY/LORRI MILLAN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
JADE BOIVIN

AOÛT 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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

Je dois dire que ce mémoire m'a suivie de façon quotidienne, comme une espèce de chose immatérielle, toujours présente, qui ne m'a pas lâchée pendant les quatre dernières années. Je tiens donc à remercier sincèrement toutes les personnes qui m'ont accompagnée et supportée, et toutes celles qui, par leur écoute et leurs échanges, m'ont permis d'approfondir mes réflexions.

Je veux aussi souligner la participation de Tanya Mars, de Shawna Dempsey, de Lorri Millan et de Lisa Steele, qui ont généreusement accepté mes demandes d'entrevues, ainsi que ma directrice Barbara Clausen, pour ses encouragements et les opportunités offertes.

Enfin, un merci tout spécial à Andrew, à ma sœur Sarah, à mes parents Sonia et Denis, à tou.te.s les colocs qui ont partagé mon quotidien, et plus spécifiquement ceux habitant « l'oppidum de l'amnistie ». Merci aussi à celles et ceux qui m'ont fait danser lors de mes soirs de décrochage, sans oublier Hugo et Géraldine pour notre petit trio de bonne humeur. C'est cliché, mais ça prend tout un entourage pour écrire et terminer un mémoire. Merci.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I PENSER L'IMAGE VIDÉOGRAPHIQUE EN PERFORMANCE SELON LES STRUCTURES VISUELLES.....	13
1.1. L'art vidéo comme un contre-discours : prise de conscience la non-neutralité des espaces médiatiques et visuels	15
1.1.1. Au-delà du « message c'est le médium » : l'interactivité des nouveaux médias ..	18
1.1.2. L'immédiateté de la vidéo: l'analogie de la parenthèse pour questionner le regard que porte la spectatrice ou le spectateur.....	19
1.1.3. Le processus psychologique de la réception vidéographique	20
1.2. La réception et son hors-cadre : une question de visibilité et de structures du regard.....	22
1.2.1. La série <i>The Woman from Malibu</i> : discontinuité dans la représentation	24
1.2.1.1. Deux niveaux de travestissement	26
1.2.1.2. Le regard transgenre comme discontinuité temporelle	29
1.2.1.3. De la discontinuité entre le corps, l'image et l'identité : la vidéo au regard de la signification	31
1.2.2. Hors-hétéronormativité et identification lesbienne : la vidéo <i>Lesbian National Parks and Services : A Force of Nature</i> comme espace <i>queer</i>	34
1.2.2.1. Un espace <i>queer</i> hétérotopique : la visibilité comme reconnaissance de soi .	36
1.2.2.2. L'abject comme représentation ludique	39
1.2.3. Un regard de proximité : cadrer le corps de la Reine dans <i>Pure Virtue</i>	42
1.2.3.1. Les structures du regard et la représentation des femmes comme castration. .	44
1.2.3.2. Le plaisir féministe : fétichisme et érotisme, la vidéo dans le contexte cinématographique et télévisuel.....	46
1.3. En guise de conclusion. Le partage d'un sens commun <i>queer</i> , entre technologie et sexualité	50

CHAPITRE II LES NORMES DE GENRES ET LA PERSONNIFICATION EN PERFORMANCE AU CANADA	53
2.1. La performativité de genre : contexte et agentivité.....	55
2.1.1. Le désaccord entre <i>queer</i> et trans : masculinités et technologies du genre.....	57
2.1.2. Au-delà de la pensée binaire	59
2.2. Féminité et masculinité en performance : éthique des genres par la personnification et les costumes.....	61
2.2.1. Une image <i>camp</i> pour les femmes lesbiennes : la figure du Ranger dans <i>Lesbian National Parks and Services</i>	63
2.2.1.1. La masculinité féminine du Ranger comme comportement du genre éthique.....	64
2.2.1.2. Le concept de <i>camp</i> : la valeur politique de l'affect	68
2.2.1.3. Le <i>camp</i> appliqué à la culture butch-femme : concevoir une masculinité féminine	69
2.2.2. Ironie dans l'image de la féminité : du <i>camp</i> féministe à la mascarade dans <i>Pure Sin</i> et <i>Pure Nonsense</i>	73
2.2.2.1. La mascarade comme potentielle déstabilisation des structures phalliques dans <i>Pure Nonsense</i>	74
2.2.2.2. Le <i>camp</i> féministe et le burlesque de <i>Pure Sin</i>	77
2.2.3. La <i>Woman from Malibu</i> comme figure mitoyenne : un travestissement temporaire	80
2.2.3.1. Le travestissement et les pratiques transgenres au regard des théories <i>queer</i>	81
2.2.3.2. La <i>Woman from Malibu</i> : figure du <i>drag</i> , posture de <i>genderfucking</i>	85
2.3. En guise de conclusion. Le rôle et la transformation par l'art : non pas sans humour.....	88
CHAPITRE III LA NARRATION DANS LA PERFORMANCE AU CANADA : LA RÉALITÉ COMME PROCÉDÉ FICTIONNEL	90
3.1. La narration en performance au Canada : à l'entrecroisement du vécu, du langage et de la fiction.....	91
3.1.1. La narration comme un vécu : intégrer le personnel à l'art	92
3.1.1.1. Au-delà de la rupture générationnelle	94
3.1.2. La narration comme langage conceptuel.....	95
3.1.2.1. Un espace transdisciplinaire : la performance comme discipline contingente.....	96
3.1.2.2. La théâtralité et la performativité de la narration comme limite discursive du genre.....	98
3.2. La narration comme procédé fictionnel : mythe, fantaisie et mélodrame	99
3.2.1. La réinterprétation des mythes dans la série <i>Women and Power</i>	100

3.2.1.1. Les mythes politiques : la question de la vérité patriarcale.....	102
3.2.1.2. La castration et la différence : <i>Pure Nonsense</i> et la recherche du phallus d'Alice.....	104
3.2.1.3. Sexualité et désirs : mariage, virginité et le réveil du dragon dans <i>Pure Virtue</i>	107
3.2.2. Reconcevoir la réception hors de l'hétéronormativité avec <i>Growing Up Suite I</i>	110
3.2.2.1. La performativité de la fantaisie : percevoir et s'approprier les images	111
3.2.3. L'ordre psychique de la <i>Woman from Malibu</i> : le mélodrame comme structure de l'affect.....	117
3.2.3.1. Une question de mobilité : « au dehors de l'appartenance ».....	120
3.2.3.2. La rupture du réalisme par la mort et les traumas de la <i>Woman From Malibu</i> : ouvrir de nouvelles zones d'appartenance	121
3.3. En guise de conclusion. Valorisation de la subjectivité et du plaisir comme construction de nouveaux référents	124
CONCLUSION.....	126
ANNEXE A Illustrations commentées	131
ANNEXE B [Extrait] Entretien avec Tanya Mars, 2 février 2018	148
ANNEXE C [Extrait] Entretien avec Lisa Steele, 22 février 2018.....	158
ANNEXE D [Extrait] Entretien avec Shawna Dempsey et Lorri Millan, 22 janvier 2018 ..	166
ANNEXE E Détail des subventions octroyées par le Conseil des Arts du Canada pour le développement de l'art vidéo de 1968 à 1978	178
BIBLIOGRAPHIE.....	183

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Campbell, Colin (1976). <i>Temperature in Lima</i> [Vidéo]. Toronto: VTape. Image récupérée à 2min13.....	128
1.2 Campbell, Colin (1977). <i>Hollywood and Vine</i> [Vidéo]. Toronto: VTape. Image récupérée à 4min29.....	129
1.3 Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (2002). <i>Lesbian National Parks and Services: A Force of Nature</i> [Vidéo]. Image récupérée de https://vimeo.com/132492078 , à 20min36.....	130
1.4 Mars, Tanya (1985). <i>Pure Virtue</i> [Vidéo]. Toronto : VTape. Image récupérée à 1min34.....	131
1.5 Mars, Tanya (1985). <i>Pure Virtue</i> [Vidéo]. Toronto : VTape. Image récupérée à 12min19.....	132
2.1 Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (1997). <i>Lesbian National Parks and Services</i> [Photographie]. Image récupérée de http://www.shawnadempseyandlorrimillan.net/#/alps/	133
2.2 Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (2009). <i>Lesbian National Parks & Services Presents: Endangered Species</i> [Vidéo]. Image récupérée de https://vimeo.com/131932637 , à 4min37.....	134
2.3 Mars, Tanya, Ormsby, John (designer) et Hlynsky, David (photographe) (1987). <i>Why Does a Venus Not Have a Penis?</i> [Affiche]. Montréal: The CCCA Canadian Art Database.....	135

- 2.4 Benglis, Lynda (1974). *Lynda Benglis Advertisement – Spread from Artforum 13, no. 3* [Photographie]. Image récupérée de <https://www.artforum.com/print/previews/200907/lynda-benglis-23595>..... 136
- 2.5 Mars, Tanya (1986). *Pure Sin* [Photographie]. Montréal: The CCCA Canadian Art Database. Image récupérée de <http://www.ccca.concordia.ca>..... 137
- 2.6 Campbell, Colin (1977). *Last Seen Wearing* [Vidéo]. Toronto: VTape. Image récupérée à 18min51..... 138
- 3.1 Mars, Tanya (1985). *Pure Virtue* [Vidéo]. Toronto : VTape. Image récupérée à 11min54..... 139
- 3.2 Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (1992). *Mary Medusa* [Photographie]. Image récupérée de <http://www.shawnadempseyandlorrimillan.net/#/mary-medusa/>..... 140
- 3.3 Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (1990). *Mermaid in Love* [Photographie]. Image récupérée de: <http://www.shawnadempseyandlorrimillan.net/#/mermaid-in-love/>..... 141
- 3.4 Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (1994). *Growing Up Suite I* [Vidéo]. Image récupérée de <https://vimeo.com/131843315>, à 0min15..... 142
- 3.5 Campbell, Colin (1976). *The Temperature in Lima* [Vidéo]. Toronto: VTape. Image récupérée à 9min57..... 143
- 3.6 Campbell, Colin (1977). *Hollywood and Vine* [Vidéo]. Toronto: VTape. Image récupérée à 15min00..... 144

RÉSUMÉ

La présente recherche propose d'envisager la relation entre la performance et les théories féministes et *queer* telle qu'elle a pu se mettre en place à partir des années 1970 au Canada, alors que la performance comme médium se redéfinit suivant l'avènement des technologies médiatiques, et selon sa relation au public et au langage comme médiation. Les pratiques de Colin Campbell, de Tanya Mars ainsi que de Shawna Dempsey et Lorri Millan seront considérées comme un continuum qui s'échelonne dans le temps, de façon non linéaire et non chronologique. Leur engagement, tantôt avec le féminisme, tantôt avec le *queer*, s'imbrique à leur pratique, aussi informée par l'art vidéo, le théâtral et l'art conceptuel.

Trois aspects communs à leur travail seront cernés par cette recherche, en correspondance avec le contexte au Canada qui a su favoriser une approche transdisciplinaire de la performance : l'utilisation de la vidéo; la personnification et l'usage de costumes; et enfin l'intégration de procédés narratifs et imaginaires. Ce faisant, il est possible d'envisager la performance comme une pratique qui trouve son efficacité sur les dynamiques des relations sociales, en cela qu'elle permet de mettre en place un processus de transformation.

En considérant une approche *queer* de l'histoire de la performance, cette recherche tente de redonner une place centrale aux affects et à la perception comme moteur de création, alors que la performance peut être envisagée selon les espaces qu'elle permet de produire et de générer.

Mots clés : Art performance; Canada; féminisme; *queer*; art vidéo; transdisciplinarité dans l'art; Colin Campbell; Tanya Mars; Shawna Dempsey; Lorri Millan.

INTRODUCTION

Force est d'admettre que l'art performance au Canada est un sujet qui a fait couler beaucoup d'encre. Dans la seconde édition publiée en 2017/2018 d'*Une bibliographie commentée en temps réel : l'art de la performance au Québec au Canada*, nous¹ dressons le répertoire des écrits traitant de la performance au Canada depuis 1945. À ce jour, la bibliographie annotée comprend plus de 2000 titres d'articles, de chapitres et de livres. L'ampleur des résultats de ce projet de recherche démontre l'intérêt grandissant qu'ont les artistes et les historien.ne.s² envers une théorie de la performance canadienne : la performance entretient un lien aux écrits qui est continu et soutenu, et s'articule dans une relation dynamique avec une histoire de l'art qui s'écrit au présent. La bibliographie commentée comprend ainsi des textes qui ont été écrits « par anticipation, en réaction ou en réponse à l'art performatif » (Clausen, 2017/2018, s.p.). Ce constat est particulièrement important pour le présent mémoire, alors que les pratiques de Colin Campbell, de Tanya Mars ainsi que de Shawna Dempsey et Lorri Millan entretiennent elles aussi cette relation entre pratique et théorie; leurs œuvres se positionnant « par anticipation, en réaction ou en réponse » aux discours féministes, postmodernes et *queer* en art. J'ai eu l'occasion d'explorer ces questions dans la

¹ Je suis impliquée depuis 2014 dans l'équipe de recherche dirigée par Barbara Clausen, qui mène au Département d'histoire de l'art de l'UQAM, en collaboration avec la Bibliothèque des arts de l'UQAM et Arttexte, le projet intitulé *Une bibliographie commentée en temps réel : l'art de la performance au Québec et au Canada / An Annotated Bibliography in Real time : Performance Art in Quebec and Canada*. Ce parcours en tant qu'auxiliaire de recherche et co-commissaire s'est effectué en parallèle à mon cheminement à la maîtrise, et a certainement pu enrichir ma vision et ma compréhension de l'art de la performance au Canada.

² L'écriture épïcène a été favorisée tout au long de la rédaction de ce mémoire, néanmoins certaines formulations ont demandé l'usage d'une féminisation par dédoublement (par ex. les lectrices et les lecteurs) ou par extension (par ex. historien.ne.s), tel que suggéré dans « Le langage n'est pas neutre : Petit guide de rédaction féministe », *Féminétudes : Revue féministe étudiante pluridisciplinaire* (2014), en ligne, https://iref.uqam.ca/upload/files/Guide_texte_suivi_diffusion_avec_liens_21.pdf.

dernière partie de l'exposition *Lire la performance* (6 décembre – 15 décembre 2017), troisième volet de notre série organisée à Artex te depuis 2015, alors que je m'intéressais à la relation entre les écrits et l'image vidéographique en performance comme un lieu de constitution de soi : la création des œuvres et les écrits qui en découlent deviennent ainsi des formes narratives du quotidien et de l'intimité qui permet de questionner la possibilité de mettre en place une histoire de l'art subjective.

Cette approche peut être comprise à la lueur du concept de distance historique, tel qu'élaboré par Mark Salber Phillips dans son livre *On Historical Distance* (2013), qui considère la discipline historique comme un processus de médiation qui nous met en relation avec le passé. La distance serait en cela un concept relationnel à travers lequel nous négocions le présent :

In broader terms, this means that historical distance belongs to a family of feelings, judgments, and actions that are bound up with our need to navigate the world around us – whether in relation to gradations of space, time, and affect, or to the rewards and pressures of community. (Phillips, 2013, p. 12)

Phillips considère ainsi l'affect et l'émotif comme parties intégrantes de ce qui nous permet de se distancer, alors que cette même distance s'inscrit dans un processus de médiation dont les dimensions formelle, affective et idéologique façonnent notre engagement avec le passé : « What is "history and memory" if not a shorthand for two modes of historical distance? » (*Ibid.*, p. 4) Le processus d'historicisation propre à la discipline de l'histoire de l'art ne serait donc pas neutre, et en cela il est investi d'un aspect résolument affectif; d'autant plus que les œuvres de Campbell, de Mars, ainsi que de Dempsey et Millan s'articulent dans une relation intime avec leur identité. Helena Reckitt, commissaire et historienne de l'art, parlait quant à elle de processus d'identification avec le passé et avec les figures historiques. Cette idée rejoint ce que Phillips reconnaît être la dimension affective et émotive propre à la distance historique, alors que pour Reckitt, cette dimension se construit dans un processus d'identification :

[W]e trawl the past to make our own subjective art histories. Some historical figures that we identify with become ego ideals who we want to live up to. They occupy a space of hope and aspiration and maybe even heroism or heroine-ism. By identifying with these figures we individualize history. (Reckitt *et al.*, 2016, p. 363)

L'histoire de l'art se ferait donc dans la négociation de ces différentes temporalités, soit celle du présent, de l'acte d'écriture et de recherche qui est mien, « informé par une curiosité et un investissement personnel » (*Ibid.*, p. 364; je traduis); et celle propre aux artistes et à la création de leurs œuvres, qui se transforme tantôt en souvenir, tantôt en sujet du récit de l'histoire de l'art. Le choix du corpus à l'étude est motivé notamment par ce processus, et fonctionne comme plusieurs associations qui en arrivent à former un continuum non linéaire et non chronologique³, une sorte de champ lexical qui, par affiliation, tente de tisser la toile d'ensemble d'une approche *queer* de la performance au Canada.

Dans le cas de Colin Campbell, l'analyse portera sur sa série *The Woman from Malibu*, composée des cinq vidéos suivants : *The Woman from Malibu* (1976), *The Temperature in Lima* (1976), *Culver City Limits* (1976), *Last Seen Wearing* (1977) et *Hollywood and Vine* (1977)⁴. Dans le cas de Tanya Mars, il sera question de la série *Women and Power*, comprenant les trois performances *Pure Virtue* (1984), *Pure Sin* (1986) et *Pure Nonsense*⁵ (1987), ainsi que de l'adaptation vidéo faite de *Pure Virtue* en 1985. Dans le cas de Shawna Dempsey et Lorri Millan, il s'agira du projet de performance à long

³ À cet effet, voir Didi-Huberman (2000) et Hartog (2003).

⁴ Une sixième vidéo, *Shango Botanica* (1977), a été faite à l'origine pour compléter la série. Avec le recul, Campbell jugeait qu'elle ne répondait pas aux cinq autres vidéos : « Après mon retour au Canada et avec le recul, j'ai réalisé que les 5 autres bandes constituaient un tout homogène et que *Shango Botanica* était très à part. On ne retrouve pas dans les autres vidéos le personnage interprété par Lisa. Qui était-elle? Pourquoi ne l'avions-nous jamais vu avant? [...] De plus, je ne jugeais pas la bande très valable; c'était drôle, amusant comme une farce mais le reste du travail, les autres bandes, étaient plus solides. » Voir Lalonde (1999, p. 59).

⁵ La série s'est clôt avec une exposition, *Pure Hell* (1990) qui recréait les trois performances et les trois univers dans un format spectacle de 90 minutes, présenté à *The Power Plant* à Toronto. Le commissariat a été assuré par Barbara Fisher.

terme *Lesbian National Parks and Services* (1997), incluant aussi les deux vidéos *Lesbian National Parks and Services : A Force of Nature* (2002) et *Lesbian National Parks and Services Presents : Endangered Species* (2009), ainsi que la performance scénique *Growing Up Suite I* (1994). Considérant qu'il s'agit d'un grand corpus, avec beaucoup d'œuvres, les descriptions se feront au fur et à mesure de l'argumentaire, et elles pourront servir de référence aux lectrices et aux lecteurs tout au long de leur lecture.

À certains égards, il pourrait paraître anachronique d'associer les séries *The Woman from Malibu* de Campbell et *Women and Power* de Mars directement au *queer*, le terme n'étant pas encore utilisé dans les années 1970 et 1980; alors qu'à l'inverse Dempsey et Millan se revendiquent clairement du *queer* en l'appliquant plus spécifiquement à l'identité lesbienne. Pourtant, l'influence de plus en plus grande des théories *queer* en histoire de l'art nous amène à réfléchir aux différentes possibilités théoriques et méthodologiques qu'aurait l'histoire de l'art, comme discipline critique, à penser un engagement *queer* envers les processus d'historicisation : à rebours afin de réécrire et de réenvisager le passé; et au présent afin de l'articuler dans une généalogie non linéaire.

Le *queer* émerge d'abord comme une forme d'activisme. Principalement aux États-Unis et dans les contextes anglosaxons des années 1980 et 1990, il s'impose comme une revendication politique radicale basée sur l'identité sexuelle et de genre, en réponse notamment à la crise du SIDA et aux formes soutenues d'homophobie dans les différents aspects de la société (Jones et Silver, 2016, p. 28). Dans les universités, les travaux d'Eve Sedgwick (1990), de Judith Butler (1990) et de Teresa de Lauretis (1991) intègrent parallèlement cette critique radicale de l'identité à leur relecture de la théorie féministe française, du modèle de l'analyse du discours de Michel Foucault, des études culturelles, de la psychanalyse, du marxisme et de la philosophie poststructuraliste, exposant alors l'hétéronormativité sous-jacente aux précédentes théories féministes de

la première et deuxième vague (Jones et Silver, 2016, p. 28). Le *queer* s'impose ainsi comme une critique culturelle qui tantôt se distingue de la troisième vague féministe, et tantôt s'y intègre, notamment grâce à une prise en compte des études trans, des théories critiques raciales (*critical race theory*), des études postcoloniales ainsi que des études de la masculinité, dans l'optique de faire une relecture de l'identité au-delà de la seule catégorie de genre. Comme l'expliquent Amelia Jones et Erin Silver :

With a point of departure of gender being performative, this radical new 'third wave' theory, which was *simultaneously* and structurally queer and feminist, responded critically and creatively to the essentializing understandings of and approaches to sex, gender, and sexuality that had prevailed in much of the second wave feminism (*Ibid.*, p. 31-32).

Dans leur livre, *Otherwise : Imagining queer feminist art histories* (2016), Jones et Silver en arrivent à créer cette rencontre entre les différentes approches féministes et les théories *queer* en histoire de l'art, en stipulant que ces dernières sont redevables aux générations féministes précédentes et que chacune peut en arriver à mettre en lumière les contraintes et les limites de l'autre. Si la critique féministe en histoire de l'art, qui a émergé au début des années 1970 avec notamment les écrits de Linda Nochlin (1971) et ceux de Griselda Pollock et Rozsika Parker (1981), a permis de démontrer que les canons et les espaces de l'art et de l'histoire ont participé à l'invisibilisation du travail des femmes artistes, il convient désormais de penser les ponts qui existent entre le féminisme et le *queer* comme approche critique de l'histoire de l'art. Selon Jones et Silver, on pourrait d'un côté se demander si les approches féministes en histoire de l'art et dans les théories de la culture visuelle ne seraient pas trop rigides quant à la définition de leur sujet – les discours articulés dans les décennies 1970 à 1990 visaient principalement les femmes blanches, de classe moyenne, hétérosexuelles, résidant dans un contexte urbain – et si cette rigidité pouvait convenir à un cadre *queer*, dont la position se veut anti-essentialiste. D'un autre côté, on pourrait aussi se demander si les théories *queer* donnent suffisamment d'attention aux femmes, et si elles permettent d'accommoder les différentes problématiques liées aux oppressions spécifiquement

vécues par les personnes s'identifiant comme telle dans la société et dans le domaine artistique (Jones et Silver, 2016, p. 3). Pour les deux historiennes de l'art, cette apparence de paradoxe devient l'occasion d'envisager les points de rencontre entre une approche féministe de l'histoire de l'art et les théories culturelles *queer*. Supportée par cet élan, alors que s'imbriqueront à la fois les théories féministes et les théories *queer* aux cas d'étude, l'analyse proposée dans le présent mémoire vise à comprendre l'anticipation, dès les années 1970 en performance, de certains aspects de ce qui deviendra les théories *queer* dans les années 1990 et 2000. Et cet engagement avec le *queer* se remarque notamment par une approche transdisciplinaire de la performance, informée aussi par l'art vidéo, le théâtral et l'art conceptuel.

Si les œuvres de ce corpus correspondent à des décennies précises (Campbell dans les années 1970; Mars dans les années 1980; Dempsey et Millan dans les années 1990 et 2000), il n'en reste pas moins que ces artistes cohabitent et évoluent en parallèle. Campbell produit ses premières vidéo, *Sackville I'm Yours*, *True/False* et *Real Split* toutes trois en 1972 pour ensuite poursuivre sa production dans les décennies suivantes. Mars est de la même génération que Campbell. Elle tient sa première exposition solo à la Powerhouse Gallery en 1974, *Codpieces : Phallic Paraphernalia*, et intègre rapidement le médium vidéographique à sa pratique en performance, notamment avec une collaboration avec Campbell qui a coproduit la vidéo *Pure Virtue* en 1985. Les performances de la série *Women and Power* ont été réalisées entre 1984 et 1987, quelques années seulement avant le début de la collaboration entre Dempsey et Millan en 1989. Leur travail de longue haleine *Lesbian National Park and Services* débute en 1997 et sera alimenté sporadiquement jusqu'au milieu des années 2000. Elles me diront d'ailleurs avoir rencontré Campbell lors d'un séjour à l'international, alors qu'il et elles avaient participé à la 33^e Biennale d'Istanbul en 1992⁶. Cette petite chronologie permet

⁶ Shawna Dempsey, en entrevue, racontait : « I remember we went to a mosque, and, of course, we had to cover our heads, and Colin turned to Lorri and said: "Lorri, you wear your headscarf like an infidel!" » Voir Annexe D, p. 174 (extrait de Boivin (2018, 22 janvier)).

de visualiser la perméabilité des pratiques, qui ne sont pas cantonnées chacune dans leur décennie, ni même dans leur contexte géographique, et explique en partie le choix de structure pour le présent mémoire, qui s'articule de façon thématique. Les trois chapitres sont introduits par une section théorique, qui permet de mettre en contexte l'importance d'abord de la vidéo, puis de la personnification et enfin de la narration pour la performance au Canada, alors que suivra une analyse approfondie du travail de chaque artiste, en lien avec ces trois aspects, démontrant ainsi que ce qui est particulièrement important chez un artiste résonne aussi dans le travail des deux autres. Et si les trois procédés que sont la vidéo, la personnification et la narration sont communs chez ces artistes, il convient tout de même de mettre à chaque fois l'emphase sur une pratique particulière : la première ou le premier artiste invoqué.e dans chaque chapitre devient ainsi l'objet d'étude principal, alors que l'analyse des deux autres permettra de décliner les différentes facettes de chaque procédé en tant que figures d'appoint, démontrant alors l'affiliation non linéaire qui advient dans la performance au Canada des décennies 1970 à 2000.

En effet, la pertinence d'étudier ces artistes en parallèle s'explique car ils s'inscrivent dans un continuum particulier au Canada où l'on voit se rencontrer trois moments charnières qui ont eu une influence certaine sur la pratique de la performance. Premièrement, il s'agit de l'augmentation de l'accessibilité des technologies vidéographiques qui est favorisée par un financement étatique visant l'établissement des centres d'artistes au début des années 1970. Deuxièmement, il s'agit de la jonction entre la seconde vague féministe et les théories sur le genre émergeant dans les années 1980, laissant entrevoir la troisième vague, un refus de la pensée binaire ainsi que les théories *queer*⁷. Enfin, le développement d'une approche postmoderne de l'art et de l'art de la performance, tel qu'il advient dès les années 1970 sous l'influence de l'art

⁷ Le terme théorie *queer* a été nommé pour la première fois par Teresa de Lauretis en 1990 dans une conférence donnée à l'Université de Californie. Voir la publication qui a suivi la conférence : de Lauretis (1991).

conceptuel, permet d'investiguer les liens qui unissent l'art et la vie et ouvre la performance à une forme narrative.

Dans le contexte de l'art performance, la représentation (scénique, vidéographique, ou *in situ*) agit en tant que dispositif de médiation symbolique entre le soi, l'image et le public. En cela, l'utilisation de la vidéo, de la personnification et de la narration, présente de façon commune dans les œuvres de Campbell, de Mars et de Dempsey et Millan, permettrait d'une part de rendre compte de la fluidité des identités d'un point de vue *queer*, et d'autre part de générer un processus transformateur qui trouve son efficacité sur la dynamique des relations sociales. L'hypothèse du mémoire peut donc se résumer ainsi : le contexte canadien a permis de faire émerger des pratiques transdisciplinaires qui, en utilisant le potentiel transformateur de la performance, ont trouvé leur efficacité politique en proposant l'éclatement des catégories des genres. Et à travers ce contexte, il devient possible de poser une réflexion sur la nature de l'art performance même – qui s'est alors redéfinie en parallèle à l'avènement des technologies, à travers son rapport au public et en relation au langage comme médiation. Porter un regard historique dans lequel s'entremêlent des théories actuelles aux théories qui étaient contemporaines aux artistes permettra de mettre en relief cette affiliation et cet intérêt commun chez Campbell, Mars, Dempsey et Millan envers des questionnements de l'ordre du *queer* et du refus de la pensée binaire, idéologiquement et quotidiennement. Leur approche féministe/*queer* transcende ainsi dans la manière par laquelle il et elles s'engagent avec la performance comme médium et son immédiateté en tant que dynamique.

Dans le premier chapitre, la vidéo sera considérée selon le processus psychologique qu'elle permet de mettre en place entre le public et l'image (Krauss, 1976; Ross, 1996[1988]; Wagner, 2000), de façon à prendre en compte les structures du regard et les espaces qu'il est possible de générer par le médium vidéographique. On verra ainsi que les vidéos de Campbell, Mars, Dempsey et Millan permettent de penser la visibilité

en histoire de l'art au-delà de l'image (Latimer, 2016), alors que leur approche est ancrée dans une remise en question de l'objectivité du média vidéo (McLuhan, 1964; Logan, 2010). Cet aspect résonne particulièrement dans *The Temperature in Lima* et dans *Hollywood and Vine* de Campbell car il met en place deux niveaux de travestissement au regard de son personnage (Lalonde, 1999), dans l'optique de questionner les structures du réel mis en représentation vidéographique (Ferguson, 1991; Halberstam, 2005). Cette réflexion se poursuivra dans l'analyse de la vidéo *Lesbian National Parks and Services : A Force of Nature* de Dempsey et Millan, alors que la visibilité est comprise au regard des identités lesbiennes (Halberstam, 2005). La vidéo devient pour elles un espace d'inversion de l'hétéronormativité qui valorise un écosystème lesbien (Waugh, 2006; Kristeva, 1980; Wark, 2017). Enfin, dans la vidéo *Pure Virtue* de Mars, la visibilité s'articule dans le rapport de proximité avec le corps (Paterson, 2008), qui déjoue les structures de fétichisation des femmes à leurs dépens (Bowen, 2017; De Lauretis, 1984; Mulvey, 1989[1975]). Le concept de *Queer OS* proposé par Kara Keeling⁸ (2014), mis en dialogue avec la conception de Teresa de Lauretis (1987) de la technologie du genre, amenée en conclusion de chapitre, permettra de faire le lien entre l'importance des médias au regard de la sexualité et du genre chez Campbell, Mars, Dempsey et Millan avec ce qui sera apporté au deuxième chapitre quant aux théories *queer* et féministes sur la performativité et sur la personnification en performance.

C'est en effet dans le second chapitre que prendra véritablement place une discussion sur les genres au regard des théories *queer*. Il n'est pas anodin que ce chapitre soit au milieu du mémoire puisque la question des genres est aussi sous-jacente à l'analyse proposée dans le premier et le dernier chapitre. Il fait ainsi office de pilier, littéralement central à l'analyse, en démontrant les différents engagements dont font preuve les artistes envers la féminité et la masculinité (Bourcier, 2011; De Lauretis, 1987) comme

⁸ Le concept de *Queer OS* sera expliqué plus en détails en conclusion du chapitre I, p. 51.

des catégories performatives qui vont au-delà de la pensée binaire (Butler, 1993, 2005[1990]; Lamoureux, 2005). La personnification est ainsi considérée, à travers l'utilisation du costume (Wark, 2006[2004]), comme un mode d'engagement éthique qui crée le genre (Roof, 2016). Chez Dempsey et Millan, leur personnage de la *Lesbian Ranger* permet de valoriser une éthique *camp* (Sontag, 1964; S. Bourcier, 2017; Case, 1988-1989) de la masculinité féminine (Halberstam, 2012). Si la dissociation entre sexe et genre dans l'entrecroisement du féminin et du masculin est probante dans ce cas-ci, elle peut aussi être questionnée par les archétypes utilisés par Mars dans la personnification qu'elle fait de Mae West et d'Alice au pays des merveilles dans ses performances *Pure Sin* et *Pure Nonsense*, alors qu'elle parvient à mettre en place une mascarade de la féminité (Rivière, 1929; Doane, 1988-1989). Cette mascarade, comme on le verra, s'apparente au drag dans une posture d'un *camp* féministe (P. Robertson, 1993). Tandis que chez Campbell, l'on traitera plus spécifiquement du personnage de la *Woman from Malibu* en tant que drag alors que l'on peut voir l'imbrication du masculin et du féminin à différents moments des vidéogrammes *The Woman from Malibu*, *The Temperature in Lima* et *Last Seen Wearing* (Bourcier, 2005; Lalonde, 2006). La personnification qui en est faite correspond ainsi à une posture du *genderfucking* (Reich, 1992), ce qui nous permet plus largement de questionner les limites du *queer* quant à la prise en compte des pratiques trans (Bourcier, 2001; Halberstam, 2000). La conclusion de ce chapitre fera un rapide retour sur l'importance du costume en performance au regard de ces considérations sur l'identité et les genres comme données culturelles. Les écrits de Kaja Silverman (1986) sur le costume et celles de Jayne Wark (2006[2004]) sur le potentiel de transformation intrinsèque à la performance dans le jeu de rôle nous permettront de poser une réflexion sur les liens qui unissent l'art et la culture, et leur pertinence pour penser le rapport, plus large, qu'il est possible de mettre en place entre l'art et la réalité.

Ce questionnement nous amènera au dernier chapitre, qui traitera de l'influence de l'art conceptuel sur les pratiques en performance au Canada (Bonin, 2012; Pontbriand,

2012), dans l'optique de comprendre l'imbrication qui advient entre la fiction et la réalité dans l'utilisation de la narration. La narration devient ainsi un moyen politique d'inclure le personnel à l'art (Hanish, 2006[1970]; Huneault et Anderson, 2017; Goldberg, 1984), mais aussi un outil qui remet en question l'impact de l'imaginaire sur les normes sociales, à la frontière entre performativité et théâtralité (Durand, 1981). Cet intérêt à faire s'imbriquer la fiction à la performance relève, chez Mars, d'un engagement profond avec une déconstruction des mythes entourant la féminité (Flood, 2002; Anderson, 2002). Dans son cas, cette déconstruction se fait à travers les thèmes de la castration dans *Pure Nonsense* (Tuer, 2008) et du mariage et de la virginité dans *Pure Virtue* (Warner, 1989[1979]). La fiction lui sert ainsi à questionner la façon dont l'imaginaire peut agir sur le social, alors que dans la performance *Growing Up Suite I* de Dempsey et Millan, l'imaginaire se comprend plutôt comme une fantaisie (Engel, 2009). En ce sens, les images et les fantasmes, en tant qu'actes performatifs (De Lauretis, 1994; Lorenz, 2009), peuvent être utilisés pour valoriser les désirs lesbiens. La fantaisie devient ainsi un moteur de mobilité sociale et elle s'articule, dans le cas de Campbell, à travers le traitement mélodramatique de sa série (Gale, 1995; Casper, 2011). On verra ainsi qu'il met en place un certain pathétisme avec différents événements traumatiques racontés dans chacun des cinq vidéogrammes, ainsi que dans la narration de la mort du personnage qui advient à deux reprises dans *Culver City Limits*. Se négocient alors les normes au regard des genres et des procédés perceptuel et affectif (Davis, 2017) intrinsèques aux différentes zones d'appartenance qui constituent le tissu social (Probyn, 1996). La conclusion de ce dernier chapitre sera l'occasion de revenir sur la pertinence de penser la fiction et l'imaginaire dans le rapport que peut entretenir la psyché humaine, subjective, aux différentes structures du social qui, par l'ensemble des dynamiques qui y prennent place, forment les relations et les normes. Les écrits de Dore Bowen (2016) serviront ainsi à questionner la place du plaisir et du désir dans ces dynamiques au regard de l'histoire de l'art.

Enfin, dans la conclusion du mémoire, la spécificité de l'art performance sera abordée comme un espace construit par le corps⁹ (Goldberg, 1975), à la lueur d'une définition du *queer* comme méthode ancrée dans l'affect. Ce faisant, il est possible de penser la généalogie que forment Campbell, Mars, Dempsey et Millan selon ce qu'il et elles génèrent comme dynamique et comme espace lorsqu'on appréhende leur pratique à la jonction entre le féminisme et le *queer*.

⁹ Le présent mémoire considère un type précis de performances, dont l'étude est axée sur le corps, l'espace, le féminisme et le *queer*. Il convient ainsi de mentionner les limites du travail de recherche, alors que différents pans de la performance prennent aussi forme au Canada depuis les années 1990. Il aurait ainsi pu être possible de questionner la performance selon les pratiques de la reconstitution historique (*reenactment*), de la délégation, de l'art action, l'usage de documentation ou d'archives, voire même les pratiques participatives. J'invite la lectrice ou le lecteur qui s'intéresse aux autres déclinaisons de la performance à consulter Collet et Létourneau (2019).

CHAPITRE I

PENSER L'IMAGE VIDÉOGRAPHIQUE EN PERFORMANCE SELON LES STRUCTURES VISUELLES

Comme on le verra dans ce premier chapitre, l'intégration de la vidéo en performance au début des années 1970 a pu être possible grâce à l'accessibilité de la technologie vidéo : c'est un média moins coûteux que le film, et le gouvernement a fait bénéficier les centres d'artistes d'un financement pour l'acquisition de nouvelles technologies¹⁰. Dans le cas de la performance, l'utilisation d'un médium vidéographique en appelle à la présence de l'artiste de façon très différente (différée, même) et cette nouvelle condition de présentation de l'œuvre (et du corps) a été interrogée par les artistes au moyen notamment de l'autoreprésentation. Nous verrons ainsi que la vidéo – et les médias, plus largement – entretiennent un lien avec la réalité qui agit sur les modes de relations et de perception au sein du social (McLuhan, 1964; Logan, 2010), et que les pratiques émergentes en vidéo au Canada en sont arrivées à questionner cette relation parallèlement à une remise en question de la constitution technologique du médium (Krauss, 1976; Ross, 1996[1988]; Lalonde, 1999) dans le rapport qu'il peut (ou non) entretenir avec la vérité. Les œuvres dont il sera ici question, la série *The Woman from Malibu* (1976-1977) de Colin Campbell, *Lesbian National Parks and Services : A Force of Nature* (2002) de Shawna Dempsey et Lorri Millan ainsi que la vidéo *Pure*

¹⁰ À cet effet, voir Annexe E.

Virtue (1985) de Tanya Mars, nous permettent de mener une réflexion sur la représentation et l'image au-delà de leur seule constitution matérielle. Si chaque œuvre trouve bien sûr une esthétique qui lui est propre, j'aimerais proposer, au sein de ce chapitre, que l'utilisation de la vidéo vise à questionner les structures du regard et les espaces qui unissent chaque membre du public à une image par rapport aux genres – et découlant, selon ce que rend irréprésentable une image ou ce qui y est exclu. Il conviendra ainsi de questionner, chez Campbell, la possibilité des regards transgenres (Halberstam, 2005) quant au hors-cadre et aux différentes couches de sens qui adviennent entre une image et son référent (Ferguson, 1991; Barthes, 1964); chez Dempsey et Millan, la vidéo comme un espace *queer* qui valorise l'identification lesbienne autrement que par l'abject (Halberstam, 2005; Waugh, 2006; Wark, 2017); et enfin chez Mars, l'ouverture des structures visuelles de façon à contrer l'objectification (Mulvey, 1989[1975]; Bowen, 2016) à travers la transposition de l'acte de performance dans une mise en scène vidéographique axée sur un plaisir féministe. Et dans les trois cas, la vidéo est employée pour générer un dialogue avec le la spectatrice ou le spectateur, et ainsi faire prendre conscience des structures qui façonnent l'image et la représentation dans lesquels elle ou il est aussi impliqué.e – le besoin de se repositionner face à l'identité de la *Woman from Malibu*; la reconnaissance de soi dans l'hétérotopie du *Lesbian National Parks and Services : A Force of Nature*; ou par le partage des bases d'un plaisir féministe dans la série *Women and Power*. Ce faisant, cette prise en considération de la position de la spectatrice ou du spectateur¹¹

¹¹ Les théories de la spectatrice ont eu une importance considérable dans la critique féministe en cinéma et en histoire de l'art, qui s'articulait dans une critique plus large des théories psychanalytiques. Il semble ainsi important de reconsidérer ces théories, étant donné leur importance pour la génération d'artistes des années 1980, dans lequel s'inscrivent aussi Campbell et Mars. En effet, dans les années 1980, l'accent mis sur le « spectateur » dans les théories cinématographiques est réévalué en considérant la « spectatrice » (Doane, 1988-1989), et ce constat favorisera l'émergence d'une critique féministe, qui commençait aussi à s'ouvrir vers le *queer*. Dans le cas de la performance, il convient ainsi de considérer plus largement la relation entre la performeuse ou le performeur et son public, selon le regard, l'espace et le plaisir (Latimer, 2016; Halberstam, 2005; Waugh, 2006; Bowen, 2016); ce qui, nous le verrons avec l'étude du procédé vidéographique en performance dans ce chapitre, permet de reconsidérer la notion même de visibilité en histoire de l'art au regard d'une plus grande diversité d'identité.

nous permet de réfléchir à la vidéo comme un espace féministe et *queer* qui, nous le verrons, déstabilise le concept même de visibilité en histoire de l'art.

Avant de questionner davantage les structures du regard en ce qui a trait aux œuvres de Campbell, Dempsey, Millan et Mars, il convient d'abord de revenir brièvement sur le contexte dans lequel ont pu prendre place les pratiques vidéographiques au Canada, car il explique en partie les raisons selon lesquelles les artistes en sont arrivé.e.s à remettre en question les constituants du médium vidéographique.

1.1. L'art vidéo comme un contre-discours : prise de conscience la non-neutralité des espaces médiatiques et visuels

Il est impossible de traiter de l'émergence des pratiques transdisciplinaires en performance au Canada qui impliquent des technologies médiatiques sans prendre en compte l'influence majeure qu'ont eu les structures de financement et d'organisation sur les sphères artistiques, ainsi que l'influence des luttes sociales et féministes qui adviennent au milieu des années 1970. Comme le note Tagny Duff (2004), plusieurs centres d'artistes ont acquis dès les années 1970 (et à commencer par Intermedia, actif de 1967 à 1972), de l'équipement technique pour la production vidéographique, ce qui a favorisé l'intégration d'éléments technologiques au sein de la production artistique¹². On pourrait aussi nommer la fondation de Vidéographe (1971) et de Véhicule Art (1971) à Montréal et quelques années plus tard celle de VTAPE (1980) à Toronto.

¹² Duff nomme ici différents centres et organisations, tels Intermedia Press (fondé en 1972), Pacific Cinematheque (1972), Satellite Video Exchange – Video Inn (1973), Western Front (1973), Metro Media (1971), et aussi les organisations féministes Reel Feelings Woman's Collective (1973) et Women in Focus (1974). Voir Duff (2004).

Plusieurs de ces centres ont d'ailleurs été supportés par le Conseil des Arts du Canada¹³, alors que les collectifs de femmes et une approche féministe de l'art ont aussi pu prendre forme à travers les centres et les compagnies qui bénéficiaient de l'aide du gouvernement¹⁴.

Parallèlement, au milieu des années 1970, les considérations modernistes envers la réflexivité ont laissé place à des pratiques qui ont favorisé la déconstruction, passant d'une analyse de la spécificité du médium à une prise en considération des schèmes de représentation dominants. Selon le théoricien et artiste Chris Meigh-Andrews, les artistes féministes ont trouvé leur intérêt dans la pratique vidéo à cause de sa nature de confrontation et de l'immédiateté du médium (*Ibid.*, p. 283). La technologie vidéo, et tout autre moyen de mettre en scène sa propre représentation, a donc obtenu une influence majeure au Canada pour ces questions, et plus spécifiquement pour les artistes féministes en performance et en vidéo qui utilisaient leur corps comme moyen de revendication. Ce contexte de création, supporté par le financement étatique, et influencé par les problématiques féministes émergentes, a créé selon l'historienne de l'art Jayne Wark un climat très différent de ce qu'on retrouvait aux États-Unis :

The comparatively open atmosphere in Canada, which is reflected in its still intact principle of arm's-length, peer-reviewed funding for the arts at national, provincial, and municipal levels, is a major factor in the difference between how such work was supported in one country and denigrated in the other. (Wark, 2017, p. 107)

¹³ La catégorie « Vidéo » a été instaurée comme catégorie à part entière au Conseil des Arts du Canada en 1976-1977. Avant, elle faisait partie des catégories relatives au cinéma, à la photographie et à la magnétoscopie, et certaines subventions destinées aux centres d'artistes en vidéo étaient incluses dans la catégorie des arts plastiques. Voir l'Annexe E pour plus de détails concernant les subventions octroyées par le CAC aux centres d'artistes et initiatives supportant l'art vidéo de 1967 à 1978, période couvrant la création d'Intermedia jusqu'à l'établissement d'initiatives supportant la vidéo en couleurs.

¹⁴ L'ANNPAC (Association of National Non-Profit Artists Centres, 1976) a été fondée spécifiquement pour faciliter une distribution équitable du financement, permettant ainsi aux artistes d'avoir accès aux outils nécessaires pour faire de la vidéo, et de mieux encadrer leurs relations avec les agences gouvernementales. Voir Duff (2004, p. 19, et p. 44).

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'émergence des technologies vidéographiques dans le champ des arts dans les années 1970, car à la fois elles offraient aux artistes des possibilités d'expressions plus libres, et théoriquement moins contrôlées, et autant elles permettaient au Canada, via ses institutions culturelles, d'asseoir son identité progressiste et de valoriser son implication culturelle. En d'autres termes, autant les pratiques vidéographiques en arts sont nées d'un désir de se doter d'espaces médiatiques démocratiques et alternatifs, autant le contexte de financement étatique dans lequel elles sont nées a incité les artistes à se positionner, artistiquement et politiquement, au sujet de la signification même de cette résistance dans l'ère de la télévision globale (Marchessault, 1995, p. 8). Plusieurs initiatives ont d'ailleurs été prises par les artistes pour créer des canaux alternatifs de communication¹⁵ qui visaient à ébranler les canaux officiels, dont le réseau de télédiffusion, de façon à démocratiser l'information et à y inclure les plus marginalisé.e.s¹⁶. Pour l'historienne de l'art Joanne Lalonde, l'art vidéo formait un contre-discours : « on cherche alors à créer un espace symbolique revendiqué, s'opposant à l'apparente transparence du discours télévisuel. » (Lalonde, 1999, p. 21) L'art vidéo s'est ainsi attardé à pointer la non-neutralité des espaces médiatiques et la construction technologique inhérente à son propre médium, et l'on peut comprendre cet intérêt en revenant au paradigme décrit par Marshall McLuhan (1964) qui, nous le verrons, tend à se déplacer.

¹⁵ Métro Média (1971) est d'ailleurs né de cet objectif de faire le pont entre une pratique artistique en vidéo et la télédiffusion officielle, notamment en se chargeant d'une partie de la programmation du Canal 10 à la télévision de Vancouver et en promouvant une démocratisation des médias. Malgré son ambition de démocratiser l'information à travers l'art et l'éducation, il a tout de même été contraint par les propriétaires des compagnies de câble de censurer son contenu, jugé parfois comme trop explicite ou controversé, surtout en ce qui avait trait à la sexualité et à la crise du VIH/SIDA. Voir Tuer (1995, p. 110).

¹⁶ À Vancouver, les artistes en vidéo ont construit leur pratique autour de cette dialectique entre l'art et la télévision, notamment en créant des programmes alternatifs, féministes et anarchiques, tandis qu'à Toronto, on optait pour des sujets plus individuels, qui étaient produits et diffusés par des espaces en galerie tels que Trinity Square Video, Art Metropole ou A-Space. Pour une histoire détaillée de l'émergence vidéographique au Canada, voir Tuer (1995).

1.1.1. Au-delà du « message c'est le médium » : l'interactivité des nouveaux médias

Pour Robert K. Logan, qui publiait en 2010 son livre *Understanding New Media : Extending Marshall McLuhan*, il y a une dimension cognitive derrière l'utilisation de l'ordinateur et d'Internet qui n'est pas présente avec les médias traditionnels tels que la télévision, le téléphone et la radio. L'interactivité désormais centrale aux médias a selon lui permis de « reconfigurer la façon dont on interagit les uns avec les autres, mais aussi les relations entre ceux qui gouvernent, ceux qui sont gouvernés ainsi que la façon dont ceux qui gouvernent sont choisis » (*Ibid.*, p. 37).

L'arrivée des « nouveaux médias » ou des « médias digitaux », comme le pointe l'auteur, a eu pour effet d'altérer le « message » du média initialement compris par Marshall McLuhan en 1964 dans son livre *Understanding Media*. Selon le théoricien de la communication, il était important de « souligner l'idée que 'le message, c'est le médium', parce que c'est le médium qui façonne le mode et détermine l'échelle de l'activité et des relations des hommes. Les contenus ou les usages des médias sont divers et sans effet sur la nature des relations humaines. » (McLuhan, 1964, p. 25) En d'autres termes, l'une des principales caractéristiques des médias traditionnels (en 1964) est justement que leur nature est dissimulée par leur contenu. (*Ibid.*, p. 24). Dans le cas des pratiques vidéographiques, cette idée que la nature du média est dissimulée par le contenu a été questionnée par les artistes; et l'on verra que c'était aussi le cas de Campbell, Mars, Dempsey et Millan. Deux points sont ainsi importants à prendre en considération à cet égard : l'immédiateté de la vidéo rend le regard de la spectatrice ou du spectateur actif; alors que la nature électronique de la vidéo favorise un processus psychologique dans la réception de l'œuvre.

1.1.2. L'immédiateté de la vidéo: l'analogie de la parenthèse pour questionner le regard que porte la spectatrice ou le spectateur

L'idée de l'immédiateté en vidéo a été développée notamment par l'historienne de l'art Rosalind Krauss, et il convient ici d'y revenir afin de questionner la nature du regard qui est porté par la spectatrice et le spectateur dans le cas des pratiques féministes. Selon Krauss, tel qu'elle l'analyse dans son essai devenu emblématique, « Video : the Aesthetics of Narcissism » (1976), la technologie vidéo – à l'instar de la pellicule –, permet une immédiateté dans la captation et dans la diffusion de l'image:

Unlike the other visual arts, video is capable of recording and transmitting at the same time – producing instant feedback. The body is therefore as it were centered between two machines that are the opening and closing of a parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which re-projects the performer's image with the immediacy of a mirror. (Krauss, 1976, p. 52)

En ce sens, la vidéo encapsule le corps dans une autoreprésentation qui n'a ni passé, ni connexion avec un objet externe (*Ibid.*, p. 55). Toutefois, comme l'explique l'historienne de l'art Anne M. Wagner dans sa relecture du texte de Krauss, l'analogie de la « parenthèse » viendrait exclure l'idée même de la personne qui regarde (*viewer*) : « these "parentheses" only apparently enforce a closure; the technology of the monitor opens outward, as well as in. Not only does it register a process of surveillance, it itself asks for monitoring. » (Wagner, 2000, p. 68) Découlant, le moniteur ne serait pas seulement qu'une parenthèse fermée qui encapsule le corps de l'artiste, comme le suggère Krauss, plutôt qu'il instaurerait aussi une tension entre le moment de la vision, et celui de la réflexion¹⁷, ce qui mettrait en doute la vérité et la confiance¹⁸ comme

¹⁷ Wagner utilise ce terme sous la logique d'une prise de conscience de soi, au moment où le public prendrait conscience de l'action de regarder lorsqu'il est en train de la réaliser. Wagner (2000, p. 73).

¹⁸ Wagner disait à ce propos: « Truth and trust are prime among them: the truth of our senses and faculties, our trust in the terms by which the artist/performer makes his appeal. » Voir Wagner (2000, p. 75).

catégories de connaissance et d'expérience de l'art (*Ibid.*, p. 75). Pour l'auteure, la vidéo et la performance se sont rencontrées à un moment précis de leur histoire principalement à cause d'une attitude commune envers leur public: « Their self-absorption (what Krauss called narcissism) is conjoined with an especially aggressive – we can rightly say coercive – posture toward the viewer, by which a new awareness and mode of vision might be urged. » (*Ibid.*, p. 80). Wagner en appelle ainsi à questionner le regard qu'une spectatrice ou qu'un spectateur peut porter sur une vidéo : « But those witnesses now need some restructuring; they must be made to see anew. To see actively, to see critically, to see suspiciously. To see themselves doubled, maybe duped, by the artist who is the object of their gaze. » (*Ibid.*) C'est là aussi un point qui semble différer avec ce que McLuhan proposait : les œuvres vidéo dont il sera ici question incitent la spectatrice ou le spectateur à prendre conscience de sa propre posture et de son propre regard, ce qui implique une relation active à l'œuvre, à son sujet et à son format. Et c'est la constitution technologique de la vidéo qui permettrait d'avoir un regard actif.

En effet, l'instantanéité désormais possible grâce aux technologies électriques et digitales pose ainsi de nouveaux barèmes matériel et temporel quant à la compréhension qu'il est possible de se faire d'une image, et cela trouve aussi ses effets sur la présence immédiate du corps en performance, et sur la nature de la réception de ladite image.

1.1.3. Le processus psychologique de la réception vidéographique

L'analyse que propose Krauss du médium vidéographique est construite sur sa relecture de la signification même du terme « médium », qui tend au plus souvent à être compris comme étant l'état d'un objet, « séparé de l'existence de l'artiste, et à travers

lequel ses intentions doivent passer¹⁹. » Elle développe en ce sens une compréhension du « médium » en comparaison avec le parapsychologique : « telepathy, extra-sensory-perception, and communication with an after-life, for which people with certain kinds of psychic powers are understood to be Mediums. » (Krauss, 1976, p. 52)

Selon l'historienne de l'art Christine Ross, à cause des qualités électroniques qui lui sont intrinsèques²⁰, la vidéo rompt avec l'idée d'une représentation mimétique de la réalité, et découlant, la réception de la vidéo par la spectatrice ou le spectateur, qui n'est pas en mesure de contenir la totalité de l'image regardée dans l'instant, passe nécessairement par l'interprétation et donc, par un processus mémoriel. La spectatrice ou le spectateur s'inscrit ainsi dans la représentation alors qu'elle ou il regarde l'image vidéographique (Ross, 1996[1988], p. 122). L'image électronique est en cela imprécise, Ross dira en ce sens qu'elle est floue et mal définie, et elle ajoute qu'il y a une « double-scène » qui est créée par l'image vidéographique parce qu'il y a une rupture de cohérence entre la matière (l'objet) et l'icône (le signe) : « the video image defines itself through its *activity*, its continuous formation and deformation wavering on/in/under an electronic surface that never freezes iconic elements. » (Ross, 1996[1988], p. 122, l'auteure souligne) Et c'est l'interprétation que fait la spectatrice ou le spectateur de l'image qui crée un sens et une cohérence entre l'objet et son signe.

¹⁹ Je traduis. Elle explique en comparaison avec d'autres médium : « Rather, the medium of painting, sculpture or film has much more to do with the objective, material factors specific to a particular form: pigment-bearing surfaces; matter extended through space; light projected through a moving strip of celluloid. That is, the notion of a medium contains the concept of an object-state, separate from the artist's own being, through which his intentions must pass. » Voir Krauss (1976 p. 52).

²⁰ Les premières technologies vidéo – le Portapak étant le plus largement commercialisé à cause de sa légèreté et de sa maniabilité – marquaient la transition entre une technologie analogique et une technologie digitale. Elles n'étaient en cela ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. Le Portapak, par exemple, est une technologie utilisée dans les premières manifestations d'art vidéo dans les années 1970 qui fonctionnait à l'aide d'une bande magnétique, ce qui impliquait que l'image était créée non pas par un procédé chimique (comme l'est la pellicule avec l'émulsion créée par la lumière dans le procédé analogique), mais bien par un procédé électrique qui forme l'image par le balayage en temps réel de la lumière sur une bande magnétique. Les images digitales reprennent ce principe électrique, mais en transformant l'information initiale (la lumière) en un code composé par plusieurs données.

De cette façon, on peut en arriver à concevoir que l'art vidéo utilise « la psyché humaine comme un conduit » (Krauss, 1976, p. 52, je traduis).

Pour conclure brièvement ce dernier point, il convient de mettre en corrélation les deux aspects précédemment discutés : premièrement la qualité « en temps réel » du média électronique fait du corps, mis en représentation, un objet de connaissance; et deuxièmement, le balayage électronique, rapide, intrinsèque à la technologie vidéo, ouvre sur un aspect psychologique de la réception qui fait de la psyché humaine un conduit de l'œuvre. Considérant ces deux aspects inhérents au médium vidéographique, qui parvient à intégrer des éléments subjectifs au sein même de l'œuvre, il semblerait qu'on puisse comprendre les vidéos de Campbell, Dempsey, Millan et Mars sans se restreindre au strict champ visuel, c'est-à-dire que la signification des vidéos va au-delà de la simple représentation. Et découlant, leurs œuvres nous permettent de questionner le concept même de visibilité, considérant aussi la position que ce concept a occupé au sein de l'histoire de l'art et des revendications féministes et *queer*; ce sur quoi il convient maintenant de s'attarder.

1.2. La réception et son hors-cadre : une question de visibilité et de structures du regard

La question du domaine visuel a été centrale aux critiques féministes en histoire de l'art, notamment parce que l'histoire de l'art occidentale a forgé son objet d'étude selon le régime de la visualité (tout comme les performances du passé nous sont données à voir à travers des images et vidéo), mais aussi parce que les théories féministes et les théories *queer* se sont toutes deux attardées à des sujets qui *disparaissent* des constructions officielles du passé (Latimer, 2016, p. 95). La théoricienne et critique d'art Tirza True Latimer, dans le chapitre qu'elle signe dans *Otherwise : Imagining*

Queer Feminist Art Histories (2016), précise qu'implicite au constat « Je vois » se trouvent des notions de vérification, de croyance et de savoir. Selon l'auteure (Latimer, 2016, p. 95), les femmes, qu'elle considère comme une majorité invisible historiquement, et les minorités sexuelles, tout autant invisibles, occupent une position ambivalente au sein du régime visuel, qui lui-même est paradoxal : si l'accès à une plus grande visibilité a su trouver son efficacité en tant que stratégie politique, il n'en demeure pas moins que la notion même de *visibilité* (dans son rapport à la vérification, à la croyance et au savoir, et donc à la légitimation de l'existence même d'un objet) impose certaines limites en histoire de l'art : « The primacy of sight in Western societies makes the development of experimental methods in visual history all the more urgent – especially practices that take invisibility into account. » (*Ibid.*)

À cet égard, Campbell a été un précurseur et son utilisation du travestissement, qui ne peut être résumée uniquement comme une stratégie du drag²¹, s'articule dans un lien étroit avec l'image vidéographique et la tension qu'il instaure entre « ce qu'il nous dit et ce qu'il ne nous montre pas²² ». Il conviendra ainsi de proposer une analyse de la série *The Woman from Malibu* à la lueur de cette notion de visibilité quant au processus de travestissement de son personnage, mis en parallèle avec les écrits de Jack Halberstam (2005) et de Bruce Ferguson (1991), afin de voir comment les structures de l'image vidéo s'engagent dans un rapport critique du média comme vérité. Dans le cas de Dempsey et Millan, il conviendra de questionner la signification de la visibilité spécifiquement pour les femmes lesbiennes, alors que de valoriser sa présence dans l'espace public permet à la fois de favoriser une identification positive et ludique de l'identité lesbienne, mais permet aussi de rompre la connotation abjecte d'une identité souvent relayée au domaine de la déviance. En utilisant la figure bien connue du

²¹ Il est en effet important de faire la nuance entre le *drag* et le travestissement, dans le cas précis de Campbell, car il ne s'agit pas d'une imitation du genre féminin par le costume mais bien d'un questionnement sur la fluidité, en termes d'identité (identité est ici comprise aussi plus largement que le seul spectre du genre). Cette question sera développée davantage dans le chapitre II.

²² Lisa Steele, en entrevue. Voir Annexe C, p. 159 (extrait de Boivin (2018, 22 février); je traduis).

Ranger, à travers différents médias (performance, vidéo, livre), elles mettent en relief la présomption d'hétérosexualité, telle que présente dans nos sociétés contemporaines. La vidéo devient ainsi un espace d'inversion, alors que tout est traité du point de vue d'un écosystème lesbien. Enfin, nous verrons que la question de la visibilité se rapporte aussi aux structures de la représentation dans son rapport à la spectatrice ou au spectateur, qui se doit d'être compris autrement que dans la valorisation du désir des spectateurs (masculins). La vidéo, dans le cas de *Pure Virtue* de Mars, vient créer un rapport de proximité avec le corps, qui est cadré de façon à fétichiser le costume et l'apparat du personnage de la Reine. Ce faisant, Mars reprend de façon ironique les structures d'objectification des femmes à l'écran dans l'optique de valoriser un plaisir féministe et ainsi créer un nouveau langage du désir, basé sur une réappropriation de la séduction.

1.2.1. La série *The Woman from Malibu* : discontinuité dans la représentation

La série *The Woman From Malibu* a été produite par Campbell en Californie, sur une période de sept mois entre 1976 et 1977, et se compose de cinq vidéos, qui racontent différents événements de la vie d'une femme, la *Woman from Malibu* (ci-après écrit *WFM*), qui ne sera jamais nommée. C'est seulement dans la trilogie composée de *Rendez-Vous* (1997), *Déjà Vu* (1999) et *Que Sera Sera* (2001), que son nom sera divulgué : Mildred (Henrick, 2002, s.p.). À la base, la première vidéo a été conçue seule, et c'est par la suite que Campbell a décidé de poursuivre le récit de la *WFM*, trouvant en elle un moyen intéressant pour creuser les thématiques qu'il souhaitait alors aborder (Lalonde, 1999, p. 48). Peu de personnages nous sont introduits. Mis à part la *WFM*, une seule autre personne sera présente dans la série, lors d'une séquence de la

première vidéo. Il s'agit de Lisa Steele, qui vivait à Los Angeles avec lui à cette époque, travaillant elle-même sur ses propres projets vidéographiques²³.

La première vidéo, aussi nommée *The Woman from Malibu* (12min20), relate l'ascension de l'Himalaya qu'ont faite la *WFM* et son mari, ainsi que la mort de ce dernier, qui est tombé d'un glacier. Dans la seconde vidéo, *The Temperature in Lima* (9min 47), la *WFM* raconte son retour de l'Himalaya, et différents autres événements qu'elle vivra au quotidien, dont son rituel de maquillage, son intérêt à aller voir la première du nouveau film de Barbara Streisand (*A star is born*) avec son amie, et les différents appels inquiétants qu'elle reçoit depuis la mort de son mari. *Culver City Limits* (9min 17), troisième vidéo de la série, relate un événement vécu par la *WFM*, qui s'est fait observer par un homme assis dans sa voiture, au feu rouge, lorsqu'elle allait acheter une plante de plastique à la vente *Pick and Save*, et une autre fois lorsqu'elle allait au nouveau centre commercial *Falkhills*. Elle décrit aussi les douleurs qu'elle ressent, ce qu'elle a vu à la première de Streisand, ainsi que sa propre mort. Dans la quatrième vidéo, *Last Seen Wearing* (21min10), elle raconte principalement la disparition de sa fille, et fera aussi mention de douleurs à la tête, de ses difficultés à dormir, puis d'un cauchemar qu'elle a fait récemment, dans lequel elle était attaquée par un homme avec une aiguille. Enfin, dans la dernière vidéo de la série, *Hollywood and Vine* (17min23), elle explique avoir vu l'actrice Lisa Minnelli, alors qu'elle revenait de Chrome City pour les funérailles de son amie qui a été fumigée à mort accidentellement dans sa propre maison. Elle explique aussi la passion que son mari et elle avaient pour les squelettes d'insectes et d'animaux, que le couple pouvait trouver dans le désert.

²³ Steele terminait à ce moment sa série *Waiting for Lancelot* et allait bientôt commencer la série *The Scientists Tapes*, dans lequel Campbell jouait le rôle du scientifique. Voir Lalonde (1999, p. 56).

Comme il en sera question dans cette section, le processus de travestissement utilisé par Campbell pour son personnage permet de questionner la valeur légaliste²⁴ et objective des images vidéographiques et médiatiques. La notion de « regard transgenre » telle que développée par Jack Halberstam²⁵ dans son texte « The Transgender Look » (2005) sera invoquée afin de concevoir l'effet que la représentation transgenre peut obtenir sur la temporalité en vidéo, car dans le cas de Campbell, son utilisation du travestissement devient très liée à la technologie et à la façon dont on peut questionner la vraisemblance même du médium. La vidéo lui sert ainsi à questionner les limites, les contraintes et le cadre technologique dans lesquels transitent une image, une expérience et une connaissance de soi quant aux genres et aux structures du regard. Deux moments révèlent le processus de travestissement du personnage. Le « passage » s'articule d'abord par la narration (la *WFM* verbalisera alors son processus de travestissement dans *Temperature in Lima*), puis par l'image (lorsque l'on voit la *WFM* se maquiller dans *Hollywood and Vine*), ce qui correspond pour Joanne Lalonde (1999) à deux niveaux de sens : factuel et verbal.

1.2.1.1. Deux niveaux de travestissement

Lalonde développe son analyse en sémiologie dans sa thèse *Représentation et subversion des genres dans la série The Woman from Malibu de Colin Campbell* (1999), alors qu'elle identifie ces deux niveaux de sens qui s'imbriquent aux deux moments où il est question du travestissement dans la série. Selon elle, « le niveau factuel de l'œuvre regroupe les comportements et attributs du personnage », tandis que « [l]e niveau verbal de l'œuvre concerne le monologue du personnage [...] », c'est-à-

²⁴ Comme il en sera question dans l'analyse du travail de Campbell selon Ferguson (1991), la valeur légaliste impose le respect littéral du texte sans compter sa valeur morale et politique.

²⁵ Jack Halberstam ayant fait sa transition publiquement, je parlerai de lui au masculin, mais ses textes seront référencés selon le nom d'auteur enregistré avec chaque publication, soit Judith Halberstam.

dire le] contenu de ce que le personnage raconte et les indices verbaux des modalités de ce contenu. » (Lalonde, 1999, p. 171-173)

La première séquence de *Temperature in Lima* est le seul moment où la *WFM* mentionne son processus de travestissement. Campbell est montré de dos en gros plan, et sa tête se trouve dans l'hors-champ. Il porte une chemise noire avec l'inscription « Crest Trophies » dans le dos, puis avec l'avancement de la scène il se tourne face à la caméra. On voit sa poitrine nue sous sa chemise ouverte, et il caresse ses poils. Ce n'est pas le processus de travestissement en lui-même qui nous est montré plutôt que les éléments à connotation masculine : sa poitrine velue, ses doigts sans bagues et ses ongles sans vernis (fig. 1.1). Pendant cette séquence, il raconte :

It was a gradual thing. I would stand in the bathroom every morning longing to throw away the eye shadow, the mascara, the hair spray, the tweezers, the perfume. I begin to imagine a great bonfire of all my frilly dresses and blouses, ribbons and bow. I practically starved myself to stop my muscles from growing and bulging. The burning stench of hair removers began to nauseate me. I was tired of shaving and seering my chin with astringent to close the pores and plastering it with pancake make-up to hide the five o'clock shadow. One night I went down to the local McDonald's alone just to get a hamburger and I suddenly found I couldn't get out of the car. I was terrified of being called Sir again. The fear just paralysed me. (The Temperature in Lima, séquence 1, dans Lalonde, 1999, p. 73.)

La séquence qui suit ce monologue ouvre sur une voix *off* reprenant un langage très difficile et transphobe qui, en utilisant le pronom *it*, vient déshumaniser les personnes trans, alors qu'on voit une séquence filmée de la photo de Campbell et Steele assis dans une voiture. Steele disait en entrevue que Campbell et elle entendaient ce genre de débats qui commençaient à prendre place dans les médias californiens à l'époque²⁶. La *WFM*, en voix *off*, raconte :

²⁶ Campbell disait lui aussi, dans une entrevue menée par Lalonde, à propos de la description du travestissement dans *Temperature in Lima* : « Justement ces items [processus de travestissement, transsexualité, évocation des organes sexuels] ont été pris dans le journal, c'était une nouvelle du L.A. Time à propos d'un professeur de secondaire qui avait changé de sexe. [...] C'était une citation. C'était

Well then, you'll tell me baby, just what is it? It had a mastectomy. It's taking male hormones and it can grow a beard but does it have the other male equipment? Can it produce sperm or does it still have a clitoris? [...] (*The Temperature in Lima*, séquence 2, dans *Ibid.*, p. 73-74)

La première séquence d'*Hollywood and Vine*, quant à elle, est le seul moment où nous est montré (et non décrit, comme c'était le cas dans *Temperature in Lima*) le processus de travestissement du personnage (fig. 1.2). Et cette monstration est faite de façon à faire prendre conscience du cadre même de la vidéo, qui autrement, s'effacerait au profit de l'image. Campbell est face à un miroir (son visage est dévoilé par son reflet), à côté d'un moniteur de télévision qui diffuse des images d'autoroute. La *WFM* raconte la mort par fumigation de son amie, disant que lorsqu'elle revenait de ses funérailles, elle a rencontré Lisa Minnelli sur la route. Elle éteint le moniteur, reprend son maquillage et enfile ses bagues et ses boucles d'oreilles, ajustant aussi sa perruque en poursuivant son récit :

I was pleased when the young couple from next door asked me to go to supper with them at the Schiff's Restaurant. [...] I don't really approve of young people living with each other when they're not married. In fact, I suggested several times that they do get married. But they laugh at me and say that I'm old fashioned. I've always thought of myself as being very modern. (*Hollywood and Vine*, séquence 1, dans *Ibid.*, p. 86-87)

Dans cette séquence, qui dure un peu plus de 7 minutes, la *WFM* prend le temps de se préparer, et le travestissement nous est montré comme un processus de représentation qui passe par une réflexion – dans le miroir –, à laquelle s'imbrique la conscience de soi de la *WFM* qui, contrairement à ce qu'en pensent ses amis, « se perçoit comme une femme moderne ». Il y a donc ici trois cadres : un premier (le miroir) dans lequel on la voit se maquiller, nous donne accès au processus de travestissement, un second (la télévision), ouvre à un autre espace visuel et technologique, qui renvoie à un moment

également la première fois que je lisais une nouvelle concernant une personne réelle qui change de sexe. C'était surprenant pour moi de voir cette nouveauté imprimée, car c'était un sujet dont on ne parlait pas à l'époque. » Voir Lalonde (1999, p. 64).

du quotidien de Steele et Campbell qui roulent sur l'autoroute; et un troisième (le cadre de la vidéo), qui maintient le miroir et la télévision dans un espace restreint, construit pour diriger le regard de la spectatrice ou du spectateur dans un déplacement entre les deux cadres pour aboutir enfin sur l'image de la *WFM* en train de se maquiller.

Considérant que cette séquence est le seul moment dans la série où Campbell montre le « passage » de la *WFM*, et la manière dont il cadre ce processus en favorisant la mobilité du regard de la spectatrice ou du spectateur, il convient désormais de questionner davantage la signification d'une représentation transgenre selon les structures vidéographiques.

1.2.1.2. Le regard transgenre comme discontinuité temporelle

Selon Jack Halberstam, la question de la représentation d'identités transgenres pose un certain paradoxe entre visibilité et temporalité. Ce que l'auteur appelle un « regard transgenre » est en cela lié à la façon dont on peut appréhender la temporalité : « The dilemma for the transgender character, [...] is to create an alternate future while rewriting history. » (Halberstam, 2005, p. 77) Il parlera ainsi d'un « regard [transgenre] capable d'apercevoir, à travers le présent, un futur qui se trouve ailleurs. » (*Ibid.*, je traduis.) Selon l'auteur, parce que les spectatrices ou les spectateurs (d'un film) ont déjà incorporé les différentes significations reliées à la binarité homme/femme et hétérosexualité/homosexualité en acceptant les limites des rôles genrés, elles ou ils vont consentir à une représentation qui limite les options narratives en lien avec les identités des personnages (*Ibid.*, p. 84). Mais depuis les années 1990, notamment avec les travaux de bell hooks (1992) et de Martha Gever (Gever *et al.*, 1993), sont désormais considérées de nouvelles perspectives du regard – Halberstam nommera *queer looks*, *oppositional gazes* et *black looks* – alors que les narrations, qui tendent à

se défaire des structures du cinéma classique, ont permis de prendre en considération les identités sexuelles diversifiées à l'écran, dans les représentations et dans les relations de regard avec les spectatrices ou les spectateurs. Pour qu'un personnage soit perçu comme transgenre, la trame narrative doit le rendre visible en révélant sa transidentité, mais paradoxalement, ce besoin de le rendre visible, dans l'optique de sa reconnaissance, pose d'autres problématiques quant à l'échec du personnage à « passer²⁷ » pour le genre désiré. Ce « passage », comme Halberstam l'explique, implique une rupture de temporalité dans le regard, car la spectatrice ou le spectateur doit se repositionner par rapport au passé de la narration pour pouvoir lire le présent, et se préparer pour le futur du film :

When we « see » the transgender character, then, we are actually seeing cinematic time's sleight of hand. Visibility, under these circumstances, may be equated with jeopardy, danger, and exposure, and it often becomes necessary for the transgender character to disappear in order to remain viable. The transgender gaze becomes difficult to track because it depends on complex relations in time and space between seeing and not seeing, appearing and disappearing, knowing and not knowing (Halberstam, 2005, p. 78).

Pour en revenir à la série de Campbell, les deux façons de présenter le processus de transformation de la *WFM* (verbal dans *Temperature in Lima* et factuel dans *Hollywood and Vice*) participent d'une façon similaire à ce que décrit Halberstam, c'est-à-dire à créer une discontinuité entre l'image, le corps et l'identité par rapport à la connaissance, médiée par la vidéo, qu'on a du personnage. Lalonde parlera de « double-alibis diégétiques », soit une discontinuité entre les niveaux verbal et factuel mis en place dans la série, participant à créer un personnage « distancié [qui] dédouble son propre univers en deux instances distinctes : la voix qui raconte et le contenu raconté » (Lalonde, 1999, p. 205).

²⁷ En anglais l'expression utilisée est *to pass*, lorsqu'une personne réussit à se faire reconnaître comme le genre désiré.

Et cette discontinuité²⁸, comme il en sera question au prochain point, se doit d'être comprise selon les différentes significations dont fait l'objet une image lorsqu'elle entre en relation avec un texte, ou un monologue. Le texte de Roland Barthes, « La rhétorique de l'image » (1964), mis en parallèle aux écrits de Bruce Ferguson (1991), nous permettra de mieux comprendre cette discontinuité au regard du processus de travestissement chez Campbell, alors que la vidéo devient un lieu de constitution de soi.

1.2.1.3. De la discontinuité entre le corps, l'image et l'identité : la vidéo au regard de la signification

Dans « La rhétorique de l'image » (1964), Barthes propose une lecture des différentes couches de sens impliquées dans une publicité de la marque Panzani (message linguistique, message iconique et message littéral), en expliquant qu'au sein d'une seule image se trouvent au plus souvent plusieurs couches de sens simultanément. Il dira ainsi que, même s'il conçoit qu'en théorie une image pourrait avoir seulement un sens dénoté, ce dernier ne serait qu'une utopie car il est difficile de soustraire les connotations qui adviennent dans l'interprétation d'une image qui elle, implique « un savoir supérieur au savoir anthropologique » (Barthes, 1964, p. 46).

Dans son analyse du travail vidéographique de Campbell, Ferguson en arrive à la conclusion que le système d'ancrage-relais tel que défini par Barthes n'existe plus avec la technologie électronique : cette relation, ancrage-relais, répond à la fonction de

²⁸ Bruce Ferguson dira que cette question de discontinuité était centrale aux pratiques féministes contemporaines à Campbell au début des années 1970, et qu'on peut le voir dans ses vidéos notamment à travers les problématiques de la subjectivité et de la représentation qu'il met en place aussi dans ses écrits. Voir Ferguson (1991, p. 294).

l'image linguistique qui d'un côté contrôle l'image et « téléguide [la lectrice ou le lecteur] vers un sens choisi à l'avance » (ancrage) (Barthes, 1964, p. 44); et d'un autre côté fait avancer la compréhension qu'on se fait d'une image (ou d'un récit, dans le cas du cinéma) « en disposant dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image » (relais) (Barthes, 1964, p. 45). Selon Ferguson, dans le contexte d'une société positiviste comme la nôtre, l'image détient une valeur légaliste (c'est-à-dire qu'elle impose le respect littéral du texte sans compter sa valeur morale et politique). Il dira ainsi, en parlant de la télévision, qu'il y a une dissociation entre l'image et son contexte, et que les éléments de l'image ne nous permettent plus d'en identifier la véracité :

The whole history of Ronald Reagan's media career from Borax promoter to President is nothing more than a history of television's power to disassociate images from context – to erase history over and over. It is no coincidence that television's major contribution to the extension of genres is the docudrama: half fiction, half fact and all rhetoric. Television appears to come from nowhere. Sackville in the case of one tape by Campbell, is a place which is as convenient a center as anywhere. It would seem that its stories can be told or made up by anyone; by Art Star, for instance, a person who may or may not be a Canadian artist with any of the attributes he claims for himself. [...] There is simply no way for a viewer to know. There is no anchor-relay system because there is no purchase for an anchor, or perhaps an anchor-man, in the electronic wonderland. (Ferguson, 1991, p. 303)

La télévision et les canaux de diffusion officiels ont été pour les artistes pionnières et pionniers de la vidéo des points de références; non pas qu'il s'agissait de faire de la télévision, plutôt qu'on a pu voir être développée une position critique des artistes face à la nature même de la télévision, de sa force légaliste, pour reprendre le terme de Ferguson, et même de légitimation. Dans la série *The Woman From Malibu*, et de façon peut-être un peu plus subtile que l'approche que Campbell privilégie dans *Sackville, I'm Yours* (1972) – ce sur quoi Ferguson s'attarde –, l'artiste joue sur les structures de vraisemblance de l'image vidéographique, qui elles, s'articulent dans une relation de connivence avec la spectatrice ou le spectateur. Dans une entrevue avec Lalonde, Campbell explique :

Cette interaction ironique, la caméra ne ment jamais, la caméra documente la réalité, mais reconnaître ceci c'est d'une certaine manière admettre aussi la mise en scène, le faux [...] Mon œuvre a toujours eu cette dimension ironique... oui mais non... ce n'est pas vraiment vrai... et je voulais que le spectateur soit impliqué dans le jeu. Faisons semblant que c'est vrai mais ce ne l'est pas. (Lalonde, 1999, p. 65)

Lalonde ira dans le même sens :

Campbell joue ici sur la tradition de véracité du médium à laquelle la dimension fabriquée de la représentation s'oppose. Ce que vont précisément pointer les séquences de travestissement. [...] Le spectateur est à la fois confronté au personnage et à la fabrication du personnage. (Lalonde, 1999, p. 206)

Concevoir que la spectatrice ou le spectateur participe au jeu de vraisemblance mis en œuvre par Campbell implique une prise en compte de l'action même de regarder, action qui est alors révélée par le va-et-vient entre réalité et fiction, technologie et identité. Pour en revenir à la première séquence de *Temperature in Lima* décrite précédemment, Campbell fait transiter le regard de la spectatrice ou spectateur d'un cadre à l'autre dans un habile jeu avec les focus; le faisant passer du moniteur de télévision, à la main de la *WFM* au bas de l'écran, puis sur son bras et son dos, pour enfin aboutir sur sa tête (sans perruque), avant de fixer le focus sur la *WFM* en train de se maquiller. Son visage se reflète dans le miroir mais demeure flou, jusqu'à ce que le focus change une troisième fois pour se figer sur le reflet de son visage. Cette succession des focus invite le regard de la spectatrice ou du spectateur à se déplacer d'un cadre à l'autre : d'abord l'autoroute à travers la télévision, ensuite la main de Campbell à la bordure du cadre du vidéogramme, et enfin le visage de la *WFM* à travers son reflet dans le miroir.

Le « passage » de la *WFM*, dans ce contexte, est étroitement lié à celui du regard entre les différents niveaux de sens mis en œuvre dans la séquence, ce qui incite la spectatrice ou le spectateur à prendre conscience du propre cadre dans lequel elle ou il est en train

de regarder, et découlant, à prendre aussi conscience de la construction de l'image (et du contenu) vidéographique, parallèlement à la « construction » de la *WFM* dont le processus de travestissement est révélé. La visibilité²⁹, dans ce contexte, est étroitement liée à la véracité des structures vidéographiques et télévisuelles qui, comme le suggère Ferguson, se basent sur leur valeur légaliste pour construire un sens et un savoir. Dans le cas de la *Woman from Malibu*, c'est cette valeur légaliste qui se dissout, au profit d'un subtil jeu entre ce que nous montre Campbell par la vidéo, et ce qui est évoqué par la *WFM* dans son récit, alors que rien ne peut être confirmé – faisant ainsi part du contrôle sous-jacent au processus de mise en visibilité. Le rapport à la vérité et à la réalité en vidéo peut, on le verra avec Dempsey, Millan et Mars, se décliner dans une analyse de performances qui utilisent la vidéo comme outil.

1.2.2. Hors-hétéronormativité et identification lesbienne : la vidéo *Lesbian National Parks and Services : A Force of Nature* comme espace *queer*

La question de la visibilité en vidéo est tout autant pertinente chez Dempsey et Millan, et spécifiquement dans le cas de la vidéo *Lesbian National Parks and Services : A Force of Nature* (2002, ci-après référencée par l'acronyme *LNPSFON*). La vidéo *LNPSFON* s'inscrit dans le cadre du projet de performance *Lesbian National Parks and Services* (*LNPS*), réalisé initialement en 1997 dans le parc national de Banff pour l'exposition *Private Investigators* à la galerie Walter Phillips³⁰. Les deux artistes y

²⁹ Je ne me suis pas attardée à la question de la visibilité transgenre parce que Campbell n'était pas transgenre lui-même. Cette question sera abordée davantage dans le chapitre II, notamment en introduisant les théoriques *queer* qui offrent une meilleure contextualisation des procédés de travestissement par rapport aux réelles implications sur la vie de ladite personne.

³⁰ Le projet a évolué bien au-delà de la performance, en incluant aussi la publication de deux livres (*Handbook of the Junior Lesbian Ranger*, 2001 et *The Lesbian National Parks and Services Field Guide to North America : Flora, Fauna and Survival Skills*, 2002), des pamphlets pour la sensibilisation distribués dans le parc, ainsi que deux vidéos (*LNPSFON*, 2002 et *Lesbian National Parks & Services*

avaient créé une parodie des ranger canadiens, ces personnages masculins emblématiques œuvrant pour la conservation de la « nature sauvage » au sein des parcs nationaux, dans le but de valoriser une meilleure visibilité des femmes lesbiennes, tout en sensibilisant quant à l'importance de protéger et valoriser l'écosystème lesbien³¹. Pour les trois semaines que dura l'exposition, les artistes étaient vêtues d'uniformes similaires à ceux portés par les rangers, avec, pour compléter le tout, des écussons du logo *Lesbian National Parks and Services* cousus sur leur chandail et leur chapeau. Sous cette fausse autorité, elles ont alors interagi avec le public, dont beaucoup ont cru à tort avoir affaire avec des employées du parc national. Leur présence sur le site et dans la ville de Banff visait aussi à recruter des femmes au sein de leur programme d'entraînement fictif pour former les volontaires qui deviendront à leur tour des *Lesbian Ranger*, à la manière de camps militaires. Une journée de recrutement avait été organisée, déboulonnant cette idée (homophobe) selon laquelle on pourrait convertir les femmes à l'homosexualité.

L'aspect du recrutement sera développé davantage dans la vidéo *LNPSFON*, qui s'articule sous la forme d'un mockumentaire d'un peu plus de 20min. Le mockumentaire, ou documentaire parodique, permet à Dempsey et Millan d'approfondir d'autres aspects ludiques des personnages des Ranger qui poursuivent la mission éducative entreprise dans la performance originale : « And we realized someone should make a documentary about the Rangers, but nobody was. So, we made a mockumentary. In a sense, it all flowed effortlessly, because of the nature of what they were³². » Narrée par David Warburton, la vidéo présente Ranger Dempsey et

Presents : Endangered Species, 2009) et une audiocassette (*The Lesbian Love Story of the Lone Ranger and Tonto*, 1999).

³¹ Ranger Millan explique l'importance du LNPS en tant qu'organisme de protection: « But before we can do anything, we need to identify the regions in which lesbianism, through no fault in its own, has not taken roots and multiplied. » Voir Dempsey, S. et Millan, L. (2002). *Lesbian National Parks and Services: A Force of Nature* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/132492078> (3min21-3min29).

³² Lorri Millan, en entrevue. Voir Annexe D, p. 170 (extrait de Boivin (2018, 22 janvier)).

Ranger Millan alors qu'elles patrouillent le parc en expliquant différentes astuces de survie pour les lesbiennes en forêt. Trois objectifs sont ainsi énoncés par les Rangers : faire de la recherche, sensibiliser, et recruter des membres. La vidéo s'articule en six parties qui se déroulent respectivement dans le Parc national de Banff, dans les camps d'entraînements fictifs des *Lesbian Ranger*, dans différentes villes en Arctique, à Banff, au Manitoba et en Australie, dans un bar lesbien (*The Purdy's Women's Bar*), à la plage et autour de leur table de recrutement de retour au Parc national de Banff.

La vidéo est très didactique et parodique. Chaque scène explicative est entrecoupée par des entrevues avec des civils ou des Rangers potentielles, ou encore par des segments informatifs où Ranger Dempsey et Ranger Millan s'adressent directement à la caméra. Le narrateur offrira des informations complémentaires sporadiquement. Le mockumentaire nous permet ainsi de suivre les Rangers dans leurs fonctions à travers différents types d'espace public. Découlant, la question de la visibilité demeure ici contextuelle, tout dépendamment de ces sphères et ces espaces où se construisent la sociabilité. Bien que des lieux urbains soient montrés (la rue et le bar), c'est dans la nature que prend place la majorité de la vidéo. Il conviendra ainsi de questionner la teneur de cet espace au regard de l'analyse proposée par Thomas Waugh dans son livre, *The Romance of Transgression* (2006), parallèlement au concept d'espace *queer* introduit par Jack Halberstain dans son livre *In a Queer Time and Place* (2005). Il sera ainsi question de la portée politique de la nature comme un espace *queer*, dans lequel l'abject devient une représentation ludique et dominante.

1.2.2.1. Un espace *queer* hétérotopique : la visibilité comme reconnaissance de soi

Dans le chapitre « Passages : Going to Town, Coming of Age » (2006), le théoricien du cinéma Thomas Waugh identifie différentes catégories de films *queer* quant à la notion de « passage » (qu'il définit tout autant comme étant le passage de la ville à la campagne – et vice versa – que le passage à l'âge adulte), dans lequel il classera le *LNPSFON* comme étant un film de type « fille en région éloignée³³ » :

[T]he forest, country, garden, or village signifies a kind of heterotopia, to come back to Foucault's phrase. But its crisis functions as "other space" is not restricted to adolescent initiation; rather, it serves more generally as a refuge of utopian resonance that mediates a range of either personal or collective crises within patriarchal or heterosexist urban society. (Waugh, 2006, p. 133)

Cette idée selon laquelle la nature agit comme une hétérotopie³⁴ correspond à l'usage que font Dempsey et Millan de l'espace, et plus spécifiquement de l'espace de la vidéo qui permet d'imaginer une socialisation lesbienne libre et dominante, telle qu'elle pourrait advenir dans les espaces publics – un type d'espace que Jayne Wark considère « comme étant hétérosexuel et familial » (Wark, 2017, p. 108). Dans le cas de la vidéo *LNPSFON*, la nature devient un espace-temps *queer* qui enfreint les limites hétéronormatives quant à l'espace et à la temporalité qui organisent la vie en société.

Selon Halberstam (2005), l'espace et le temps sont naturalisés et correspondent à une construction hégémonique genrée et sexuelle. Ainsi, le « temps familial » réfère à l'horaire normatif de la vie diurne qui accompagne l'éducation des enfants³⁵ (Halberstam, 2005, p, 5). En ce sens, les parcs nationaux sont des espaces hétéronormatifs, c'est-à-dire qu'ils permettent une organisation spatiale et temporelle

³³ En anglais, il nomme ce genre de films *chicks-in-the-sticks*. Voir Waugh (2006, p. 133).

³⁴ Pour le concept d'hétérotopie chez Michel Foucault, voir son texte de conférence, « Des espaces autres » (1967) publié dans Foucault (1994).

³⁵ Ranger Dempsey et Ranger Millan mentionnent d'ailleurs cette construction temporelle spécifiquement à Banff : « Where are the lesbians? How can I find one? Especially in environment such as we see here in Banff, that have been aggressively colonized by consumer culture, where seasonal shopping frenzy, and the primacy of family recreation, have all been obliterated low line lesbian population. » Voir Dempsey, S. et Millan, L. (2002). *Lesbian National Parks and Services: A Force of Nature* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/132492078> (10min34 à 10min51).

qui répond aux besoins de la reproduction (des enfants et de la famille), contrairement au bar lesbien qu'on voit dans la vidéo, qui serait quant à lui un espace *queer*³⁶ : « "Queer space" refers to the place-making practices within postmodernism in which queer people engage and it also describes the new understandings of space enabled by the production of queer counterpublics. » (Halberstam, 2005, p. 6) Dempsey et Millan en arrivent à mélanger ces différents types d'espace en renversant la « normalité ». Par exemple, dans la sixième et dernière partie de la vidéo, les deux Rangers sont assises à leur table de recrutement sur lequel il est écrit : *Lesbian National Parks and Services Wants You!*. Elles distribuent de la limonade rose aux enfants qui courent vers elles, faisant ainsi la promotion de leur programme aussi pour les plus jeunes : « We looked like something between a typical park ranger, and boys scouts, and we were doing recruitment: parent's worst nightmare!³⁷ » (fig. 1.3)

À la lueur de ces concepts, on peut en convenir que la vidéo telle qu'utilisée par Dempsey et Millan dans le *LNPSFON* agit comme un outil qui permet d'imaginer un espace-temps défini autrement que par l'hétéronormativité. Selon Wark, Dempsey et Millan mettent en place une stratégie humoristique et ludique qui participe à « désarmer l'hostilité à laquelle est confrontée l'homosexualité et permet d'affirmer l'identification lesbienne », tout en procédant à « une inversion comique de ce qui est officiellement désigné comme "normal" et "déviant" » (Wark, 2017, 106; je traduis). La mise en visibilité des identités lesbiennes telle que proposée par Dempsey et Millan ne relèverait donc pas de la seule représentation, mais bien de la dislocation des

³⁶ La compréhension qu'a Halberstam de l'espace-temps est aussi intrinsèquement liée à l'organisation capitaliste de nos sociétés, et inclue donc aussi des problématiques de l'ordre de la sécurité : « [...] for some queer subjects, time and space are limned by risks they are willing to take : the transgender person who risks his life by passing in a small town, the subcultural musicians who risks their livelihoods by immersing themselves in nonlucrative practices, the queer performers who destabilize the normative values that make everyone else feel safe and secure; but also those people who live without financial safety nets, without homes, without steady jobs, outside the organizations of time and space that have been established for the purposes of protecting the rich few from everyone else. » Voir Halberstam, (2005, p. 10).

³⁷ Lorri Millan, en entrevue. Voir Annexe D, p. 169 (extrait de Boivin (2018, 22 janvier)).

structures qui font des femmes lesbiennes un sujet abjecte et menaçant en proposant un espace de reconnaissance qui devient, le temps de l'écoute de l'œuvre, dominant.

1.2.2.2. L'abject comme représentation ludique

C'est en se basant sur la définition de l'abject proposée par Julia Kristeva que Wark comprend la notion au regard des identités lesbiennes. Dans son livre *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Kristeva définit l'abject à partir d'une position critique face à la théorie psychanalytique de l'individuation de Jacques Lacan, où l'enfant entrerait dans l'ordre symbolique par une révolte contre sa mère (la raison de sa propre existence) : nous revivriions ce trauma lorsque nous entrons en contact avec les fluides corporels qui devraient demeurer internes, et ceux-ci nous apparaissent être abjectes parce qu'ils menacent les présumées limites entre soi-même et l'autre, entre l'identité et la non-identité, entre l'humain et le non-humain (Wark, 2017, p. 106).

Ainsi elle disait :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. [...] Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui. (Kristeva, 1980, p. 9)

Pour Wark, l'identité lesbienne – et l'identité *queer* plus largement – agirait comme une forme abjecte au sein des espaces sociaux : « the lesbian has been relegated to the abject domain because she embodies Kristeva's definition of that which disturbs identity, system, and order by threatening the regulation of heterosexual femininity within the Symbolic Order³⁸. » (Wark, 2017, p. 106) Cette idée renvoie aussi à Judith

³⁸ Wark fait référence ici à Paulina Palmer qui, dans son essai « Queer Transformations : Renegotiating the Abject in Contemporary Anglo-American Lesbian Fiction », explore l'abject sous-jacent aux représentations et aux stéréotypes concernant les femmes lesbiennes. Voir Kutzbach et Mueller (2007).

Butler dans son livre *Bodies That Matter* qui disait que le *queer* serait aussi du domaine de l'abjection justement parce qu'il constitue une menace aux identifications normatives du sujet sexué (Butler, 1993, p. 3).

Dans le cas du travail de Dempsey et Millan, il n'est pas question d'un abject qui utilise le répulsif plutôt qu'il s'agit de critiquer les critères sociaux et culturels qui associent quelque chose (ou quelqu'un) à l'abjection : « Abjection is thus valuable to art for two reasons : it signifies the disruption of rules and prohibitions, and can also be a positive force for cultural intervention and social change. » (Wark, 2017, p. 99) Comme l'implique Wark (*Ibid.*, p. 106), l'abject devient une source de célébration humoristique qui permet un processus d'identification à plus grande échelle. C'est ce à quoi fait référence Dempsey lorsqu'elle disait en entrevue : « As women, in the media that surrounds us, we don't see ourselves. We don't see women that look like us, we don't see women that behave like us. [...] It's very important that women see themselves reflected, or see their reality reflected³⁹. »

L'approche que préconisent Dempsey et Millan rompt avec le mouvement de séparatisme lesbien qui était présent surtout dans les années 1970. Les artistes des années 1990 cherchent plutôt à faire le pont entre un féminisme non hétéronormatif, et pro-sexe – et les théories *queer* émergentes; leur performance *LNPS* datant de 1997 et leur vidéo *LNPSFON* de 2002 – plutôt que de former des espaces non mixtes et plus strictement lesbiens. Et c'est par l'humour et la parodie qu'elles en arrivent à atteindre un public plus large de façon à ce que chaque personne puisse devenir empathique face aux revendications *queer* :

I think it's fair to say that if you don't force people, and you give them an opportunity to create an environment they are comfortable in, they really want to interact with each other, and they want to interact with you. In some gentle non-threatening way, but nevertheless who would have thought?⁴⁰

³⁹ Shawna Dempsey, en entrevue. Voir Annexe D, p. 165 (extrait de Boivin (2018, 22 janvier)).

⁴⁰ Lorri Millan, en entrevue. Voir Annexe D, p. 171 (extrait de Boivin (2018, 22 janvier)).

Dans les années 1990, notamment à cause de l'approche artistique plus satirique et parodique valorisée par les femmes lesbiennes, dont on pourrait associer celle de Dempsey et Millan, l'art s'est articulé dans une relation plus étroite avec la culture populaire et cette imbrication a favorisé une reconnaissance publique de l'identité lesbienne (Katz *et al.*, 2016, p. 79-80). Car si d'un côté il est important pour les artistes de créer un espace d'identification pour les femmes lesbiennes, il est tout aussi important de déboulonner les stéréotypes et les attitudes qui forment la base de l'homophobie, et d'une certaine façon cet objectif se fait aussi en éduquant les gens. Ranger Millan dira à ce sujet: « It's important that ignorance and indifference be replaced with enlightenment and appreciation in order to protect the lesbian ecosystem. » (*LNPSFON*, 18min47 à 18min55). L'historienne de l'art Erin Silver, dans une entrevue menée dans *Otherwise*, explique que le changement advenu entre les années 1970 et 1990 s'articule autour d'une meilleure compréhension du terme *dyke* :

Introducing the term 'dyke' kind of changes things in terms of thinking about politics, thinking about that as a particular identificatory term in the 1980s and the 1990s, and that's the time where we see work that is media savvy, that's cheeky, that's radical, that also removes the body from the equation, in terms of a viewer having power over the female body and, as you say, which pushes this forward-thinking politics, otherwise there's this divorce from the 1970s model of lesbian separatism because it seemed to have failed. (Silver, dans Katz *et al.*, 2016, p. 80)

C'est ce à quoi font aussi référence Dempsey et Millan: « I think it used to have greater political importance for us, to do openly lesbian work and dedicate ourselves in our work as lesbian. Because "lesbian" was a dirty word⁴¹. »

En somme, la visibilité dans le cas spécifique de Dempsey et Millan va au-delà de l'image et de la représentation, en cela qu'elle implique aussi la remise en question des types d'espaces qui forment nos sociétés en lien avec les identités. La vidéo *LNPSFON*,

⁴¹ Shawna Dempsey, en entrevue. Voir Annexe D, p. 166 (extrait de Boivin (2018, 22 janvier)).

en mettant en place une hétérotopie *queer*, pour reprendre les termes de Waugh et d'Halberstam, offre un espace d'identification et de reconnaissance de soi qui passe par des éléments parodiques, qui sont aussi des références populaires : la figure du Ranger principalement, et l'espace dans lequel le mockumentaire prend place, c'est-à-dire dans la forêt et dans la nature. Ces référents en arrivent à atteindre un plus large public qui y reconnaît ses propres expériences (et ses expériences familiales), et ce faisant, vient déjouer les attentes implicites quant à la signification même desdits référents, relativement à la présomption d'hétérosexualité ancrée dans les rapports sociaux. La question de la réception du public, à l'instar de Campbell, ne se pose pas dans le cadre visuel de la vidéo plutôt qu'il faut comprendre la vidéo *LNPSFON* comme un espace social qui permet l'identification et l'empathie (et découlant, l'acceptation).

1.2.3. Un regard de proximité : cadrer le corps de la Reine dans *Pure Virtue*

La question de la visibilité chez Mars, dernière étude de cas pour ce chapitre, se pose aussi différemment par rapport à son utilisation de la vidéo, qui devient un médium de proximité incitant non pas à une intimité mais bien à une valorisation d'un plaisir féministe. L'utilisation de la vidéo dans le cas de *Pure Virtue* (16min30) se fait dans un lien étroit avec la performance initiale, et cette transposition permet une réflexion sur la façon dont on peut cadrer un corps dans un rapport de proximité, sans passer par l'objectification inhérente aux structures cinématographiques classiques. La vidéo *Pure Virtue*, produite en collaboration avec Colin Campbell, se trouve à être une adaptation vidéographique de la performance initiale présentée pour la première fois en 1984 au *Danceworks Modern Art Variety Show*, une soirée de cabaret qui avait lieu au théâtre The Rivoli à Toronto. Alors que la performance prenait place entre les spectacles de la soirée (à la manière d'une hôtesse de cabaret qui revient entre chaque

pièce), le format de la vidéo se présente comme une accumulation de différents tableaux sans ordre chronologique. La performance de 1984 s'inscrit dans la trilogie *Women and Power* dans laquelle Mars explore les multiples liens et problématiques qui permettent de penser le rapport entre les femmes et le pouvoir⁴².

Dans la vidéo *Pure Virtue*, Mars y reprendra le script des quatre scènes de la performance initiale (Virginité, Pouvoir, Sexe et Mort)⁴³, écrit en collaboration avec Paul Ledoux, mais elles ne seront pas nécessairement présentées de la même façon ni dans le même ordre. Quelques scènes et monologues seront aussi ajoutés, chaque scène étant séparée par un insert de texte. Beaucoup d'éléments figurent dans la vidéo, qui articule de façon complexe des éléments appartenant à diverses références culturelles, historiques et religieuses. Mars emploie plusieurs objets et accessoires, dont un poulet en plastique et des œufs qui reviendront de façon récurrente dans plus d'une scène. Elle fera aussi une référence au tableau *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) d'Edouard Manet, dont le dessin, fait par Mars, nous est présenté : elle déposera au sol un panier à pique-nique duquel elle sort six figurines d'hommes, « my Lord, my Hero, my Man, my Liege, my Love, my Savior ». Elle les frappera par la suite une à une pour les faire tomber. La vidéo se déroule en majeure partie dans un lieu méconnaissable. Le fond est noir la plupart du temps, à l'exception de certaines scènes, lorsqu'elle se trouve dans la rue avec des sacs d'épicerie en plastique, ou encore dans une chambre avec son amant Essex. Il sera d'ailleurs le seul autre personnage à être présent. Elle porte sa gigantesque robe l'entièreté de la vidéo, qui débute d'ailleurs avec Mars qui s'habille. Elle va aussi intégrer différentes chansons, dont « Love is a Battlefield » de Pat Benatar, mais aussi « Miserere My Maker » de Kranis Consort et le « Canon » de Johann Pachelbel.

⁴² *Pure Sin* sera adaptée en vidéo en 1990, tandis que *Pure Nonsense* n'a pas fait l'objet d'une adaptation vidéo à proprement parler, bien qu'il existe une captation de la performance de 1987. Les deux performances seront traitées plus en détails dans les chapitres 2 et 3.

⁴³ Pour consulter le script original complet de la performance, voir Mars (2000).

Comme le suggère Andrew James Paterson, la vidéo *Pure Virtue* s'articule en fonction de la performance originale mais ne s'y restreint pas : « Mars does not see video as a progression from live performance, nor as simply a vehicle for greater dissemination of documented performances. Her best live-performance to video adaptations engages the medium on its own terms. » (Paterson, 2008, p. 93) La vidéo est construite par une succession de gros-plans – ce n'est pas une progression avec un dénouement et en ce sens la vidéo devient l'accumulation de plusieurs tableaux, à la manière de la performance originale – et découlant, il n'y a que très rarement des plans d'ensemble. Il convient ainsi de revenir au texte de Laura Mulvey, « Visual Pleasures and Narrative Cinema » (1989[1975]), qui analyse les structures du regard dans le cinéma traditionnel dans l'optique de dénoncer les tenants de l'objectification des femmes à l'écran; pour ensuite proposer que la proximité visuelle implicite aux gros plans et au cadrage fait du costume un objet de fétiche qui, dans sa mise en scène ironique, valorise un plaisir féministe (de Lauretis, 1984; Bowen, 2017).

1.2.3.1. Les structures du regard et la représentation des femmes comme castration

Dans son article, Mulvey établit que le plaisir dans le cinéma classique est obtenu dans une relation de désir entre l'image et la spectatrice ou le spectateur. Selon la théoricienne, les structures de l'inconscient sont construites comme un langage, qui lui, est pris dans l'ordre patriarcal : en tant que système de représentation, le cinéma pose d'emblée la problématique du pouvoir qu'a l'inconscient à forger les structures du regard (les différentes façons de regarder) et le plaisir qui en découle. Et pour l'auteure, il devient primordial de mettre en relief les structures de représentation qui créent le plaisir (masculin), alors que de comprendre les racines de l'objectification des femmes à l'écran permet de concevoir un nouveau langage du désir (*Ibid.*, p. 16). Selon Mulvey,

le cinéma classique s'est formé sur deux types de plaisir. D'abord la scopophilie, c'est-à-dire un plaisir qui advient lorsque le spectateur regarde une autre personne comme étant un objet de stimulation sexuelle. Puis, un plaisir narcissiste, lorsque la spectatrice ou le spectateur en arrive à constituer son propre égo en s'identifiant à ce qu'elle ou il regarde. Le premier « implique une séparation entre l'identité érotique du sujet et l'objet du regard » (*Ibid.*, p. 18-19), tandis que le second « demande l'identification entre son propre égo et l'objet du regard » (*Ibid.*). Ces deux composantes (instinct sexuel et identification) forment et articulent le désir dans l'ordre symbolique, et découlant, positionnent les femmes comme une image (passive) et les hommes comme ceux qui la regardent (actifs) :

Desire, born with language, allows the possibility of transcending the instinctual and the imaginary, but its point of reference continually returns to the traumatic moment of its birth: the castration complex. Hence the look, pleasurable in form, can be threatening in content, and it is woman as representation/image that crystallises this paradox. (*Ibid.*)

Selon Teresa de Lauretis, comme elle l'explique dans son livre *Alice Doesn't : Feminist, Semiotics, Cinema* (1984), il y aurait là un biais justement parce que la représentation des femmes est conceptualisée dans une structure basée sur la castration⁴⁴. Dans ce contexte, les femmes deviennent l'objet d'un fétiche; ce qui impliquerait d'emblée la présomption que le spectateur est un homme (hétérosexuel) – et c'est cette idée qui est selon elle à déconstruire. Elle dira :

In other words, the split, non-coherent subject that may be engaged or produced by a "Brechtian" cinema, [...] is a subject constituted by the symbolic function of castration. And only with respect to this (Lacanian) subject, can it be said that representation is a structure of fetishism, serving to guarantee the subject's imaginary self-coherence, the delusion of one's stable identity. (De Lauretis, 1984, p. 162-163)

⁴⁴ L'idée selon laquelle le sujet (ici au cinéma, mais De Lauretis traite aussi plus largement du sujet social) est constitué par la fonction symbolique de la castration renvoie aussi au glissement sémantique qui advient entre le masculin et le genre humain : « and at best we would be back with the humanistic subject, male but pretending to be "the human being". » Voir De Lauretis (1984, p. 163).

Les performances de Mars sont très engagées dans la déconstruction des structures de l'objectification des femmes, à travers justement l'utilisation d'images positives, alors que ses personnages féminins sont au centre de la narration : « I try to give performances that put women at the center of the narrative, that make positive images of women. [...] Not that they are not bad, or not sexual sometimes. But I'm trying to make images where women are the strong people in the picture, in the story and the narrative⁴⁵. » Plus précisément, sa vidéo *Pure Virtue* correspond à l'idée de trouver un plaisir dans les images et les scénarios, et dans le détournement des structures visuelles qui participent à la dynamique scopophilie/narcissisme décrite par Mulvey, qui valorise habituellement le désir masculin. Il s'agit ainsi d'un travail autour du plaisir des femmes, un plaisir autant visuel que de séduction, qui va à l'encontre plus largement d'une approche moderniste de l'art :

En négligeant la question du plaisir féminin, les textes critiques qui privilégient l'art soi-disant postféministe pour son refus du « regard masculin » désirant ont maintenu à la fois le refus moderniste général du plaisir et l'accent mis par Mulvey sur le plaisir masculin (et son interdiction), sans tenir compte d'éventuelles spectatrices et créatrices désirantes. (Jones, 2011[1993], p. 455)

Il conviendra ainsi de poursuivre l'analyse sur le rapport de proximité mis en place par la vidéo de Mars, à la lueur du plaisir féministe – cette notion sera abordée avec Dore Bowen (2016) – qui passe dans son cas par le costume/fétiche et par la référence à la culture cinématographique et télévisuelle.

1.2.3.2. Le plaisir féministe : fétichisme et érotisme, la vidéo dans le contexte cinématographique et télévisuel

⁴⁵ Tanya Mars, en entrevue. Voir Annexe B, p. 154 (extrait de Boivin (2018, 2 février)).

Dès la première scène de *Pure Virtue*, on voit un gros plan de la main droite de la Reine Élisabeth, qui bouge lentement sur la musique, nous offrant les détails des manches du costume. La caméra focalise ensuite sur le corset, en train de se faire lacer, puis sur la Reine qui enfle sa perruque, son collier de perle, et enfin ses bas de nylon et ses bottes (fig. 1.4). L'habillement de la Reine est ici présenté comme un rituel; une lente progression dont l'aboutissement ne nous sera pas entièrement dévoilé. L'acte érotique du striptease se renverse pour nous montrer une Reine qui s'habille, alors qu'elle ajoute des couches à son costume qui agit désormais comme une armure, comme le suggère Paterson, en marquant la distinction entre son corps et son appareil :

Pure Virtue's first few minutes are as much about the performer's costume (or her armour) as about the performer herself. The video depicts and even fetishizes props and costumes; it delights in them as art-objects worthy of their own elongated close-ups rather than as conveniences or as merely incidental. (Paterson, 2008, p. 95)

Dans le cas d'une performance sur scène, les costumes n'ont pas besoin d'être détaillés puisque le public est à une certaine distance, et cette dernière rend impossible de distinguer les petits éléments. Ce type de costume priorise ainsi un rendu général et une prestance suffisamment grande pour que celles et ceux au fond de la salle puissent en ressentir la teneur. Dans le cas d'une vidéo, la caméra permet un rapprochement et une proximité autrement inexistante. Elinor Rose Galbraith, qui a fait le costume sous la demande de Mars, a ainsi voulu construire la robe de la Reine comme un objet, tout en finesse et en détails, pour recréer l'effet de présence qu'on retrouve dans une proximité physique : « When it's life, when you're walking into a room wearing an Elizabethan dress, people pay attention. You don't even need to do anything because it's big. It takes up space⁴⁶. »

Dans le cas où la vidéo zoom, cadre et contraint l'image, il y a une certaine forme de fétichisation qui advient, comme le suggère Paterson, cité plus haut. En effet, le

⁴⁶ Tanya Mars, en entrevue. Voir Annexe B, p. 149 (extrait de Boivin (2018, 2 février)).

personnage de la Reine est interprété de façon espiègle, et cette attitude se reflète tout autant dans le script et les paroles que dans la gestuelle de Mars. Par exemple, dès la première scène lorsqu'elle s'habille, elle caresse la tige d'une tulipe jaune dans un mouvement de va-et-vient léger, avant de la casser. Elle monte ensuite sa main très lentement jusqu'à sa bouche, pour lécher son doigt, puis le retirer de l'emprise de ses lèvres.

Cette scène est filmée dans un gros plan, ce qui participe à l'ironie et à la connotation érotique et sexuelle, de façon à questionner plus largement l'univers amoureux et sexuel – ou plutôt de l'espace social de l'amour – et critiquer la place que les femmes occupent au sein de ce dernier. Elle utilisera différentes références à la culture populaire pour ce faire, dont deux qui semblent être plus pertinentes pour la discussion. Le premier, au moment où Essex et la Reine sont dans un lit et mangent du poulet frit Kentucky, démontre une certaine romance qui aboutit en une relation sexuelle, mais aussi ultimement en la décapitation de l'amant, suggéré par la narration qu'en fait la Reine⁴⁷ : « Such a pretty head. Pity it had to roll! ». Mars fait ici référence au film dans lequel joue l'actrice hollywoodienne Bette Davis, *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939), en reprenant quelques moments et scènes pour les rejouer de façon ludique⁴⁸. De la même manière, elle reprendra la partie chorégraphique du vidéo-clip de Pat Benatar, *Love is a Battlefield*, avec Odette Oliver et les membres du collectif *The Clichettes*, rejouant le moment où Benatar danse avec un cluster de femmes (fig. 1.5). Le vidéo-clip défie la figure de l'homme dans la relation amoureuse (et les standards sociaux) qui contraint au plus souvent les femmes dans un type de romance toxique. La scène reprise dans *Pure Virtue* se termine avec la Reine qui regarde droit dans l'objectif, puis qui lèche son doigt, cette fois de façon plus provocante, à la manière d'une sorcière qui jetterait un sort.

⁴⁷ Le passage original de la décapitation dans la performance *Pure Virtue* (1984) sera discuté davantage au troisième chapitre.

⁴⁸ À côté du lit sur lequel sont couchés les amants, il y a une télévision qui diffuse des scènes du film.

Pour Amelia Jones, les théories de Mulvey allaient à l'encontre du fétichisme et cette attitude est pour elle significative de l'attitude globale qu'on a envers le désir des femmes :

In the Mulveyan "feminist anti-fetishish" or "Puritanism of the eye", where visual seduction is seen to be necessarily complicitous with male fetishism, female pleasure is simply ignored. In this way, Mulvey's theoretical negation of female pleasure seems complicitous with its denial by patriarchy [...]. (Jones, 2003, p. 326)

Comme l'explique Dore Bowen (2016), malgré la réception mitigée du texte de Mulvey, qui a été associé à un féminisme essentialiste hétérosexuel – dans le contexte des débats pro-sexes qui commençaient à prendre place entre la seconde vague féministe et le mouvement *queer* –, on peut en arriver à situer un aspect de sa théorie qui rend un plaisir dans la pratique du féminisme possible⁴⁹. En ce sens, le « nouveau langage du désir » proposé par Mulvey tend à favoriser une libération du regard de la spectatrice, sans pour autant nier l'existence (et l'historicité) des structures d'objectification à l'écran : elle dira ainsi que le cinéma expérimental, en refusant de faire se correspondre le regard de la caméra, celui de la spectatrice ou du spectateur et celui des personnages, aurait permis à l'audience de prendre une distance émotionnelle suffisante pour rompre la dynamique scopophilie/narcissisme du regard. Cette distance permettrait le développement d'un plaisir féministe dans la compréhension et dans l'analyse des structures oppressives parce que, comme le souligne Mulvey, cela nous « amène plus près encore des racines de notre oppression » (Mulvey, 1989[1975], p. 15). Et dans le cas de *Pure Virtue*, le costume/fétiche et la succession des gros-plans créent cette discontinuité entre les regards; la Reine étant rarement vue des pieds à la tête. L'ironie mise en place dans ces scènes participe à créer cette distance critique envers les structures patriarcales qui circonscrivent la virginité, le pouvoir (ecclésiastique et étatique), l'amour et la sexualité.

⁴⁹ Ce faisant, le plaisir féministe se baserait dans l'expérience et dans l'affect, ce qui permettrait à la fois de reconnaître les constructions des modes d'expression du féminin et les manières dont il est possible, parallèlement, de procéder à leur dévalorisation. Voir Bowen (2016, p. 147).

En somme, l'adaptation de la performance originale en vidéo permet d'élaborer une relation de proximité entre la Reine, dont le corps est cadré par la caméra, et la spectatrice ou le spectateur (qui ne serait pas nécessairement masculin), ce qui ouvre aux possibilités de valoriser le fétiche, la séduction et la connotation sexuelle dans une optique féministe. La visibilité doit ainsi être comprise comme une structure visuelle – et non pas comme seule représentation – dans laquelle sont intégrées différentes relations de pouvoir entre les genres, les personnages à l'écran et les spectatrices et spectateurs. En sortant d'une compréhension de la représentation dans les termes de la castration, et de l'ordre symbolique patriarcal, on peut en arriver à concevoir un plaisir qui se trouverait à la fois dans l'action d'être l'objet du regard (la Reine avec son costume/fétiche), et dans celui de regarder, de performer, voire de dénoncer. Découlant, on peut en arriver à reconstruire un langage du désir basé sur un plaisir féministe qui permettrait de se réappropriier les structures qui ont mené à l'objectification des femmes au cinéma.

1.3. En guise de conclusion. Le partage d'un sens commun *queer*, entre technologie et sexualité

Pour conclure ce chapitre, j'aimerais introduire l'idée développée par Kara Keeling d'un *Queer OS* (2014), c'est-à-dire d'un système d'opération (*operating system, OS*) basé sur un « sens commun *queer* » qui met en relation deux sphères d'influence majeure dans nos sociétés contemporaines, soit la sexualité et les médias :

Queer OS would take historical, sociocultural, conceptual phenomena that currently shape our realities in deep and profound ways, such as race, gender, class, citizenship, and ability [...], to be mutually constitutive with sexuality

and with media and information technologies, thereby making it impossible to think any of them in isolation (Keeling, 2014, p. 153).

Il s'agirait là de trouver des moyens de penser et d'agir avec, à propos, à travers, parmi et malgré les nouveaux médias, favorisant ainsi des relations irrationnelles, imaginatives, et non prédictibles entre un être et son environnement (*Ibid.*, p. 154). Dans son livre *Technologies of Gender* (1987), De Lauretis investiguait en profondeur justement ces liens entre la technologie et le genre dans un va-et-vient qui advient entre l'espace de représentation et celui de la réception : « how the representation of gender is constructed by the given technology, but also how it becomes absorbed subjectively by each individual whom that technology addresses. » (De Lauretis, 1987, p. 14) C'est la façon dont la technologie interagit avec son utilisatrice ou son utilisateur et comment ce dernier ou cette dernière s'engage avec le contenu médiatique, notamment en s'identifiant, en le rejetant, en l'intégrant ou en l'absorbant à même ses propres comportements. Ces questionnements ont encore une pertinence aujourd'hui, seulement les limites entre ces espaces – entre la personne qui produit et celle qui reçoit; l'art et son public; les compagnies de diffusion médiatique et leur audience – deviennent plus poreuses et cette dissolution implique une remise en question de la place que l'art occupe au sein des espaces médiatiques, alors que cette place est aussi personnelle et quotidienne. Campbell, Mars, Dempsey et Millan préfigurent (et répondent à) ce contexte en favorisant une réflexion critique sur la technologie, les médias et ce qu'ils impliquent pour la sexualité et le genre : la valeur légaliste qui est donnée aux images véhiculées par les médias, mise en doute par le travestissement de la *Women from Malibu*; le renversement des espaces normatifs dans le mockumentaire *LNPSFON* qui valorise une présence lesbienne dans la société, mais aussi dans les médias et dans la culture populaire; la réappropriation ironique des structures d'objectification au cinéma dans l'optique d'un plaisir éprouvé par et pour les femmes, dans *Pure Virtue*. Campbell, Mars, Dempsey et Millan, bien qu'appartenant à des générations différentes, pourraient ainsi faire partie d'un *Queer OS* qui, dans un

contexte plus large, vise à « perturber le sens commun qui structure les différentes relations hégémoniques qui prennent place à travers le social. » (Keeling, 2014, p. 154)

CHAPITRE II

LES NORMES DE GENRES ET LA PERSONNIFICATION EN PERFORMANCE AU CANADA

Ce chapitre traitera de la question des normes de genres en lien avec l'identité, la féminité et la masculinité, et de la façon dont elles ont été investies dans le travail de Shawna Dempsey et Lorri Millan, Tanya Mars, et Colin Campbell au moyen de la personnification et du costume. Les liens entre le concept de la performativité et la constitution de l'identité seront donc centraux à l'analyse afin de démontrer qu'il y a la possibilité à une agentivité de se former avec la subjectivité. Il s'agira alors de diriger la question plus précisément sur le caractère contingent des catégories de genre, en l'abordant selon trois points. D'abord, j'utiliserai les théories de la performativité de Judith Butler pour mettre de l'avant le caractère construit des genres, pour ensuite ouvrir sur la possibilité d'aller au-delà d'une relation stable (hétérocentrée) entre féminité et masculinité. Ensuite, il s'agira de pointer le désaccord entre les théories *queer* et les théories trans, alors que les premières visent à dissoudre les catégories tandis que les secondes visent à comprendre les effets de ces catégories comme comportement. Les écrits de Judith Butler (1993) seront ainsi réinterprétés à travers ceux de Diane Lamoureux (2005) et de Jack Halberstam (2012), dans l'optique de concevoir une relation entre le sexe, le genre et les désirs au-delà de la matrice hétérosexuelle. En concevant une distinction entre genre et sexe, notamment avec le concept de masculinité féminine développé par Halberstam (2012), il sera possible d'envisager le genre, en revenant sur les écrits de Teresa de Lauretis (1987), comme le résultat de plusieurs technologies sociales. Enfin, il conviendra d'introduire le texte de

Monique Wittig (2013[1992]) sur la pensée *straight* afin de démontrer que le genre se construit aussi à travers des relations sociales.

Ce contexte théorique a trouvé ses répercussions sur l'art de la performance au Canada dès les années 1970, alors que les artistes ont voulu explorer le caractère culturel du genre à travers la personnification⁵⁰, les costumes et l'humour, afin de réinterpréter les différents rôles inhérents à la féminité et à la masculinité. Ces stratégies peuvent être interprétées à la lueur des écrits de Judith Roof (2016), qui comprend le genre comme le résultat de comportements éthiques, et permettront d'analyser les performances et les vidéos de Dempsey et Millan, Mars, et Campbell selon les différentes représentations qui sont mises en place par la personnification quant à la féminité et à la masculinité. La figure de la *Lesbian Ranger* créée par Dempsey et Millan valorise une approche éthique et *camp* de la performance en réinterprétant la posture d'autorité du Ranger (Sandilands, 2005) comme une figure de la masculinité féminine (Halberstam, 2012), selon l'historicité des identités butch-femme (Sontag, 1964; Case, 1988-1989; Bourcier, 2001a). Cette redéfinition des catégories du « féminin » et du « masculin », particulièrement importante pour Dempsey et Millan, trouve aussi son écho chez Mars avec ses deux personnages dans sa série *Women and Power*, soit Mae West et Alice au pays des merveilles. Le concept de la mascarade (Rivière, 1929; Doane, 1988-1999) permettra ainsi de réfléchir plus largement à un *camp* féministe (P. Robertson, 1991) qui subvertit la centralité du phallus dans les théories au sujet de la féminité (Jones, 2011[1993]). Et bien sûr la remise en question des catégories de genre à l'aide d'un personnage se remarque aussi avec la figure de la *WFM*, qui sera quant à elle comprise comme un acte de travestissement temporaire (Bourcier, 2001; Halberstam, 2000; Lalonde, 1999, 2006), oscillant entre masculin et féminin. La réversibilité offerte par le personnage permet ainsi à Campbell d'adopter une posture

⁵⁰ La personnification, telle que discutée dans ce chapitre, se conçoit à travers la création de personnages. Pour une histoire plus détaillée de l'usage de personnages en performance au Canada, voir C. Robertson (1991, p. 33).

du *genderfucking* (Reich, 1992). Il convient d'abord de commencer l'argumentaire avec la notion de performativité de genre de Butler, qui a eu une influence certaine sur l'émergence des théories *queer* quant à la déconstruction du concept de genre, qu'elle conçoit comme une construction sociale et culturelle.

2.1. La performativité de genre : contexte et agentivité

Les écrits de Butler sur la performativité sont en effet devenus incontournables quant aux différentes réflexions qui entourent les identités et leurs représentations. Si les artistes qui composent mon corpus mettent en scène leur propre image au sein de leur performance, on le verra, c'est sous l'optique de questionner les relations de pouvoir qui sont implicites à l'identité et les manières dont celle-ci peut se décliner, alors qu'ultimement le déploiement de sa propre image permet de disloquer différents rapports de pouvoir (hétéropatriarcaux). Butler comprend ainsi la performativité en s'attardant sur le processus de matérialisation des normes sur les corps qui, selon elle, se révèle être un processus d'identification par lequel les normes sont assumées et appropriées par le sujet. Et cette identification, bien qu'elle précède et active la formation du sujet, n'est pas à proprement parler performée par le sujet, plutôt qu'elle le constitue (*Ibid.*, p. xxiv). Les normes de régulation du « sexe » fonctionneraient donc selon une logique performative qui constitue la matérialité des corps et, plus spécifiquement, qui matérialisent le sexe des corps de façon à consolider un impératif hétérosexuel⁵¹ (Butler, 1993 : xii).

⁵¹ C'est à partir de cette hypothèse qu'elle en arrivera à lier sa conception de la matérialisation à celle de la performativité de genre, qu'elle comprend non pas comme étant le résultat d'un acte délibéré, mais plutôt comme une pratique citationnelle et réitérative par laquelle les discours (les normes) produisent les effets qu'ils nomment. Voir Butler (1993, p. xii).

Butler n'explique pas l'autorité des normes sexuelles seulement en se basant sur leur construction culturelle, car « ce serait faire reposer l'efficacité de la convention sociale qu'est la sexualité sur d'autres conventions sociales. » (Ambroise, 2003, p. 107) Elle va plutôt se référer à Jacques Derrida et sa définition de l'itérabilité, comme le résume Bruno Ambroise : « Le pouvoir n'est fondé sur rien d'autre qu'un appel à lui-même, par rien d'autre que par une autoréférence. Se prétendant fondé en autorité, il se fonde. » (*Ibid.*) Pour Butler, c'est ce principe qui est en jeu dans la constitution performative de l'identité sexuelle (et genrée), et c'est parce qu'on donne une valeur aux normes qu'elles trouvent leur pouvoir performatif. En ce sens, le fait biologique ne peut être érigé en tant que vérité puisqu'il sera toujours compris à travers un procédé perceptuel, c'est-à-dire un procédé qui octroie une valeur et un sens particulier à une donnée dite « fixe » – et de cette perception découle la contingence car le sens qui est donné aux corps et aux faits biologiques est issu de procédés de médiation médico-culturels qui érigent en hégémonie l'hétérosexualité et qui utilisent la séparation binaire des identités homme et femme, mâle et femelle, comme matrice de légitimation et de stabilisation (Butler, 2005[1990], p. 92). Butler poursuivra : « Cette conception du genre, outre qu'elle présuppose un rapport causal entre le sexe, le genre et le désir, implique que le désir reflète ou traduit le genre, et que le genre reflète ou traduit le désir. » (*Ibid.*, p. 93) Ce faisant, l'identité de genre et sexuelle est un *effet*, c'est-à-dire qu'elle est produite et créée par un système qui lui préexiste et donc qu'elle n'est ni déterminée de façon fataliste, ni complètement artificielle, compte tenu qu'elle existe dans le cadre dudit système. Et pour elle, la construction n'est pas en opposition à la capacité d'agir (agentivité) plutôt qu'elle impose un contexte dans lequel le sujet peut développer son action⁵².

⁵² Elle dira d'ailleurs, à ce propos : « La tâche majeure du féminisme n'est pas d'établir un point de vue extérieur aux identités construites. [...] La tâche majeure consiste plutôt à repérer les stratégies de répétition subversive permises par ces constructions pour affirmer les possibilités locales d'intervention en participant précisément à ces pratiques de répétition qui constituent l'identité, gardant toujours ouverte la possibilité de les contester. » Voir Butler (2005[1990], p. 274).

Malgré que Butler considère que les catégories de sexe et de genre sont des constructions culturelles, elle n'abandonne pas totalement la catégorie « femme » lorsqu'il s'agit du féminisme, plutôt qu'elle invite à considérer sa nature contingente⁵³. Elle en appelle ainsi à une constante redéfinition de ce que signifie la catégorie et l'identité « femme », et découlant, nous pourrions en appeler aussi à une redéfinition de la catégorie « homme »; ce dont il sera question au prochain point.

2.1.1. Le désaccord entre *queer* et trans : masculinités et technologies du genre

Les écrits de Butler ont certainement pu ouvrir la porte aux théories *queer*, qui reprennent cette position constructiviste au sujet des identités, préconisant même le rejet symbolique de toute nomenclature ou catégorisation en ce qui concerne les sexes, les genres et les désirs. Comme le souligne Diane Lamoureux, le *queer* a permis de révéler que l'alignement sexe/genre/désir, tel qu'il est construit dans nos sociétés occidentales contemporaines, répond à une matrice hétérosexuelle (elle reprend ici le terme de Butler), qui fait passer pour naturelle une norme hétérocentrée en façonnant les rôles sociaux de sexe selon une logique binaire basée sur la distinction des « hommes » et des « femmes » (Lamoureux, 2005, p. 97). En questionnant l'existence même de cette catégorisation binaire, le *queer* a permis de dissoudre la causalité entre l'identité et les désirs – ces derniers n'étant pas prédéterminés par l'identité, plutôt qu'ils sont vécus selon une liberté d'expérimentation, « nouveau mode d'appréhension sociale de la sexualité humaine. » (*Ibid.*)

⁵³ Elle va en effet en pointer l'aspect non exhaustif, en affirmant que le genre n'est pas toujours cohérent selon les différentes périodes historiques, et qu'il est aussi partie prenante de problématiques raciales, de classes, ethniques, sexuelles et régionales : « [p]ar conséquent, il devient impossible de dissocier le "genre" des interstices politiques et culturels où il est constamment produit et reproduit ». Voir Butler (2005[1990], p. 62-63).

Cependant, en voulant abstraire les identités, le *queer* tend à ne plus considérer la substance et le caractère matériel des rapports sociaux pour les inscrire dans un continuum qui invisibilise les oppositions et les rapports de force qui peuvent exister en leur sein :

S'il est théoriquement possible de refuser l'assignation identitaire, celle-ci ne continue pas moins de produire des effets sociaux qui sont à la fois matériels et symboliques [...]. Non seulement être un homme ou une femme n'est pas socialement indifférent, mais cela ne relève pas de ma seule décision. [...] Or le travail politique ne relève ni de la pure individualité ni de la pure volition. (*Ibid.*, p. 98-99)

Jack Halberstam, dans son article « Global Female Masculinities » (2012), remarque quant à lui un désaccord au sujet de la notion de genre entre les théories *queer* et celles comprises par les activistes trans; les premières en appellent à une dissolution des genres, alors que les secondes tendent à valoriser le genre comme un ensemble complexe de comportements et d'habitudes qui dépendent de la stabilité du corps sexué (Halberstam, 2012, p. 337). Halberstam poursuit :

Trans activists therefore tend to defer to an almost empirical understanding of sex and the sexed body or else, in recent context, there is a kind of neo-liberal model of gender queerness in which we are supposed to see as many genders and sexes as there are bodies. In either case, whether we are talking about a transsexuality that emerges from the mismatch of sex and gender or a transgenderism that announces itself as an infinite array of gendered bodies, we are not really using a Butlerian framework. (*Ibid.*)

Halberstam en appelle ainsi à une compréhension fine et minutieuse au sujet du genre, et plus précisément au sujet de l'identité transgenre, selon les discours qui l'ont employée à certains moments historiquement situés (*Ibid.*, p. 344), ce qui l'amènera à penser son concept de masculinité féminine⁵⁴. Halberstam dira ainsi que la masculinité est au plus souvent liée aux notions de pouvoir, de légitimité et de privilège, mais que

⁵⁴ En effet, depuis les années 1990, on voit advenir un champ des théories culturelles qui s'intéresse aussi aux masculinités (les *masculinities studies*) en remettant en question la masculinité comme genre, dans lequel s'inscrit Halberstam lorsqu'il questionne la masculinité sans se restreindre à l'identité « homme ». Voir Bourcier (2011, p. 193).

cette construction ne serait effective seulement lorsqu'elle est associée aux hommes blancs de classe moyenne; alors qu'il existe tout autant de formes de masculinité sans hommes (Halberstam, 1996, p. 2). L'auteur en appelle donc à comprendre la masculinité au-delà du corps et à considérer les pratiques liées aux masculinités féminines, telles les lesbiennes *tomboys*, les *butch*, les trans, les FtM ou encore les drag-king⁵⁵ (*Ibid.*).

En refusant la pensée dichotomique ou binaire, le *queer* en arrive à comprendre les identités comme faisant partie d'un continuum, c'est-à-dire muables, plurielles et non exclusives, et dont la substance peut se moduler à travers le temps. Le prochain point vise à définir plus clairement la nature de cette pensée binaire, ce que Monique Wittig nommait en 1992 la « pensée *straight* »⁵⁶.

2.1.2. Au-delà de la pensée binaire

Il est important ici de stipuler que la structure hétéronormative se base sur une pensée binaire, c'est-à-dire une séparation et une opposition entre différentes dichotomies qui se rapportent à celle du féminin/masculin : nature/culture, raison/passion, un/autre, corps/esprit (Lamoureux, 2005, p. 94). Pour Lamoureux, refuser la pensée binaire, c'est considérer qu'il existe plusieurs registres de la sexualité qui ne sont pas en opposition, tout comme c'est éviter de considérer les femmes comme « l'altérité absolue » – toujours en référence au masculin – et de leur redonner une existence propre, ainsi

⁵⁵ Une telle approche trouve ses racines dans le livre *Technologies of Gender* (1987) de Teresa de Lauretis, alors que l'auteure propose de concevoir le genre comme une représentation et une autoreprésentation qui seraient produites par plusieurs technologies sociales telles que le cinéma, les discours institutionnels et épistémologiques (dont le féminisme), ainsi que les pratiques critiques, culturelles et médicales. Voir De Lauretis (1987, p. 5).

⁵⁶ Le texte a d'abord été publié en anglais dans Monique Wittig (1992), *The Straight Mind and Other Essays*, Boston : Beacon Press/Hempstead : Harvester Wheatsheaf.

qu'une consistance qui n'est pas nécessairement en relation de domination hiérarchique (*Ibid.*, p. 94-95). Wittig, dans son texte aujourd'hui bien connu « La pensée *straight* », explique les différents effets conceptuels et idéologiques de cette pensée binaire : « la catégorie de sexe est une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle. En cela, elle n'est pas une affaire d'être mais de relations (car les « femmes » et les « hommes » sont le résultat de relations) » (Wittig, 2013[1992], p. 41). L'approche féministe matérialiste de Wittig lui permet de penser l'effet qu'obtiennent les discours sur le quotidien et le vécu matériel des lesbiennes féministes et des hommes homosexuels⁵⁷. Sa « pensée *straight* » s'articule ainsi à partir du langage, et des discours qui forment les catégories :

Les catégories dont il est question fonctionnent comme des concepts primitifs dans un conglomérat de toutes sortes de disciplines, théories, courants, idées que j'appellerai « la pensée *straight* » [...]. Il s'agit de « femme », « homme », « différence », et de toute la série de concepts qui se trouvent affectés par ce marquage, y compris les concepts tels que « histoire », « culture », et « réel ». (*Ibid.*, p. 62)

Elle explique ainsi que ce système est normatif en cela qu'il doit impérativement, pour assurer son maintien, déterminer et fonder la catégorie de l'« autre-différent », et donc que pour sortir de la pensée *straight*, « il ne peut plus y avoir de femmes, ni d'hommes, qu'en tant que classes et qu'en tant que catégories de pensées et de langage, ils doivent disparaître politiquement, économiquement, idéologiquement. » (*Ibid.*, p. 64)

Nous verrons ainsi, à travers les pratiques en performance et en vidéo de Dempsey, Millan, Mars et Campbell que cette dissolution des catégories a été abordée non pas dans un acte radical d'un refus de l'identité « homme » et « femme », mais bien par une remise en question de la structure de ces catégories, qui va au-delà de

⁵⁷ Wittig parle au « nous », qui englobe spécifiquement les lesbiennes féministes et les hommes homosexuels comme deux catégories d'individus qui subissent les effets de la pensée *straight* : « Les discours qui nous oppriment tout particulièrement nous lesbiennes féministes et hommes homosexuels et qui prennent pour acquis que ce qui fonde la société, toute société, c'est l'hétérosexualité. » Voir Wittig, (2013[1992], p. 60).

l'établissement d'une relation de causalité entre sexe/genre/désirs. Nous pourrions ainsi dire que dans le cas des pratiques de Campbell et de Mars, c'était le *queer* avant même son existence, en cela qu'il était aussi question du refus de la pensée binaire et *straight*, alors qu'on cherchait à comprendre le genre comme une pratique culturelle et éthique qui s'enracine dans les comportements, et non pas dans le fait biologique. Et cette approche s'est vue être articulée par la personnification et par l'utilisation du costume de façon à rendre compte que la féminité et la masculinité sont des rôles qu'on peut considérer comme éthiques. Il conviendra ainsi de questionner l'acte de personnification à travers la valeur éthique du genre, notamment avec les écrits de Judith Roof (2016).

2.2. Féminité et masculinité en performance : éthique des genres par la personnification et les costumes

À partir des années 1970, les artistes en performance ont exploré ces différentes positions afin de remodeler leur rapport non seulement à l'identité, mais aussi plus largement à la féminité, à la masculinité et aux catégories mêmes de « genre » et de « sexe » comme des matrices conceptuelles, sociales, politiques et économiques. C'est l'expérience de l'identité qui est remise en cause, et le genre devient en ce sens une donnée contingente et subjective, basée dans le vécu et dans le comportement. Comme l'indique Jayne Wark (2006[2004]), les théories post-structuralistes ayant mis de l'avant le concept de performativité, ce dernier a eu une importance notable sur l'art performance, qui cherche au plus souvent à poser des questions liées au corps et à la subjectivité (*Ibid.*, p. 177). Selon l'historienne de l'art, les théories au sujet du corps en performance et celles de la performativité doivent se joindre à une compréhension plus détaillée des costumes et des vêtements comme objets et signifiants culturels, afin de mettre en lumière la relation entre la subjectivité et les différentes couches de sens

implicites à la culture (*Ibid.*). Jouer avec l'authenticité et la fausseté des personnages en performance devient un moyen pour perturber le naturalisme fictif associé à la personnification, ce qui permet de confondre les limites entre l'art et la vie, la fiction et la réalité, entre l'être et le joué : « The use of this Brechtian device reveals the growing perception among women that femininity was simultaneously a role that women played and an identity or position that determined how they experiences the world. » (Wark, 2006[2004], p. 132)

Le récent livre de Judith Roof permet une lecture nuancée de ces rôles au regard du culturel. Elle parlera ainsi de genre comme dynamique, en cela qu'elle considère que le genre ne détermine pas le sujet plutôt que ce sont les comportements éthiques qui se retournent sur le sujet *en tant que* processus d'attribution des genres :

Because ethical behavior in itself has neither gender nor taxonomy even though we associate certain behaviors with certain societal roles, sexes, and genders (caretaking and maternity with female, for example), and because ethical gender occurs through a bounce-back dynamic, ethical behavior offers a particularly clear example of the way in which all genders are dynamics instead of roles, identities, ontologies, or simple stylistic choices. (Roof, 2016, p. 232)

Bien que Roof admette que l'éthique dans l'attribution de genre peut parfois être ritualisée et signifiée par l'apparence, les manières, les pratiques langagières et les modes de comportements sociaux, elle n'axe pas son analyse sur le style en tant que tel plutôt que sur le contexte, alors que l'éthique du genre et les comportements qui en découlent diffèrent dépendamment des contextes de classe, d'origines, de location ou de sexe (*Ibid.*, p. 226). En ce sens, elle considère que le genre est une dynamique composée de l'ensemble des actions dans un contexte donné, qui régule, situe et signale les désirs de manière complexe (*Ibid.*, p. 223). J'aimerais ainsi mettre en relation cette conception du genre comme éthique aux différentes formes de personnification que mettent en place Dempsey et Millan, Mars, et Campbell avec leur réinterprétation du *camp*, de la mascarade, du *drag* et du travestissement quant aux genres : le *camp* au regard des identités lesbiennes chez Dempsey et Millan; la mascarade de la féminité à

la manière d'une *female impersonator* chez Mars; et le travestissement sous une logique réversible qui répond à une posture du *genderfucking* chez Campbell.

2.2.1. Une image *camp* pour les femmes lesbiennes : la figure du Ranger dans *Lesbian National Parks and Services*

Au premier chapitre, nous avons vu plus en détails comment la vidéo *Lesbian National Parks and Services: A Force of Nature* agissait comme un espace *queer* d'identification et d'acceptation, en axant spécifiquement sur la nature de la vidéo à favoriser une visibilité et une reconnaissance des femmes lesbiennes. Il s'agira ici de questionner plus en détails la figure de la *Lesbian Ranger* créée et performée par Dempsey et Millan lors des trois semaines de leur performance initiale, le *Lesbian National Parks and Services* (ci-après nommé *LNPS*, 1997), puis dans leur second vidéo *Lesbian National Parks and Services Presents: Endangered Species* (2009). Lors de la performance, les artistes sont demeurées vêtues en Ranger pendant les trois semaines que dura l'exposition, conservant aussi leur costume en dehors des lieux principaux du parc de Banff. Le *LNPS* devenait ainsi une action de longue durée qui a eu l'effet d'un *coming out* perpétuel :

When we were in Banff, we were never seen out of uniform. And with our uniforms, we always had the word Lesbian on us. So, if we wanted to go to the bank, to cash our artist check, banker would say: "Oh, what kind of uniform is that?" Or when we got in a cab, it's like if we were coming out all the time⁵⁸.

L'uniforme était composé de l'habit régulier des travailleuses et travailleurs des parcs nationaux – shorts et chandail beige, bottes de randonnées, etc. –, sur lequel Dempsey et Millan ont ajouté des écussons, cousus sur leur chandail et sur leur casquette (fig. 2.1) : le badge *Lesbian Ranger* ainsi que le logo du *Lesbian National Parks and*

⁵⁸ Shawna Dempsey en entrevue. Voir Annexe D, p. 170 (extrait de Boivin (2018, 22 janvier)).

Services, écrit au long, représentant un poisson hors de l'eau. En valorisant une attitude *care* dérivée de la protection de l'environnement, les *Lesbian Ranger*, grâce à leurs actions, mettent en place une éthique du genre comme comportement. Il conviendra ainsi de questionner davantage la masculinité féminine de la *Lesbian Ranger*, selon le concept développé par Jack Halberstam qui, nous le verrons, peut être interprété à la lueur du concept de *camp*.

2.2.1.1. La masculinité féminine du Ranger comme comportement du genre éthique

Pour Halberstam, comme il l'indique dans l'introduction de son livre *Female Masculinity* (1996), il est important de faire émerger une discussion sur les masculinités féminines, spécifiquement pour les femmes lesbiennes, pour éviter l'association essentialiste comme quoi la masculinité serait seulement une affaire d'hommes (cisgenres). Le refus de la masculinité féminine aurait tout à voir avec un refus général pour l'ambiguïté de genre qui s'explique en partie par une attitude protectrice des hommes envers la masculinité. Découlant, il est nécessaire de déconstruire la relation entre le genre et le sexe biologique spécifiquement en ce qui a trait à la masculinité afin de valoriser plus amplement l'étendue des réalités quant à l'identité femme; et à l'inverse, déstabiliser la masculinité masculine (*male masculinity*): « in relation to cultural studies discussions, the suppression of female masculinities allows for male masculinity to stand unchallenged as the bearer of gender stability and gender deviance. » (Halberstam, 1996, p. 40-41)

Un parallèle fait dans son introduction entre le processus de régulation des genres (cette attitude autoritaire qui tend à réprimer l'ambiguïté sexuelle) et la performance de genre est particulièrement intéressant au regard du *LNPS*. En effet, le processus de régulation des genres – que l'auteur exemplifie par la problématique des toilettes genrées

rencontrée par les personnes au genre ambiguë, dont lui-même, qui se définissait comme une femme lesbienne *butch* au moment d'écrire son livre – est symptomatique d'une attitude de régulation institutionnalisée et légiférée qui vise à contrôler les corps « déviants » dans l'espace social. Il dira ainsi que les performances du genre dans l'espace public (dont l'art performance et le théâtre) permettraient une reconfiguration radicale des notions même du genre, « map[ping] new genders onto a utopian vision of radically different bodies and sexualities. » (*Ibid.*, p. 41) L'imaginaire que Dempsey et Millan invoquent avec leur *Lesbian Ranger* renvoie à la figure autoritaire du Ranger dont le rôle historique est de contrôler la frontière entre un « monde civilisé » et la « nature sauvage ». Pour Catriona Sandilands (2005), la figure du Ranger se trouve en ce sens à l'intersection des différents enjeux de pouvoirs inhérents à l'identité masculine et blanche de l'identité nationale et à l'attitude coloniale envers l'environnement et les territoires des peuples autochtones, dans cette logique de contrôle des frontières⁵⁹ :

Historically, the typically white and masculinized park ranger's role was to police the boundary between the European-settler « civilization » and the supposedly uninhabited « wilderness » of Canada – educating « citizens » (white European settlers) by providing patriarchal, heteronormative, and colonial interpretations of nature, while keeping both nature and the so-called « civilization » at a safe distance from each other (*Ibid.*, p. 146).

Dans le cas du *LNPS*, où l'ordre dominant est renversé en faveur d'un écosystème lesbien, l'utilisation du Ranger est faite de façon à contrôler les frontières entre la norme dominante lesbienne et la transgression hétérosexuelle – le moment où elles donnent une amende à l'homme qui porte un chandail indécent pour « comportement hétérosexuel inapproprié » dans la vidéo *A Force of Nature* est le plus emblématique pour décrire la figure autoritaire de la *Lesbien Ranger*. Sur le chandail de l'homme, on pouvait lire « Been drinking? Free breathalyzer test. Blow here ↓ ». La masculinité féminine de la *Lesbian Ranger* agit ainsi comme l'entend Halberstam, c'est-à-dire

⁵⁹ Pour une critique post-colonialiste du projet *LNPS*, voir Francis (2012) et Francis (2000).

comme une reconfiguration radicale de la notion même des genres et de leurs comportements, alors que leur renversement en appelle à la régulation d'une autre frontière, non pas celle délimitée selon la binarité homme/femme biologique (comme c'est le cas avec la problématique des toilettes genrées soulevée par Halberstam), mais bien une frontière éthique basée sur la protection de l'environnement en lien avec les rôles genrés sous-jacents à l'idée de la nation :

They raise the possibility of a homosexual presence in official national-park culture; they make same-sex desire a reality in the iconic space of the masculine wilderness-nation; and they call into question the assumption of women's heterosexuality and, along with it, their heterosexualizing role as bearers of the domestic nation (Sandilands, 2005, p. 158).

Ainsi, ce sont les rôles et les comportements reliés aux genres qui sont remis en question⁶⁰. Avec leur *Lesbian Ranger*, Dempsey et Millan explorent une figure qui se réapproprie la masculinité spécifiquement en lien avec l'identité lesbienne de façon à transmettre une éthique d'acceptation⁶¹ qui passe par l'humour, et qui déstabilise les conceptions hétéronormatives quant à l'identité de genre.

Avec le camp d'entraînement fictif qu'elles ont mis en place pendant la performance – qui s'articule dans la discussion avec les touristes plutôt que dans un programme réel de camp d'entraînement –, elles incitent d'autres femmes à devenir elles-mêmes des *Lesbian Ranger*, c'est-à-dire à adopter des comportements éthiques envers « l'écosystème lesbien »: « We just ask them to take the Ranger's ethic back to their home community⁶². » Le genre comme comportement éthique, dans le cas du *LNPS*,

⁶⁰ Par le passé, Dempsey et Millan se sont engagées à plusieurs reprises avec une approche qui questionne les comportements reliés à la féminité et à la masculinité. Pensons notamment à *The Dress Series* (1989-1996), une série où étaient créées différentes robes comme des pièces architecturales, des sculptures qui entraient directement en relation avec le corps féminin et certains aspects de la domesticité et de la féminité.

⁶¹ Cette expression renvoie à Judith Roof (2016) et son concept d'éthique du genre, selon l'idée que le genre est aussi défini par un ensemble de comportements éthiques. Ce serait ainsi l'éthique des comportements qui, orientée d'une certaine manière, en arriverait à prôner plus largement l'acceptation d'identités multiples.

⁶² Shawna Dempsey, en entrevue. Voir Annexe D, p. 172 (extrait de Boivin (2018, 22 janvier)).

envisage les masculinités féminines comme un comportement basé dans le *care* et dans la protection : « Despite challenges and obstacles, the Rangers demonstrate daily their commitment to the creation of a positive environment in which lesbians of all genus and species can flourish. » (Dempsey et Millan, s.d., s.p.) L'univers du *LNPS* et la figure de la *Lesbian Ranger* peuvent ainsi être lus à la lueur de Roof : « Subjects who offer persistent care and generosity enact an "ethical" gendering, produced as a feature of the ways subjects regard their obligations and attitudes toward others. » (Roof, 2016, p. 223)

Et ce comportement envers les autres, sa communauté et son environnement, dans le cadre de la performance, en appelle à une posture *camp* envers le genre masculin et le genre *butch* au regard d'un déterminisme biologique ou d'un essentialisme. Le *camp* prend donc son sens dans la dissociation de la relation entre genre et sexe – de la masculinité à l'identité homme –, alors que la *Lesbian Ranger* réinvestit avec humour la masculinité lesbienne dans l'historicité même de cette représentation :

Because lesbian representation is still such a minor part of the representation of women in general, and almost invisible in the representation of men, we don't have a cultural context in which we can do more than cite a very narrow moment as the social history of lesbianism, and that is as lesbian separatism. It's the only time we can do camp. (Katz *et al.*, 2016, p. 78)

Pour comprendre les tenants *camp* de cette personnification, il convient de revenir sur la première définition que fait Susan Sontag du terme, qui sera par la suite reprise par Sam Bourcier⁶³ afin de penser une valeur *camp* pour les personnes homosexuelles. Ces théories permettront enfin de revenir à l'historicité des rôles *butch-femme* pour les communautés, alors qu'on parvient à dissocier féminin/femme et masculin/homme en réinterprétant une économie phallique.

⁶³ Sam Bourcier ayant fait sa transition publiquement, je parlerai de lui au masculin, mais ses textes seront référencés selon le nom d'auteur enregistré avec la publication, soit Marie-Hélène Bourcier (2011, 2005, 2001, 2001a) ou Sam Bourcier (2017).

2.2.1.2. Le concept de *camp* : la valeur politique de l'affect

Le concept de *camp* a d'abord été élaboré par Sontag, dans son essai « Notes on camp », comme une sensibilité ironique abordée dans une certaine forme d'esthétique (dans le sens d'artifice et de style) apolitique et extravagante (Sontag, 1964). C'est d'abord une façon de regarder le monde, basée sur un double sens, qui a été réappropriée par la contre-culture gaie. Bourcier dira quant à lui que le *camp* est une réappropriation de valeurs, dans le sens capitaliste et esthétique, qui vise à donner une valeur politique aux affects liées à l'homophobie :

Le goût affiché pour le dégradant, le sale, l'obsolète, le mauvais goût, le futile, le clinquant, le superflu ou l'inversion des valeurs esthétiques sont autant de traits caractéristiques de la sensibilité *camp* entendue comme une reprise transformatrice des affects homophobes : le dégoût, la honte, se sentir comme une merde, qui découlent de la stigmatisation comme "sale", "abject", ou sans valeur des homosexuel-le-s par la culture straight. Ces traits, ces émotions sont détournées et revalorisées, campisées et injectées dans le travail qui porte alors les marques et les valeurs du *camp*, autrement dit d'une sensibilité et d'une culture homosexuelles reconnaissables. (Bourcier, 2017, p. 150)

C'est une posture humoristique et ironique qui est créée par les doubles entendre générés par l'imaginaire des *Lesbian Ranger* et de leur organisme du *Lesbian National Parks and Services*, qui jouent sur le vocabulaire de la protection de la nature comme source de définition lesbienne. Dans le contexte où le mariage homosexuel a été légalisé au Canada seulement en 2005⁶⁴, elles procèdent à un détournement des valeurs sociales homophobes dans leur performance, et dans les différents guides et vidéo qui

⁶⁴ La province de l'Alberta a été la dernière province, avec le Nouveau-Brunswick, l'Île-du-Prince-Édouard, le Nunavut et les Territoires du Nord-Ouest, à octroyer des licences de mariage aux personnes du même sexe. La *Loi sur le mariage civil* fédérale est entrée en vigueur le 20 juillet 2005, forçant ces dernières provinces à appliquer la légalisation, contrairement au Québec qui octroyait des licences depuis 2003. Le droit à l'orientation sexuelle, dont l'homosexualité, est ajouté à *Loi canadienne sur les droits de la personne* en 1996, alors que l'Alberta est forcée par la cour suprême de reconnaître l'orientation sexuelle dans la leur *Code des droits de la personne* deux ans plus tard en 1998. Pour plus de détails concernant l'histoire des droits des personnes LGBT au Canada, voir Rau (2015).

suivent. Millan rappelait, en entrevue : « in our lifetime, it was a criminal offence to have a gay practice, to be sexually queer! And then for a long time of our life. » Par exemple, dans leur guide *The Lesbian National Parks and Services Field Guide to North America: Flora, Fauna, and Survival Skills*, publié quelques années après la performance, une section s'intitule: « What and whom to eat ». Tandis que dans leur brochure « Wet, wet, wet! / Bushfire Alert! », elles conseillent: « Do unto lesbians, as you would have lesbians do unto you. » (Dempsey et Millan, 2002, s.p.)

Dans les différentes théories sur le *camp*, il a été peu question d'un *camp* masculin, plus précisément utilisé par les femmes s'identifiant avec certains aspects de la masculinité, comme c'est le cas pour le genre *butch*. L'approche de Bourcier du *camp* tend quant à elle à comprendre les valeurs et les affects peu importe le genre, alors que le concept a au plus souvent été étudié par rapport au féminin. Comme il en sera question au prochain point, Sue-Ellen Case applique le *camp* spécifiquement aux identités butch/femme en prenant en compte leur complexité historique, de façon à désamorcer une approche féministe hétérocentrée et à sortir le sujet lesbien du placard féministe, pour reprendre ses termes:

So the lesbian butch-femme tradition went into the feminist closet. Yet the closet, or the bars, with their hothouse atmosphere have produced what, in combination with the butch-femme couple, may provide the liberation of the feminist subject – the discourse of camp. (Case, 1988-1989, p. 59)

Il convient ainsi de voir plus en détails comment pourrait s'articuler un *camp* par rapport à la culture butch-femme, en poursuivant avec les textes de Case et de Bourcier.

2.2.1.3. Le *camp* appliqué à la culture butch-femme : concevoir une masculinité féminine

Case, dans son texte « Toward a Butch-Femme Aesthetic » (1988-1989), va définir le *camp* à partir de Sontag, mais aussi à partir de Michael Bronski (1984), qui a décrit une forme homosexuelle du *camp* à travers la libération des règles du naturalisme et du réalisme qui permettrait une distanciation avec la réalité *straight* (Case, 1988-1989, p. 61). Ce faisant, le *camp* trouve son efficacité en cela qu'il ironise et distancie le régime réaliste hétérosexiste et devient un discours utile pour différents groupes marginalisés, dont les femmes lesbiennes : « [The butch-femme couple can] playfully inhabiting the camp space of irony and wit, free from biological determinism, elitist essentialism, and the heterosexist cleavage of sexual difference. » (*Ibid.*, p. 71) C'est ainsi en basant le *camp* dans un rapport entre réalisme et artifice, et entre le régime hétérosexuel et le vécu homosexuel, que Case en arrive à réinterpréter les stratégies de l'artifice et de l'exagération parodique du *camp* pour l'appliquer au couple butch-femme quant aux genres.

Les théories de la critique féministe émergente (les premiers mouvements aux États-Unis) ont eu tendance à comprendre les rôles butch/femmes comme une métaphore – tout comme le travestissement, et les esthétiques *camp* – d'un sujet « qui mascarade », rabaisant les stratégies de visibilité lesbiennes et homosexuelles au rang de « carnavalesques », et évacuant *de facto* l'historicité du sens de la mascarade pour les couples butch/femmes :

La tentation de l'omission est le propre de certaines critiques féministes hétérosexuelles qui métaphorisent les rôles butch-fem, les travestis et les adeptes du *camp* vestimentaire en "sujets de la mascarade", comme elles disent, ou bien en "sujets carnavalesques", voire pour les plus courageuses en "*cross-dressers*". Ces emprunts évacuent le sens et la dimension historique de la mascarade et du *cross dressing* chez les couples butch/fem [...]. (Case, 1988-1989, 62-63 ; traduit par Bourcier, 2001a, p. 282.)

Pour Case, les femmes composant la communauté lesbienne des années 1940 et 1950 se sont jouées de la phallocratie et de la nécessité du phallus au sein d'une économie exclusivement féminine, alors que les identités butch/femmes ont toujours été

comprises, dans la culture des bars, comme des rôles, et non pas comme des droits acquis à la naissance (Case, 1988-1989, p. 65). Ces rôles permettent une agentivité et une auto-détermination aux femmes, ce qui, avec l'aide du *camp* et de l'ironie, leur permettait de se construire à l'extérieur de l'idéologie phallique : « the fictions of penis and castration become ironized and "camped up". Unlike Riviere's patient, these women play on the phallic economy rather to it. » (Case, 1988-1989, p. 64) Bourcier ira dans le même sens en disant que la culture butch/fem⁶⁵ (il réfère à la communauté de Buffalo des années 1940, considérée comme un point d'ancrage historique qui permet de penser les dynamiques de genres de la culture butch/fem) a emprunté des éléments qui proviennent de la culture hétérocentrée du sexe/genre patriarcal, mais en les transformant : « En effet, la culture butch/fem se définit aussi par un système érotique particulier. Celui-ci ne reprend pas la répartition des rôles et des pratiques sexuelles hétérosexuelles et s'articule sur une dissociation entre genre et pratiques sexuelles. » (Bourcier, 2001a, p. 294) Et c'est cette dissociation genre/sexualité qui devient l'élément central pour en arriver à conceptualiser un *camp* pour le genre butch, alors qu'il devient possible de jouer de sa représentation, de son genre et de la façon dont il est stylisé, tout à fait arbitrairement et non nécessairement comme étant dépendent à sa sexualité et ses différentes pratiques érotiques.

Dans leur vidéo *Lesbian National Parks and Services Presents : Engangered Species* (2009), un second mockumentaire qui fait suite au projet *LNPS*, Dempsey et Millan offrent une description satirique de trois types de femmes lesbiennes « en voie d'extinction », dont la « bull-dykus americanus » : ayant un camouflage masculin, des poignées d'amour, pouvant être appâtée avec une grosse portion de viande,

⁶⁵ L'orthographe *fem* est volontairement choisie par Bourcier, au lieu de *femme*, « car elle signale plus fortement une vision moins ontologique et moins raisonnable du genre féminin. » Voir Bourcier (2001a, p. 276).

etc. (fig. 2.2)⁶⁶. Les deux artistes s'engagent directement avec ces stéréotypes de façon à remettre en question la relation entre les genres et la culture:

Il est vrai que la propension à matraquer les "*male identified perverts in dyke clothing*" ou à les réduire au silence est révélatrice du fait que la pratique du genre butch, c'est-à-dire le simple fait de rompre la continuité supposée entre sexe biologique et genre, ou mieux encore d'avoir une vision entièrement constructiviste du sexe/genre (genre fem inclus), sont des impossibilités dans la culture hétéronormative. En fait, la concentration des critiques sur les lesbiennes est une manière d'évacuer la problématique butch/fem de la sphère hétérosexuelle. Elle révèle notamment à quel point toute butchisation de la femme y est problématique. (Bourcier, 2001a, p. 282)

Pour reprendre les termes de Sabine Lebel (2005 : 184), le *camp* permettrait ainsi d'explorer les possibilités d'aller au-delà du genre féminin, tel qu'il est conçu dans une conception binaire, en proposant une compréhension plus nuancée de la relation entre genre et sexualité : « It goes beyond a feminist camp, and along with brazen femmes, parodic drag kinds, and postmodern butches suggests ways that dyke communities, cultures, and bodies can be read as camp, and as using camp strategies. » (Lebel, 2005, p. 185) En d'autres termes, nier la possibilité qu'il existe un *camp* pour le genre butch dans des pratiques parodiques revient à nier l'existence des codes historiques et culturels de la féminité et de la masculinité dans les communautés lesbiennes.

Le *LNPS* propose ainsi un ensemble multiple de projets dans une logique à long terme qui s'engage avec différentes facettes de l'identité lesbienne. Il semble ainsi adéquat de revenir, en guise de conclusion pour cette section, sur cette idée que la reconfiguration des notions de genre dans le cas de la *Lesbian Ranger* se fait par

⁶⁶ Ce sont ici des aspects qui caractérisent, selon la parodie de Dempsey et Millan, les femmes butch. Voir Dempsey, S. et Millan, L. (2009). *Lesbian National Parks & Services Presents : Endangered Species* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=tGmHobDrGpQ> (4min04-6min19).

l'adoption de comportements éthiques qui, plus largement, permettent une réflexion sur les rôles genrés qui régulent la vie quotidienne. Les doubles entendre dérivés du langage de la protection de l'environnement déjouent un déterminisme biologique qui accuse l'homosexualité d'être contre-nature, alors que la figure de la *Lesbian Ranger*, perçue à la lueur de la masculinité féminine, en arrive à valoriser plus largement l'étendue des réalités des femmes en insistant sur la pertinence de dissocier le genre du sexe, en termes d'identité *queer*⁶⁷.

2.2.2. Ironie dans l'image de la féminité : du *camp* féministe à la mascarade dans *Pure Sin* et *Pure Nonsense*

La trilogie *Women and Power* de Mars est aussi intéressante concernant ces discours sur le genre en performance quant à la féminité. Dans les trois performances, elle met en scène une véritable mascarade, voire un excès *camp*, en personnifiant la Reine Élisabeth (*Pure Virtue*), Mae West (*Pure Sin*) et Alice au pays des merveilles (*Pure Nonsense*). Si au précédent chapitre il était question de la vidéo *Pure Virtue* au regard de la proximité du corps et du costume à l'écran, il sera ici question de ces modalités de personnification de la féminité que Mars met en place plus spécifiquement dans *Pure Nonsense* et son affiche promotionnelle, et dans *Pure Sin* avec notamment la réappropriation de stratégies burlesques. Seront ainsi analysés les tenants de la mascarade et du *camp* féministe au regard de ces deux éléments de la série.

⁶⁷ Dans une discussion publiée dans Jones et Silver (2016), Jonathan D. Katz explique qu'à cause de sa position particulière au sein des discours dominants, l'identité lesbienne entretient une relation avec la représentation qui est délicate : « the problem lesbianism faces as a discursive and historical category is that it is on the one hand framed by one dominant discourse – feminism – that values considerations of gender ahead of sexuality, and, of course, participates in another dominant discourse – queerness – that embraces questions of sexuality and gender. And so on, within these two dominant categories, lesbian art is increasingly homeless. » Voir Katz *et al.* (2016, p. 72).

2.2.2.1. La mascarade comme potentielle déstabilisation des structures phalliques dans *Pure Nonsense*

Le concept de mascarade a d'abord été élaboré par Joan Rivière dans son texte « Womanliness as Masquerade » (1929), alors que la psychanalyste traitait une patiente : dans l'optique de compenser pour la masculinité avec laquelle est associée son rôle d'intellectuel, la patiente assumait de façon exagérée certains aspects de sa féminité. Rivière conçoit alors la mascarade comme un processus de réaction-formation entraîné par l'anxiété et dont la fonction est de compenser pour la possession de la masculinité (ou de certains pouvoirs qui renvoient à la position sociale des hommes) (Doane, 1988-1989, p. 47). Selon Mary Ann Doane, cette origine psychanalytique de la mascarade place *de facto* la féminité dans une relation de dépendance à la masculinité. Elle serait en ce sens un masque qui ne cacherait en réalité rien, plutôt qu'elle prouverait l'absence d'une féminité « vraie » et « pure » dans un contexte phallocratique: « Thus, although it may not secure a feminine "essence", it does presuppose a system and a logic dictated by a masculine position, once again subordinating femininity. » (*Ibid.*) Les discours au sujet de la mascarade seraient donc basés sur ceux de la différence et de l'absence, où la féminité est considérée en négatif, comme étant à la fois le manque et le désir du phallus⁶⁸. Et en ce sens, Rivière semble anticiper l'articulation lacanienne de la différence sexuelle et de la différence linguistique car, dans les écrits de Lacan, les femmes sont privées de la distance nécessaire au langage : la féminité est un rapprochement (lire trop près) de soi et un moyen qui permet de combler le « manque » du phallus : « To embrace and affirm the definition of femininity as closeness, immediacy, or proximity-to-self is to accept one's

⁶⁸ Luce Irigaray nous dirait sans doute que le phallus, si précieux à l'imaginaire phallocentrique, n'avait pourtant rien à voir avec le plaisir des femmes, qui « 'se touche[nt]' tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le [leur] interdire, car [leur] sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment ». Voir Irigaray (1974, p. 54). Pourtant, les organes génitaux féminins ont été pensés dans les théories psychanalytiques comme étant un phallus renversé sur lui-même, « un non-sexe, ou un sexe masculin retourné autour de lui-même pour s'auto-affecter ». Voir *Ibid.*

own disempowerment in the cultural arena, to accept the idea that women are outside of language. » (*Ibid.*, p. 46) En créant sa féminité comme un excès et comme un masque, la femme qui mascarade en arriverait à se doter de la distance nécessaire à soi pour pouvoir acquérir une subjectivité et ainsi intégrer l'Ordre Symbolique du langage :

[Masquerade] attributes to the woman the distance, alienation, and divisiveness of self (which is constitutive of subjectivity in psychoanalysis) [...]. The theorization of femininity as masquerade is a way of appropriating this necessary distance or gap, in the operation of semiotic systems. (*Ibid.* p. 47)

Doane va appliquer son analyse de la mascarade plus spécifiquement au champ cinématographique. Pour elle, les théories psychanalytiques qui posent la féminité en termes de distance à soi (*closeness*) – qui enlèvent d'office aux femmes les possibilités discursives de conserver leur subjectivité –, ne permettent pas d'identifier l'essence même d'un « être » femme – dont la consistance, comme il a été discuté plus avant, n'est pas fixe ou déterminée biologiquement mais bien construite et contingente –, plutôt qu'elles représentent la place qui est culturellement assignée aux femmes dans la hiérarchie sociale (*Ibid.*, p. 79).

C'est dans la troisième performance de la série, *Pure Nonsense*, que les liens avec les conceptions psychanalytiques de la féminité sont les plus directs. Se voulant être une synthèse de l'engouement pour la cocaïne des années 1880 et du psychédélisme des années 1960, la performance suit Alice, qui descend dans les abysses du « pays des merveilles » dans l'optique de retrouver son phallus manquant. Mars reprend ici le récit écrit par Lewis Carroll en 1865, en relatant la rencontre entre Alice et les personnages du Lièvre de Mars et du Chapelier fou, qui représentent respectivement les deux géants de la psychanalyse, Sigmund Freud et Carl G. Jung. Pour cette performance, présentée pour la première fois à la Music Gallery à Toronto, Mars avait produit une affiche « Why does a Venus not have a Penis? » (fig. 2.3), qui portait son personnage Alice. Ainsi costumée, Mars soulève sa crinoline pour dévoiler entre ses jambes un

godemiché en érection, alors qu'elle regarde directement l'objectif. Cette posture, certainement humoristique, est comparable à celle adoptée par Lynda Benglis avec son affiche réalisée pour la galerie Paula Cooper publiée dans *Artforum* en 1974 (fig. 2.4), et s'inscrit dans ce qu'Amelia Jones comprend être une posture de dénonciation adoptée par les femmes artistes qui vise entre autres à utiliser les images pour déjouer les structures patriarcales de la représentation (phallique) (Jones, 2011[1993], p. 462). À la différence de Mars, Benglis y pose nue. Elle regarde aussi droit dans l'objectif, main gauche sur sa hanche, et main droite tenant un long godemiché au niveau de son pubis :

Avec le corps graissé et le godemiché allongé de Benglis comme référence visuelle, nous pouvons commencer à nous détacher des machinations du "combiné regard sexué/regard" pour nous rapprocher d'une notion plus incontrôlable de subjectivité artistique et de désir interprétatif. Ici, Benglis subvertit la symbologie psychique du pénis lui-même; en mettant en scène de manière littérale l'insistance des modèles psychanalytiques sur le désir ultime de la femme de posséder un pénis, elle performe une subjectivité féminine violemment menaçante. (*Ibid.*, p. 463-464)

Le parallèle à faire avec Mars est intéressant en cela qu'elle « subvertit la symbologie psychique du pénis » comme le dit Jones, certes, mais elle le fait en étant costumée, et non nue. Pour Jones, la subversion du régime phallique peut être comprise comme un détachement du « combiné regard sexué/regard » : ce concept énoncé par Mulvey (en anglais *gaze/look compound*), permet de faire une distinction « entre [le] "male gaze", le regard masculin hétérosexuel dominant, en référence à l'œil de la caméra qui structure le monde visuel, et un regard plus neutre (*look*), en lien aux recherches sur l'implication du désir féminin dans le regard ("female gaze"). » (*Ibid.*, p. 463) On pourrait ainsi dire que non seulement l'affiche de Mars déjoue les structures visuelles patriarcales en dissociant différents types de regards, comme le fait Benglis, mais elle le fait ici à la manière d'une mascarade ironique, ludique et humoristique qui passe par le déguisement.

Ce n'est pas très éloigné des stratégies de *cross-dressing* et du *drag*, qui vont révéler l'artificialité du genre comme étant une interprétation performative – et la mascarade, lorsqu'il s'agit d'une interprétation exagérée de sa propre féminité, utilise des stratégies semblables, qui permet de se jouer de son image. (P. Robertson, 1993, p. 62) Pour Pamela Robertson, la mascarade serait une interprétation ironique de sa propre féminité, qui se fait dans une posture *camp* – ironique et esthétique – face aux interprétations sociales : « she plays at being what she is always already perceived to be » (*Ibid.*). C'est donc à partir du concept de la mascarade qu'a pu être articulé un premier modèle du *camp* féministe, c'est-à-dire une exagération parodique de la féminité qui ne moque pas des femmes en tant que tel, mais qui démontrerait plutôt la construction arbitraire de ce qu'est la féminité, et du même fait, la construction des rôles sociaux attitrés selon les genres. On verra ainsi que le *camp* féministe peut être appliqué plus directement à la seconde performance de la série de Mars, *Pure Sin*.

2.2.2.2. Le *camp* féministe et le burlesque de *Pure Sin*

P. Robertson (1993) réinvestit le concept initial de *camp* en suggérant qu'il entre en dialogue avec les critiques féministes concernant les rôles de sexe et de genre, et correspond ainsi à une approche de la performativité et de l'incorporation : « In taking on camp for women, I reclaim a female form of aestheticism, related to female masquerade, that articulates and subverts the image – and culture-making processus to which women *have* traditionally been given access. » (P. Robertson, 1993, p. 57; l'auteure souligne.) Ce n'est pas anodin que Mars ait choisit de personnifier Mae West dans *Pure Sin*. Cette star hollywoodienne a été très clairement associée à une attitude *camp* quant à la mascarade de la féminité; elle était à la fois un *sex symbol* et une figure qui parodiait ouvertement le sexe. En se réappropriant l'image des femmes incarnées par les *female impersonators*, elle démontre que la féminité n'était rien d'autre qu'une

mascarade, au sens de performance du genre. En voulant interpréter cette icône, Mars a axé son personnage sur les traits caractéristiques de la star, à savoir une vulgarité frivole, sa gestuelle d'épaule qui roule, les regards en l'air faisant rouler ses yeux, les doubles sens outrageux à ses répliques, et les costumes clinquants (fig. 2.5) (P. Robertson, 1993, p. 58).

Dans le cas de *Pure Sin*, West devient une icône qui, à son tour, renverra à d'autres icônes féminines plus anciennes, puisant alors dans l'historicité de certains stéréotypes pour les exacerber et les parodier. La performance a été présentée pour la première fois en 1986 à A Space, à Toronto, et relate différents moments non chronologiques qui mettent en scène Mae West. Elle va ainsi interagir avec d'autres personnages⁶⁹ autour des thèmes relatifs à la religion, à la création du cosmos, aux dieux grecs, au péché originel, et à l'actrice hollywoodienne. Ainsi, le personnage de Mae West sera l'interpréte d'Ève, de Pandore et de Dieu, dans le Jardin d'Éden, le vide cosmique et, enfin, à Hollywood. Faisant son chemin mythe après mythe sous un enchaînement loin d'être linéaire, West est guidée par ses envies et ses désirs, ayant à interagir avec différents personnages masculins, que ce soit Adam, des hommes religieux, des philosophes, des arbres ou encore des figures cosmiques. On retrouve dans une scène des personnages renvoyant à des figures iconiques tragico-comiques et dans l'autre, à des figures d'une époque complètement différente, sans plus d'explication. Par une attitude sexy, confiante et avec une ironie dérangeante, Mars met de l'avant la dichotomie entre la sexualité déculpabilisée de la star et la pudeur demandée par la religion⁷⁰, alors qu'une relation de pouvoir s'instaure entre elle et ses homonymes

⁶⁹ Ils sont interprétés par Angelo Pedari, Kevin McGugan, Colin Campbell, John Greyson et Andrew James Paterson.

⁷⁰ La thématique de la religion a eu pour Mars une certaine importance dans ses œuvres de jeunesse étant donné l'éducation religieuse qu'elle a elle-même reçue. Elle disait ainsi : « When I went to church as a young child, my grandparents were Russians and the church was in Russian. [...] Going to those churches, who were very theatrical with a lot of sings and paintings, and lots of costumes, this was also probably the most visual thing in my childhood that I saw. [...] I focused pretty much on my own religious background, which was Russian orthodox Catholic and Christian images. » Tanya Mars, en entrevue. Voir Annexe B, p. 153 et 154 (extrait de Boivin (2018, 2 février)).

masculins – *The Men* –, qui semblent être là plus en tant que prétexte aux actions et paroles de l'actrice que comme personnages significatifs, avec leur propre agentivité (A. J. Paterson, 2008, p. 100). Dans la performance, ils deviennent d'ailleurs prétextes au plaisir et à l'ironie nonchalante de Mae West, dont la féminité excessive, artificielle et son caractère sexuel amplifié sont bien loin de lui causer une quelconque culpabilité :

Mae: *For a long time I was ashamed of the life I've lived.*

Question: *You mean you've reformed?*

Mae: *No, I got over bein' ashamed.*

(*Pure Sin*, cité par Tuer et Fisher, 1990, p. 10.)

Ce qu'écrit P. Robertson à propos de la carrière de West pourrait aisément être appliqué à Mars dans *Pure Sin* : « She parodically reappropriated the live entertainment traditions of burlesque and female impersonation to create an ironic distance from the gender stereotypes supported by these traditions, thus putting into question contemporary stereotypes. » (P. Robertson, 1993, p. 58). L'auteure écrira ainsi qu'on peut lire cette posture comme féministe spécifiquement « parce qu'elle parodie le *drag* en le remplaçant et en le déplaçant par une hyperbolisation du féminin à travers la mascarade » (*Ibid.*, p. 63). L'engagement dont fait preuve Mars avec le genre, le *camp* féministe et la mascarade se fait, dans le cas de sa performance *Pure Sin* – mais ça pourrait aussi bien s'appliquer à *Pure Nonsense* –, en référence à tout l'univers des cabarets et du vaudeville, qui jouent eux-mêmes avec les stéréotypes : « Le burlesque a, comme la plupart des théâtres comiques, pour première fonction de faire rire, mais il a trouvé que le meilleur moyen de faire rire son public était de produire des stéréotypes immédiatement lisibles et facilement consommables. » (Larrue, 2002, p. 92) Pour Jean-Marc Larrue, historien du théâtre, le burlesque impose une lisibilité à travers ses actions, qui implique une « médiation du corps sur-le-champ » (*Ibid.*) et qui « favorise ainsi la reconnaissance rapide des objets, et une dévalorisation des dialogues, qui deviennent secondaires au profit d'une subversion morale qui n'est pas moralisatrice. » (*Ibid.*, p. 98) Larrue dira ainsi que le burlesque s'attaque aux tabous en provoquant le rire : « il agit comme un rite de défoulement » (*Ibid.*).

Si *Pure Sin* et *Pure Nonsense* ne sont pas à proprement parler du burlesque, on peut tout de même comprendre la série de Mars à travers le burlesque, comme une série humoristique qui trouve son impact sur les tabous et sur les stéréotypes reliés aux genres. Mars écrira d'ailleurs que « l'humour et la comédie réemploient de façon efficace les sentiments humains, nous permettant ainsi de négocier avec l'aliénation, le danger et l'inattendu au-delà du domaine du tragique. » (Mars, 2004, p. 23; je traduis.) *Pure Nonsense* et *Pure Sin* offrent ainsi différentes façons de s'engager ironiquement avec la féminité et les genres au regard de la mascarade, du *camp* féministe et même de la *female impersonator*; et cet engagement avec le genre est pour Mars complètement lié à la personnification et au costume.

2.2.3. La *Woman from Malibu* comme figure mitoyenne : un travestissement temporaire

Dans le contexte des arts au Canada, il est étonnant de voir que les prémisses de ces théories qui refusent la pensée binaire vont bien au-delà de la période poststructuraliste du courant féministe. Campbell est en ce sens un artiste phare et pionnier pour ces questions de représentation du genre. Si au premier chapitre il était question du regard transgenre et du processus de travestissement comme action verbale et factuelle, mis en œuvre par Campbell par rapport aux structures de vraisemblance de l'image vidéographique, il est nécessaire de préciser qu'il utilise le travestissement pour traiter de la vidéo et non l'inverse. Le travestissement est en cela un moyen et un outil, plutôt qu'un sujet, considérant qu'il demeure temporaire et réversible et qu'il ne se poursuit ni dans son quotidien, ni dans son identité. Il convient donc de revenir ici sur les façons dont a été considéré le travestissement dans les théories *queer* et féministes, car l'œuvre

de Campbell se situant dans les années 1970, il est nécessaire d'effectuer un rapide survol sur la nomenclature et la façon dont elle a été interprétée au fil des ans. Ce faisant, il sera possible de mieux cerner les limites du travail de Campbell considérant le cadre théorique qui pourrait lui être appliqué dans un contexte actuel, et de cerner plus en détails quel type de figure il utilise avec sa *Woman from Malibu*, qui ne peut pas se résumer uniquement en termes de travestissement comme identité.

2.2.3.1. Le travestissement et les pratiques transgenres au regard des théories *queer*

Sam Bourcier propose, dans son texte « 'Femmes travesties' et pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement » publié dans *Queer zones* (Bourcier, 2001), un survol historique des différents discours qui se sont consolidés depuis le XVIII^e siècle sur le travestissement. Il reviendra notamment sur le concept de performativité de genre tel qu'énoncé par Butler, afin de démontrer que les pratiques transgenres ne sont pas des exceptions mais bien la preuve que les catégories de sexe et de genre sont arbitraires et normatives. Ce que propose Bourcier, c'est d'aller au-delà d'une conception binaire et pour ce faire, il convient de parler de « pratiques transgenres » et non de « femmes [ou d'hommes] travesties », car non seulement ces derniers termes renvoient à toute une épistémologie (médico-légale) qui a longtemps réduit les discours sur le travestissement à des termes qui relèvent d'une pathologie (perversion, fétichisme, pratique érotique déviante), mais ils découlent aussi d'une logique de division binaire qui oppose le masculin et le féminin comme deux identités fixes :

Judith [Jack] Halberstam a sans doute raison de dire qu'il est temps de briser avec la rhétorique binaire du *trans* – et du *cross* – (qu'il s'agisse de *cross dressing* ou de *cross sex*) puisque cette manière de voir les catégories et les frontières reconduit une logique bipolaire et installe une alternative contraignante et qu'elle oblige à être d'un côté ou de l'autre, à « passer » d'un côté ou de l'autre. (Bourcier, 2001, p. 169)

En effet, le terme même de travestissement consoliderait la logique binaire en axant sur l'artificialité et la construction vestimentaire (en apparence) du genre, ce qui présuppose qu'il existe une « vérité du genre », pour reprendre les termes de Bourcier (2001, p. 165). Et pour l'auteur, cette conception est hétérocentrée et normative car elle s'articule autour d'une « simple inversion au sein du système binaire » qui présuppose l'existence d'un sexe biologique « auquel viendrait se superposer des vêtements discordants en matière de genre » (*Ibid.*).

Les théories *queer* offrent cependant quelques limites quant à l'analyse possible des identités transgenres. Comme l'indique Halberstam (2000), dans un compte-rendu qu'il fait du livre de Jay Prosser (1998), « *Second Skins: Body Narratives of Transsexuality* », en considérant le corps comme étant une surface sur laquelle s'inscrivent les effets discursifs, les théories postmodernes (et plus précisément celle de la performativité de genre de Butler) ont posé quelques contradictions en ce qui a trait aux identités trans :

Indeed, as Prosser argues, on account of its investments in the literal and the real, transsexuality has been the focus of all kinds of debates within both feminism and the postmodernism about the politics of the body. In most of these debates the transsexual represents paradoxical embodiment and, generally, little reference is made to the transsexual as a "real" subject with a particular lived experience. Prosser finds that queer theory in particular has made use of the transsexual as figure without considering the transsexual as subjects. (Halberstam, 2000, p. 314)

Bourcier et Halberstam pointent ainsi une certaine instrumentalisation des identités trans au sein des discours, des pratiques et des théories. Il convient ici de retrouver le contexte dans lequel s'inscrivait Campbell lorsqu'il a créé son premier alter-ego féminin, car il permet de mieux nuancer sa propre utilisation du travestissement.

La *Woman from Malibu* est le premier personnage féminin interprété par Campbell. Elle est le personnage principal des cinq vidéos de sa série. Il créera par la suite d'autres

personnages féminins qu'il va lui-même interpréter, telles que Robin dans *Modern Love*⁷¹ (1979) et *Bad Girl* (1980), Anna dans *Dangling by their mouths*⁷² (1981) et Colleen dans *Rendez-Vous* (1997). Selon Joanne Lalonde, ce type de personnage pourrait être compris comme un « gender femaling », c'est-à-dire une personnification des « comportements, émotions, accessoires associés de manière socioculturelle au pôle féminin. » (Lalonde, 1999, p. 232) À première vue, la *WFM* est représentée comme une femme dont la féminité est appropriée par ses habits, sa perruque, son maquillage, ses accessoires (boucles d'oreilles, bagues aux doigts, etc.) et sa gestuelle. Campbell a toutefois voulu axer sur le contraste qu'offre son corps, dont les caractéristiques masculines ne sont pas niées ou cachées, rendant impossible d'arrêter une interprétation fixe sur le genre « femme » ou « homme » de la *WFM* :

I generally hear the voice, and that voice can inhabit a female character comfortably and easily. I've probably never written any male characters. I find them really hard to do because I don't know what men are supposed to be doing... It seems also I don't have a great deal of confidence about knowing what men are thinking about. I feel more comfortable writing characters that don't have to be definitively a woman or a man. I think that's because all men and women share a common voice at many points (Colin Campbell, dans Ditta, 1990, p. 42-43).

Considérant que Campbell ne vise pas à « passer » pour une femme en ne niant pas ses caractéristiques associées au masculin, Lalonde va plus spécifiquement associer la figure de la *WFM* comme étant un personnage *she-male*, c'est-à-dire quelqu'un qui ne cache pas ses caractéristiques anatomiques masculines (le torse poilu, la voix grave de Campbell qui n'est pas cachée, son absence de poitrine), mais qui exploite l'incongruité entre les marqueurs culturels de genre et les marqueurs biologiques de sexe (Lalonde, 2006, p. 202). Le corps masculin de l'artiste demeure présent, et ce, de façon

⁷¹ Lalonde précise qu'à l'origine, la série *Modern Love* comprenant une troisième vidéo, *Peachland* (1980, 40 min) mais que Campbell a par la suite décidé de retirer. Voir Lalonde (1999, p. 235).

⁷² Cette vidéo est intéressante en ce qui a trait au personnage de la *WFM* car à travers le récit d'Anna, sa sœur, nous en apprenons plus sur sa situation familiale. Son nom serait en réalité Mildred, et elle aurait aussi une plus jeune sœur, Robin.

indépendante au genre mis en représentation : « Campbell exists as himself, actively experiencing life and, by extension, gender. [...] The male body is neither a passive tool nor easily malleable material. Its uncontrollable presence creates a gap in the representation's plausibility. » (*Ibid.*, p. 203) Il met en place ici un alter-ego, qui n'est ni tout à fait étranger à lui, ni tout à fait lui-même. On verra à quelques reprises dans la série différents moments qui dévoilent Colin Campbell : l'insert d'images de son quotidien à Los Angeles, le dévoilement du processus de travestissement de la *WFM*⁷³, et la monstration de son corps masculin.

Trois photos sont ainsi insérées. La première, à la cinquième séquence de *The Woman from Malibu*, montre Campbell de gros plan, dans un endroit restreint qui semble être une cage ou une boîte de bois. La seconde, lors de la deuxième séquence de *The Temperature in Lima*, montre, à travers le pare-brise, Campbell et Steele dans une voiture qui roule sur l'autoroute. Enfin, la dernière photo apparaît dans la troisième séquence de *Last Seen Wearing*, et montre Campbell et Steele de profil. D'autres moments dévoilent les marqueurs masculins du corps de Campbell : dans la quatrième séquence de *The Woman from Malibu*, Campbell est assis par terre et se fait coiffer par Steele; dans la première séquence de *The Temperature in Lima*, il caresse sa poitrine velue qui se laisse apercevoir dans l'ouverture de sa chemise noire; puis enfin dans la douzième séquence de *Last Seen Wearing*, la caméra monte le long du corps de la *WFM* en gros plan, révélant ainsi son buste plat sous sa chemise (fig. 2.6).

Lalonde dira à ce propos : « Campbell passes in transit between identities to become multiple, without fixing completely on one or the other sex, playing at being himself and another self. » (Lalonde, 2006, p. 198) Il s'agit ici de confronter l'idée d'une identité muable à sa propre image, et le médium vidéographique permet de jouer sur cet aspect de l'identité multiple, d'une autoreprésentation qui peut se décliner en

⁷³ Comme il en a été question au chapitre I.

différentes couches et pôles. Pour Lalonde, cela démontre que Campbell avait déjà, à la fin des années 1970, une conception de l'identité basée sur son aspect artificiel et construit (*Ibid.*). J'aimerais poursuivre cette lecture de la *WFM* en proposant qu'elle correspond aussi aux pratiques du *drag*, et plus précisément, que le *drag* du féminin s'apparente à une posture du *genderfucking* considérant la réversibilité de l'acte de travestissement par rapport à Campbell lui-même. Les écrits de Sam Bourcier, puis de June L. Reich, seront utilisés à cet effet.

2.2.3.2. La *Woman from Malibu* : figure du *drag*, posture de *genderfucking*

Dans son deuxième livre de la série *Queer Zones* (2005), Bourcier va revenir sur l'idéologie à la base de *La domination masculine* de Pierre Bourdieu (1998), de façon à critiquer la hiérarchie des genres utilisée idéologiquement pour maintenir la force symbolique qui permet la « pérennisation » de la binarité (Bourcier, 2005, p. 117). Il confronte ainsi les écrits de Bourdieu à ceux de Butler dans *Gender Trouble* (1990), afin de réaffirmer le changement de paradigme qui s'effectue entre les deux, alors qu'on passe d'une compréhension de la relation sexe/genre comme une expression (un système causal), chez Bourdieu, à une compréhension basée sur un modèle de la performance/performativité, chez Butler (Bourcier, 2005, p. 121). Bourcier offrira ainsi, dans ce contexte, une brève définition de l'effet des pratiques *drag* sur ces systèmes de la signification entre sexe et genre :

C'est cette pseudo-naturalité de l'alignement sexe/genre que vient révéler, surexposer la *drag queen* (mais on pourrait aussi dire le *drag king*). En effet, si la féminité ne doit pas être nécessairement et naturellement la construction culturelle d'un corps féminin (exemple de la *drag queen*), si la masculinité ne doit pas nécessairement et naturellement être la construction culturelle d'un corps masculin (les *female masculinities*, les *drag king*, les *butchs*, les *transgenre...*), si la masculinité n'est pas attachée aux hommes, si elle n'est pas le privilège des hommes biologiquement définis, c'est que le sexe ne limite pas

le genre et que le genre peut excéder les limites du binarisme sexe féminin/sexe masculin. (*Ibid.*, p. 122)

Dans le cas de Campbell et de la *WFM*, il est important de préciser que le *drag* se fait dans la logique d'une représentation vidéographique qui, somme toute, demeure temporaire et réversible. Dans un article paru dans *ETC* en 2003, le critique d'art Karl-Gilbert Murray explique le travestissement en art dans le cadre d'un questionnement de la signification entre le corps et l'image. Le travestissement en art serait, selon lui, une forme de mimétisme dans lequel doit être pris en compte l'authenticité et l'intention de l'artiste, au-delà de la représentation :

Le corps/travesti serait tout à la fois l'équation d'une assimilation des schèmes extérieurs qu'il ingèrerait (la féminité, s'il s'agit d'un homme et inversement) et d'un processus d'auto-référentialité, puisqu'il n'abdiquerait jamais sa réelle identité (physique) en tant que support, indéniablement responsable du changement qu'il subit dans la transformation de son apparence. (Murray, 2003-2004, p. 25)

Le travestissement en art ne pourrait être compris seulement en des termes de représentation ou comme étant une imitation des genres. Campbell ne veut pas imiter la féminité en tant que tel, plutôt qu'il offre un questionnement sur la signification de la féminité (les attributs de la *WFM*) et celle de la masculinité (les attributs de son corps), parallèlement à celle de l'ambiguïté du genre, alors que le genre devient une donnée factuelle, verbale et sociale. On pourrait ainsi dire que le travestissement mis en place par Campbell avec la *WFM* relèverait du *genderfucking*, c'est-à-dire une pratique qui vise à déstabiliser la relation sexe/genre/sexualité telle que promut par l'hétéronormativité, ou par la pensée *straight*.

Dans un article paru dans *Discourse*, June L. Reich décrit plus en détails ce que pourrait être le *genderfucking* en l'appliquant directement à l'objet du dildo dans une économie lesbienne et en posant la question : « What is the difference between a woman with a strap-on and a man ? » (Reich, 1992, p. 117). Le dildo devient pour elle l'objet par

excellence du *genderfucking*, dans le cadre d'une critique des théories psychanalytiques de la différence (et du manque du phallus) :

a theory of genderfuck [...] "deconstructs" the psychoanalytic concept of difference without subscribing to any heterosexist or anatomical truths about the relations of sex to gender (you remember the binarism, male = masculine, female = feminine, masculine = aggressive, feminine = passive, etc.) Instead, genderfuck structures meaning in a symbol-performance matrix that crosses through sex and gender and destabilizes the boundaries of our recognition of sex, gender, and sexual practice. (*Ibid.*, p. 116)

Pour en revenir à la *WFM*, il est possible de comprendre cette personnification selon Reich, parce qu'elle ne répond pas à une « vérité anatomique » qui dicterait la sexualité plutôt qu'elle déconstruit la naturalité de la relation entre le genre et le corps, entre les marqueurs culturels et l'incorporation de l'identité sexuelle. Comme il en a été question au chapitre I, la série de Campbell utilise le médium vidéographique de façon à démontrer que la subjectivité est inhérente à l'image (et au processus) vidéographique. Il est ainsi impossible, par la seule image vidéo telle que construite dans son récit, de référencer une donnée extérieure à l'image qui permettrait d'attester de la vérité de ce qui est mis en représentation (Ferguson, 1991). Cette discontinuité à l'œuvre dans la série *WFM* répond à ce que Reich explique du *genderfucking*: « It is, to steal a phrase from Roland Barthes, a "drag anchor" (Reich, 1992, p. 65). Drag: a performance that interrupts the circulation of the phallus in its attempt to fix, that is, anchor, signification. » (*Ibid.*, p. 126)

La *WFM* comme alter-ego qui *genderfuck* devient ainsi résolument impliquée dans une critique *queer* de l'identité binaire car la mise en représentation de son personnage, tantôt *WFM*, tantôt Campbell, tantôt les deux, valide une signification qui s'invalidera elle-même dans une autre scène, forgeant l'identité comme étant muable et non rigide. Les marqueurs féminins et masculins de la *WFM/Colin Campbell* deviennent en cela

contextuels à l'image et aux séquences, aux accessoires, au corps et à la voix, alors que la vidéo et les inserts de photo servent à rompre la signification des genres au regard du corps.

2.3. En guise de conclusion. Le rôle et la transformation par l'art : non pas sans humour

J'aimerais ici reprendre sur cette idée de la personnification et du costume comme moyen d'effectuer une transformation, car à travers les différentes décennies dans lesquelles prennent place les œuvres de Campbell, Mars, Dempsey et Millan, peut être défini un point commun, celui de la personnification et du jeu avec le costume et le rôle. Pour Jayne Wark, l'utilisation des costumes en performance a été au Canada un point commun à plusieurs artistes, qui ont voulu placer leur corps à l'avant-plan en devenant les agents de leur propre représentation : « In so doing, these [...] artists were able to explore the gendered problematics that feminists were investigating by posing questions about identity and subjectivity, embodiment and representation, and role-playing and authorial agency. » (Wark, 2006[2004], p. 176) Ce qui est remarquable dans le cas de Campbell, et aussi de Mars, c'est que tous deux ont développé leur pratique alors que les théories féministes poststructuralistes commencèrent à peine, la théorie de la performativité de genre de Butler ayant été développée seulement qu'au tournant des années 1990. Pour ces artistes, et c'est aussi le cas pour Dempsey et Millan, utiliser les costumes permettait de prendre en compte les données culturelles inhérentes à l'identité.

Pour reprendre l'historienne de l'art Kaja Silverman (1986, p. 125), les vêtements, et autres types d'ornements, rendent le corps visible culturellement, et le dessinent de façon à ce qu'il puisse être perçu et articulé selon une signification culturelle. Wark ira dans le même sens en l'appliquant à la performance :

As Silverman notes, it is not the body alone but rather its articulation by way of clothing and dress that brings about the interaction between the individual and the social. For those artists who use performance as a strategy for exposing or resisting the operation of normative “performativity”, in Butler’s sense of word, the artifacts of costume and dress can be seen to effect a clash of meanings that can reveal the naturalizing imperatives and ideological constructs of sexual and social hierarchy. (Wark, 2006[2004], p. 177-178)

Ces considérations sont particulièrement évidentes dans le travail des artistes en performance au Canada qui, à partir des années 1970, comme le note Wark (*Ibid.*, p. 178), ont fait entrer des éléments de la culture populaire au sein de leur pratique – nommons seulement ici les personnages d’Alice au pays des merveilles, de Mae West, de la Reine Élisabeth dans la série de performances *Women and Power* de Mars, tout comme la figure du Ranger canadien qui donne une vision stéréotypée de la femme lesbienne masculine dans le *LNPS* de Dempsey et Millan –, en usant de l’humour pour détourner les stigmas qui se sont imprégnés autant dans la culture de masse que dans les théories féministes elles-mêmes. Et d’une certaine manière c’est semblable pour Campbell avec son portrait de la *WFM*, une femme bourgeoise américaine qui fait référence à plusieurs éléments de la culture populaire (elle parle de Farrah Fawcett et d’Hollywood, tout comme elle assiste à une première de Barbara Streisand, pour n’en nommer que quelques-uns), dont l’œuvre en vidéo peut être liée à l’histoire de la performance parce qu’il travaillait aussi à partir de son corps, des costumes et des personnages, et sur les différentes modalités de représentation que pouvait lui permettre la technologie vidéographique. En plaçant l’identité de genre au centre de leurs œuvres, et en usant de l’ironie, de la parodie et de l’humour, Campbell, Mars, Dempsey et Millan ont pu développer une relation à la réalité qui va au-delà d’une objectivité et qui participe activement à la construction de leur subjectivité, tout comme leur subjectivité devient au cœur d’un processus de transformation individuelle, qui trouve notamment sa résonance dans le collectif, le culturel et le politique.

CHAPITRE III

LA NARRATION DANS LA PERFORMANCE AU CANADA : LA RÉALITÉ COMME PROCÉDÉ FICTIONNEL

Parallèlement aux deux aspects développés dans les précédents chapitres – technologie vidéo et questionnement des genres par la personnification –, advient aussi un troisième élément d'importance dans la pratique en performance au Canada. L'utilisation de procédés narratifs et le retour au langage ont été des stratégies centrales employées par les artistes féministes dès la fin du modernisme afin de relier l'art au politique, mais visait aussi à faire de l'art le moteur de fictions basées sur l'affect et la subjectivité. Il conviendra de revenir, en un premier temps, sur le contexte qui a favorisé l'émergence de la narration dans l'art féministe/*queer*, et en performance plus spécifiquement, alors que les artistes ont agi sur un double front : en permettant de rendre plus perméables les frontières qui séparent l'art et la vie d'une part, l'intégration des questions féministes dans les pratiques des artistes a permis de réinvestir l'art d'un caractère politique, ce qui a su répondre aux visées postmodernes et conceptuelles des artistes au tournant des années 1960 et 1970 (Pontbriand, 2012; Bonin, 2012; Huneault et Anderson, 2017); et d'autre part, cette dissolution des frontières du privé a su rendre compte que le personnel, loin d'être un domaine isolé du social, peut revêtir un caractère politique lorsqu'il s'agit des expériences vécues par les femmes (Hanish, 2006[1970]). Ce faisant, nous pouvons en arriver à comprendre le travail de Mars, Dempsey, Millan et Campbell à travers la relation performative que la narration entretient avec la réalité et la théâtralité (Durand 1980), plus spécifiquement dans son rapport à la fiction (comme mode de subjectivation), de façon à questionner l'impact

qu'obtient l'imaginaire sur la constitution et la déconstruction des normes sociales et sur la façon dont chaque individu peut y trouver sa mobilité (Probyn, 1996; Bowen, 2016).

L'analyse reposera principalement sur le mythe de la castration tel que rejoué dans *Pure Nonsense* et ceux entourant la sexualité et les désirs des femmes dans *Pure Virtue* : l'engagement que Mars propose avec l'idéologie patriarcale devient une posture de déconstruction des rôles de genre et cette stratégie trouve aussi son écho dans les œuvres de Dempsey, Millan et Campbell. En effet, dans le cas de la performance *Growing Up Suite I*, la fiction s'imbrique à la fantaisie et aux désirs comme un dialogue soutenu entre l'imaginaire et le réel, ce qui implique que la fantaisie pourrait obtenir une force performative. Et dans le cas de Campbell, avec sa série *The Woman from Malibu*, il conviendra d'instaurer une réflexion sur la mobilité des zones d'appartenance en ce qui a trait aux genres et à l'expérience quant à la structure narrative mélodramatique de la série qui rompt avec la linéarité et la vérité du récit (et de l'image) vidéographique. La narration se décline ainsi dans un rapport réalité/fiction avec les normes qui constituent ces mêmes sphères, et les discours qui permettent leur légitimation dans la culture populaire. Afin de mieux comprendre comment la fiction peut entretenir un rapport à la réalité, il convient d'expliquer l'émergence des stratégies de la narration dans les pratiques en performance au Canada alors que les scripts, principalement des monologues dans le cas de Mars, Dempsey, Millan et Campbell, agissent comme une médiation du vécu et de l'expérience personnelle entre la performativité et la théâtralité.

3.1. La narration en performance au Canada : à l'entrecroisement du vécu, du langage et de la fiction

La narration en performance émerge au Canada vraisemblablement au tournant des années 1970, alors que les artistes vont s'éloigner d'une forme non verbale de la performance pour s'engager plus directement avec une approche textuelle et narrative qui trouve aussi ses influences dans l'art conceptuel : l'union de l'art et de la vie s'est fait non seulement pour remettre au centre de la création artistique la subjectivité, mais aussi pour répondre à des problématiques de l'ordre conceptuel, féministe, voire *queer*, qui s'inscrivent dans un continuum ni exclusif ni restreint, s'échelonnant à travers le temps et l'espace au-delà des frontières géographiques et disciplinaires qui circonscrivent les catégories artistiques (Huneault et Anderson, 2017). En ce sens, il convient de questionner le vécu à partir de la transformation narrative qui s'opère à la rencontre entre l'image et le langage. Nous verrons ainsi que la narration en performance entre en relation avec ces deux variantes communes à Mars, Dempsey, Millan et Campbell, soit : le vécu et l'expérience; ainsi que le système langagier et la relation à la fiction.

3.1.1. La narration comme un vécu : intégrer le personnel à l'art

Un premier aspect relatif à l'usage de la narration en performance pourrait se résumer par le désir d'organiser la production artistique à partir des expériences vécues, du quotidien et de la sphère personnelle, de façon à favoriser l'union de l'art et de la vie et à remettre en question l'autonomie de l'art, la supposée neutralité de la sphère intime ainsi que les structures de légitimation des idéologies et esthétiques dominantes. Dans son texte aujourd'hui devenu emblématique, « Le Personnel est Politique » (1970), Carol Hanish, activiste pour les droits et libertés civiles aux États-Unis, développe l'idée selon laquelle les problèmes personnels vécus par les femmes sont en fait les effets d'un système qui maintient leurs oppressions. En mettant en commun les voix de

plusieurs femmes, il devient possible de comprendre les récurrences et les similitudes, pour des problèmes qui, à prime abord, semblaient être isolés les uns aux autres :

It was consciousness-raising that led to the emergence of the Pro-Woman Line with its scientific explanation based on an analysis of our own experiences and an examination of « who benefits » from women's oppression. Understanding that our oppressive situations were not our own fault – were not, in the parlance of the time, « all in our head » – gave us a lot more courage as well as a more solid, real foundation on which to fight for liberation (Hanish, 2006 [1970], p. 2).

En suivant le modèle féministe de la sensibilisation (*consciousness-raising*), qui consiste à une prise de conscience permettant de rejeter ce que la société inculque aux femmes en termes de comportements (Hanisch, 2006 : p. 2), les artistes féministes en sont arrivées à explorer ouvertement leur vie personnelle au sein de leur art, ce qui a favorisé leur autonomisation. Toutefois, comme l'indique Rita Felski, il faut comprendre l'art féministe non pas comme étant une tendance esthétique, mais bien comme étant un ensemble complexe de stratégies dénonçant « les processus culturels et idéologiques qui définissent, dans un contexte historique donné, les effets et les limites de la production » (Felski, 1989, p. 48). Huneault et Anderson mettent d'ailleurs en garde quant à la complexité de traiter de l'art féministe :

The image of a monolithic 1970s essentialism that limited women in the name of freeing them, and that naively celebrated their accomplishments in the place of dismantling discursive constructs and destabilizing identity, does not adequately convey the character of early feminist art practice in Canada. Perhaps more importantly still, it risks cutting contemporary practitioners off from a legacy of aesthetic and conceptual nourishment that is rightly theirs as they work to effect changes that remain to be accomplished (Huneault et Anderson, 2017, p. 45).

En ce sens, la narration, lorsqu'elle s'inscrit dans des pratiques trouvant leurs affinités avec le féminisme et le *queer* – comme c'est le cas pour Mars, Dempsey, Millan et Campbell – se doit d'être étudiée selon sa propre complexité car non seulement elle répond, certes, au « personnel est politique », mais cette stratégie dépasse les limites de la production artistique féministe et va au-delà d'un seul questionnement sur

l'identité et de la place des *femmes* en arts – ce ne sont pas seulement les femmes qui ont voulu intégrer le narratif en arts; l'œuvre vidéographique de Campbell, proposant un dialogue entre le schéma narratif (réalisme et vérité) et rôle de genres (expérience de mobilité), en constitue un bon exemple. Il est donc nécessaire de considérer que la narration correspond aussi à une approche conceptuelle de l'art, et découlant, la performance devient un élément s'inscrivant dans un continuum plus large où les frontières entre les pratiques ne sont plus déterminées par le médium (ou la discipline) employée mais bien par un questionnement au sujet de ses limites et des tensions qui lui sont intrinsèques au regard des genres.

3.1.1.1. Au-delà de la rupture générationnelle

Le cadre théorique offert par le chapitre d'Huneault et Anderson, « A Past as Rich as Our Futures Allow » (2017), permet de réfléchir à la temporalité des liens qui unissent les artistes dans leurs revendications – à la fois formels, esthétiques, conceptuels, féministes et *queer*. Pour les auteures, l'art des années 1980, et plus spécifiquement celui qu'on associe à l'émergence de la troisième vague féministe basée sur la déconstruction, trouvait déjà ses racines dans les années 1970 avec la seconde vague, souvent considérée comme étant plus essentialiste :

The boundary-crossing, limit-contesting, non-essentializing impetus that has come to be characterized as third-wave feminism was not only a *challenge* to second-wave feminist artists [...] but also a *continuation* of the deterritorializations that were already present in their vision. (Huneault et Anderson, 2017, p. 44)

Selon elles, cette façon de concevoir l'histoire comme une succession de vagues distinctes (deuxième/troisième vague féministe) a eu comme effet de créer une rupture entre deux générations qui pourtant sont imbriquées l'une dans l'autre.

Le parallèle pourrait être fait avec la théorisation des différentes « vagues » de la performance, comme l'implique Goldberg (1984) dans le contexte des États-Unis :

La première génération regroupait des artistes engagés dans la politique des années 60; c'était la génération qui refusait les conséquences de la décennie américaine précédente. Après vint la génération-télévision, des témoins pas-sinaïfs, des manifestations des années 60. On peut dire par conséquent, que les artistes conceptuels cherchaient une essence existentielle au sein de leurs œuvres, alors que les « artistes des médias » recevaient tout ça sous forme de complexes métaphoriques recyclées – c'était les enfants post-Warhol, les enfants de la distance et de la dissimulation (Goldberg, 1984, p. 34).

Dans le contexte canadien, les « artistes des médias » étaient résolument engagés dans une approche conceptuelle de l'art, l'espace de diffusion qu'offraient la télévision et la critique des canaux hégémoniques a eu un impact sur les pratiques vidéographiques et féministes – comme il en a été question au premier chapitre. On ne pourrait donc pas parler d'une rupture entre deux générations, comme le suggère Goldberg, mais bien d'un continuum intergénérationnel dans lequel s'inscrivent Mars, Dempsey, Millan et Campbell, et dont la narration (comme un engagement critique et discursif) devient emblématique – ce qui nous mène à nous intéresser plus spécifiquement à l'influence qu'a pu avoir l'art conceptuel sur l'intégration de la narration en performance.

3.1.2. La narration comme langage conceptuel

Pour Chantal Pontbriand, historienne de l'art montréalaise, l'art conceptuel répondait à ce contexte où la subjectivité revenait à l'avant-plan en art, et ouvrait aux possibilités d'explorer de nouvelles avenues plus révolutionnaires, en favorisant un art tourné vers le « réel », ce qui offrait les outils nécessaires pour mettre en cause le racisme, le nationalisme et le sexisme :

La coupure entre l'art et la vie n'était plus possible au moment même où de nouvelles réalités fort complexes voyaient le jour. L'art allait devoir se donner

un nouveau programme : s'intéresser aussi bien au temps qu'à l'espace, à tout l'organisme sensoriel plutôt qu'à la visualité alors dominante, ainsi qu'à la langue. (Pontbriand, 2012, p. 108)

Dans ce contexte, le langage est devenu un matériau en lui-même qui était à déconstruire et à reconstruire (*Ibid.*). Vincent Bonin, historien de l'art et commissaire d'exposition indépendant, parle de ce même intérêt, en disant que « certains représentants de l'art conceptuel investiss[ai]ent le langage⁷⁴ comme outil heuristique pour défaire les assises d'une idéologie de la spécificité des médiums et le caractère soi-disant inaliénable de la subjectivité artistique » (Bonin, 2012, p. 42). L'utilisation soutenue de la narration en performance – ou plus largement l'utilisation du langage – s'inscrit dans ce contexte, alors qu'on voyait advenir au Canada un brouillage entre les frontières des disciplines artistiques, aussi en parallèle aux questionnements sur la valeur de l'art et des institutions culturelles et artistiques comme dispositifs idéologiques.

3.1.2.1. Un espace transdisciplinaire : la performance comme discipline contingente

Sur la côte ouest du Canada, l'influence conceptuelle en performance s'est vue à travers ce que Clive Robertson décrit comme un style « haut camp », caractérisé notamment par la création de personnages⁷⁵ et par l'engagement avec la culture du *mass media*, « dont les artistes revivaient les bizarreries et les comportements parfois transgressifs »

⁷⁴ Cette stratégie d'intégration du langage écrit est aussi employée par Mars, Dempsey, Millan et Campbell. Dans la série *Women and Power*, Mars utilise des projections de textes sur l'arrière-scène, tout comme Campbell utilise des inserts, c'est-à-dire des phrases sur fond noir qui marquent la fin d'une scène et le début d'une autre, de la même manière que Dempsey et Millan dans leur deux mockumentaires.

⁷⁵ C. Robertson nomme ainsi Mr. Peanut de Vincent Trasov, Dr. et Lady Bruce d'Eric Metcalfe et de Kate Craig, ou encore Hitler de Glenn Lewis et de General Idea; et pourraient être ajoutées à cela les œuvres de Mars, Dempsey, Millan et Campbell dans lesquelles la personnification était une stratégie récurrente, comme il en a été question au chapitre II. Voir C. Robertson (1991, p. 33).

(C. Robertson, 1991, p. 33). Cette approche était aussi favorisée par les centres et les festivals qui existaient à ce moment (dont Western Front et Video Inn, en plus du festival qu'ils organisent conjointement : *Living Art in Vancouver*). D'autres artistes ont voulu utiliser les codes du spectacle – nommons ici les costumes, les personnages, la chorégraphie, les scripts, les accessoires, etc., comme on peut le retrouver notamment chez Gathie Falk –, non seulement pour revendiquer un rapport à l'image et à la mise en scène, mais aussi parce qu'elles provenaient elles-mêmes des milieux du théâtre et de la danse⁷⁶.

Les salles principales où prenait place la scène de la performance à Toronto dans les années 1970 offraient une programmation interdisciplinaire – danse, théâtre, musique –, ce qui a favorisé les échanges entre artistes et entre disciplines. Il y avait le A Space (là où a été fait pour la première fois *Pure Sin*), la Music Gallery (la première performance de *Pure Nonsense* y était), le Cabana Room (où Campbell a projeté *Bad Girls*), le *Festival of Underground Theatre* et le 15DanceLab, connu comme un centre de danse-performance (C. Robertson, 1991 : 37). Au Québec, il y a eu le groupe *Fusion des arts* (1965), qui voulait rassembler des artistes de diverses disciplines dans l'optique d'élargir les frontières entre les formes d'art, puis Véhicule Art fondé en 1972 à Montréal, qui se donnait comme mission de soutenir les pratiques émergentes (Robillard, 1973, p. 179-185). Ce contexte et ces espaces ont favorisé une approche transdisciplinaire de la performance comme discipline contingente, qui n'est pas définie par l'utilisation d'un médium particulier mais bien par le rapport entre le corps, l'(auto)représentation et le public qu'elle permet de mettre en place. La représentation, dans ce contexte, devient une médiation, une construction qui met en relation l'artiste (son corps, son personnage, sa subjectivité) à l'espace (théâtral et de réception par une

⁷⁶ Pensons notamment à Johanna Householder, qui a fait sa formation en danse avant de se tourner vers la performance, ou Elizabeth Chitty qui a fait une majeure en danse moderne, Margaret Dragu, Janice Hladki, Louise Garfield (et Householder) avec les Clichettes, et Tanya Mars bien sûr, qui était connectée avec le milieu du théâtre et des arts visuels à Montréal et à Toronto.

audience). Et la narration, dans son rapport à l'image et à l'espace, implique une approche de la performance qui se rapproche du théâtral – les œuvres de Mars, Dempsey, Millan et Campbell demandent chacune à leur façon une mise en scène, des costumes et des accessoires. Il est intéressant de penser cette théâtralité⁷⁷ en relation à la performativité, non pas comme deux extrêmes opposés l'un l'autre mais bien comme des dispositifs qui ajoutent de nouvelles significations quant à l'efficacité sociale et politique que peut revêtir une image, une mise en scène, un script et une personnification, plus spécifiquement au regard des normes de genres.

3.1.2.2. La théâtralité et la performativité de la narration comme limite discursive du genre

Régis Durand, professeur de littérature américaine et critique d'art, invoque la narration dans une discussion plus large de la théâtralité dans son texte « La Performance et les Limites de la théâtralité » (1981), en questionnant le statut des signes dans la performance qui a, selon lui, délaissé son homogénéité et sa continuité (en comparaison au spectacle occidental, dont la narration dirige et organise les signes à travers un récit), au profit d'un mode d'organisation basé sur la superposition, la surimpression en couches, la citation, la répétition, l'agencement aléatoire, le transfert ou la traduction (Durand, 1980, p. 54). Il dira en ce sens « qu'on est passé d'un art essentiellement narratif à un art de la description, de la documentation ou de l'effectuation » (*Ibid.*, p. 50); ce qui n'implique pas nécessairement un rejet du narratif mais bien un glissement : « il ne s'agit plus cette fois du récit comme nature du spectacle, mais de la narration comme un des opérateurs possibles, comme un des dispositifs susceptibles d'opérer des transformations. » (*Ibid.*) En effet, chez Mars, Dempsey, Millan et Campbell, la

⁷⁷ Pour une lecture nuancée de la théâtralité, voir Fried (1997). La théâtralité sera discutée plus en détail au prochain point, notamment avec les écrits de Durand (1980).

narration agit avec différents référents visuels qui ajoutent à la performance : les différents objets intégrés à la série *Women and Power*; le corset blanc porté par Dempsey dans *Growing Up Suite I*; ou encore les objets démodés et « anthropologiquement étranges⁷⁸ » de la *WFM*. Tous ces éléments et ces accessoires s'ajoutent à la narration comme « opérateur possible » des transformations mises en place par la théâtralité.

En questionnant les limites de la théâtralité et de la performativité, Durand invite à considérer la narration en performance comme un va-et-vient contingent entre ces deux notions : d'un côté il s'agit d'interroger la place qu'occupent les différents signes impliqués dans la performance, comme un message fragmentaire, non linéaire, en superposition ou en surimpression dans lequel la narration serait un élément parmi d'autres (Durand, 1980, p. 50); de l'autre côté il s'agit de questionner la valeur d'effectuation de la performance, où les registres de l'imaginaire et du symbolique laissent plutôt place à ceux du réel et à l'autoréférentialité inhérente au concept langagier de « performatif » (*Ibid.*, p. 54). Le *performer* et ses *personae* (pour reprendre ses termes) sont ainsi combinés à travers diverses situations et actions qui ouvrent aux « oscillations entre réel et symbolique, entre les marques de la théâtralisation et celle de l'objectivation » (*Ibid.*).

3.2. La narration comme procédé fictionnel : mythe, fantaisie et mélodrame

L'intérêt de questionner la narration dans les œuvres de Mars, Dempsey, Millan et Campbell réside en cela qu'elle permet de mettre en relief l'impact que peut avoir

⁷⁸ Lisa Steele, en entrevue. Voir Annexe C, p. 156 (extrait de Boivin (2018, 22 février); je traduis : « Colin emphasized particular things, things that were anthropologically weird suburban California stuff »).

l'imaginaire à la fois sur la constitution des normes sociales, mais aussi sur le pouvoir que détient chaque individu à naviguer à travers ces mêmes normes. Il conviendra ainsi d'analyser la série *Women and Power* de Mars selon le concept de mythe politique tel qu'élaboré par Christopher Flood (2002), en axant plus spécifiquement sur la dichotomie sexuelle/chaste, telle qu'incarnée par la Vierge Marie et Marie-Madeleine dans les travaux de Marina Warner (1989[1976]), de façon à comprendre son processus comme une réinterprétation critique de certaines idéologies ancrées dans l'imaginaire collectif. L'importance des procédés fictifs se voit aussi chez Dempsey et Millan : leur performance *Growing Up Suite I* sera abordée selon la notion de fantaisie, telle que définie par Antke Engel (2009), et plus précisément sous l'aspect de sa performativité. Enfin, nous verrons qu'en pensant les désirs et la narration comme une force performative, il devient possible de réfléchir à la mobilité qui peut advenir entre les désirs, l'appartenance et la réalité (Probyn, 1996; et Davis, 2017). La série *The Woman from Malibu* de Campbell sera quant à elle appréhendée selon la fluidité des genres qu'elle met en place : et cette fluidité n'est pas simplement là pour questionner la construction culturelle des genres, mais bien pour interroger les modes de relation avec le monde *au regard* des genres. Et dans le cas précis de Campbell, c'est en privilégiant un mode narratif relié au mélodrame qu'il parvient à mettre en place cette mobilité.

3.2.1. La réinterprétation des mythes dans la série *Women and Power*

En allant chercher des figures et des personnages qui proviennent de différentes époques, Mars propose une narration qui joue sur la temporalité des discours sous-jacents au contexte patriarcal dans lequel elle s'inscrit en réinterprétant différents mythes. Le sujet de sa série, certes, se trouve à être la relation entre la féminité et le pouvoir, mais c'est aussi l'historicité de ces conceptions et les manières dont elles ont pu créer une signification à un moment donné. Elle ne reprend pas à proprement parler

des événements historiques, qui recréeraient plus fidèlement les faits et lesdits événements, elle questionne plutôt les mythes qui ont forgé l'histoire et dans lesquels a pu s'enraciner une idéologie patriarcale, ancrée aussi dans les discours, la culture et dans l'imaginaire collectif.

En effet, en reprenant ces archétypes, Mars revoit le présent à la lueur des composantes imaginaires inhérentes aux discours et découlant, aux facteurs qui forgent la mémoire (et l'identité) collective. En ce sens, ce ne sont pas seulement les hiérarchies sociales qui deviennent la cible de ses moqueries, mais bien l'épistémologie, la façon même dont on construit les savoirs, et l'historicité de toute conception discursive. Selon Kim Sawchuk :

[E]pistemological considerations in feminism no longer mean merely developing knowledge about women in which women feature as the objects of knowledge. They also involve an understanding of the subjective and historical processes whereby women understand, create and use knowledge for personal and social transformation, even though the outcome is uncertain. (Sawchuk, 2008, p. 20)

Lorsque les trois performances de *Women and Power* ont été faites, c'est-à-dire entre 1984 et 1987, la critique féministe s'attardait particulièrement aux tendances misogynes et patriarcales derrière certains discours offerts par la philosophie et par la psychanalyse. Si au premier et deuxième chapitre nous avons vu que sa série déconstruit et questionne les structures du regard et la constitution de la féminité, ici nous remarquons que Mars s'engage véritablement avec les discours et l'épistémologie, en proposant une narration basée sur différents mythes et en créant des personnages féminins qui sont au centre des récits :

[...] Mars' dubious heroine is clearly a maverick feminist identity for the time. This archetype introduced through Elizabeth I is summed up nicely by Mars herself as belonging to the idea of a more "fluid" feminism, and resurfaces in wildly differing variations in the subsequent works in the trilogy – as Mae West in *Pure Sin* (1986) and as Lewis Carroll's Alice in *Pure Nonsense* (1987) – each female lead unpacking a different facet of establishment feminist rhetoric through her own brand of nonchalance (Kwan, 2008, p. 179).

Si dans la série de Mars il est possible de soulever une mythologie (la métaphore du dragon par exemple, lorsqu'elle crache du feu dans *Pure Virtue*, ou toutes les références à Éros et à Zeus dans *Pure Sin*), ici il sera non pas question de ces figures comme des symboles plutôt que des discours et de la façon dont ils peuvent se mythifier; ce qui nous permettra de penser la création de savoir comme un mythe en elle-même.

3.2.1.1. Les mythes politiques : la question de la vérité patriarcale

Dans son texte « Myths and Ideology » (2002), Christopher Flood propose une conception du mythe qui est reliée à l'idéologie politique. Pour reprendre sa définition (qu'il élabore selon la mise en commun de deux concepts, le mythe sacré et l'idéologie), il précise que le mythe politique serait une « ideologically marked narrative which purpots to give a true account of a set of past, present, or predicted political events and which is accepted as valid in its essentials by a social group. » (Flood, 2002, p. 180) En d'autres termes, une idéologie pourrait être transmise par les mythes, tout en entretenant une relation au passé, au présent et à un certain futur (prédiction), de façon à valider son contenu pour un groupe donné : « In its popular acceptance, a myth is usually taken to be an account of events, or simply a collective belief, which is or was given the status of truth by a social group but is believed to be untrue or illusory by the person who calls it a myth » (*Ibid.*, p. 175). Nommer quelque chose un mythe politique, c'est d'abord pointer la fausseté de son contenu, puis dénoncer les structures qui l'ont érigé comme une vérité. En questionnant l'historicité des discours patriarcaux, Mars s'attaque à la notion même de vérité⁷⁹ en stipulant qu'elle est inexistante, ou plutôt, historiquement et culturellement construite et

⁷⁹ D'un point de vue féministe, cette question de la vérité devient particulièrement importante car, étant donné que le mythe a une fonction sociale de validation et de stabilisation, il convient de questionner justement la teneur de son contenu parallèlement au maintien de l'ordre dominant (hétéropatriarcal).

légitimée. Mars disait ainsi : « The older you get the more you realize there isn't one universal truth. That's why I used magic and illusion⁸⁰. »

Pour Pamela Sue Anderson, les mythes, même s'ils n'ont pas nécessairement une origine culturelle précise et identifiable, font partie de l'histoire en cela qu'ils révèlent les courants d'une époque – à savoir le degré d'implication intime que l'on peut avoir avec le temps et l'espace (Anderson, 2002, p. 110). Et pour elle, la question de la reconfiguration des mythes patriarcaux est centrale au projet de remise en question des structures du savoir (épistémologie) mis en branle par les féminismes : « But crucial to the critical exploration and appropriation of newly imagined identities and ideals is the fluid nature of myth which renders truth as both situated and moving. » (*Ibid.*, p. 118). Dans les mythes occidentaux, les femmes ont assumé les rôles à la fois d'innocentes vierges et de femmes fatales, tout comme elles ont été soit la représentation d'une féminité éternelle soit d'une Terre-Mère dévorante; et pour Anderson, ces images mythiques – et contradictoires – sont centrales aux fondements du patriarcat occidental et des retombées symboliques qui s'en sont suivies (*Ibid.*, p. 106), créant de ce fait une narration dominante au sujet de l'identité « femme » et de sa place dans l'organisation sociale et politique⁸¹.

C'est ce dont parle aussi Marina Warner dans son livre *Seule entre toutes les femmes* (1989). Elle en arrive à comprendre la figure de la Vierge Marie comme un mythe en lui-même, et si d'un côté son étude permet de réfléchir plus largement aux différents contextes autant sociaux, théologiques et psychologiques qui sont parvenus à faire de la Vierge Marie une figure mythique de la féminité virginale et pure, elle l'aborde aussi selon le paradoxe qu'elle incarne avec Marie-Madeleine en renvoyant à l'impossibilité pour les femmes d'être à la fois chastes et sexuelles :

⁸⁰ Tanya Mars, en entrevue. Voir Annexe B, p. 154 (extrait de Boivin (2018, 2 février)).

⁸¹ Mars disait d'ailleurs : « The basic bottom line is that women are getting blamed for everything. You know, like the original sin. » Voir Annexe B, p. 154 (extrait de Boivin (2018, 2 février)).

Il fallait une autre figure pour remplir cette lacune [la Vierge Marie étant exempte de tout péché], ce fut le rôle de Marie-Madeleine qui, avec la Vierge, exemplifie l'attitude de la société chrétienne envers la femme et le sexe. Les deux figures féminines sont perçues en termes sexuels : Marie comme vierge, et Marie-Madeleine comme prostituée, jusqu'à sa repentance. La Madeleine, comme Ève, fut portée à l'existence par le puissant courant de misogynie latent dans la chrétienté, qui associe les femmes avec les périls et la dégradation de la chair. (Warner, 1989[1976], p. 208)

Pour Warner, cette conception représente l'idée patriarcale chrétienne de « la » femme qui s'articule selon ces deux pôles en opposition (voire en contradiction), et la Vierge Marie agit comme un symbole, qui « représente un thème axial dans l'histoire des attitudes de l'Occident envers la femme », et envers la sexualité (*Ibid.*, p. 16).

Dans sa série, Mars en arrive justement à brouiller les espaces dans lesquels peuvent s'opérer le sexe, la séduction et les désirs. Dans ce contexte, elle aborde ses personnages féminins, et plus largement l'idée de la féminité, selon deux pôles symboliques : la psychanalyse et la philosophie (et la place de la castration et de la différence), ainsi que la religion (et la sexualité au regard de la moralité); dont les discours misogynes ont pu inscrire les femmes dans une histoire d'oppressions qui se succèdent d'une génération à l'autre de penseurs, formant un ensemble discursif qui légitime la hiérarchie des genres et l'infériorité des femmes. Dans les trois performances qui nous intéressent, il s'agit le plus souvent de revenir aux idéologies qui excluent les femmes des sphères de pouvoir (parfois symboliques), de connaissance (vérité), et celle qui marque la *différence* des sexes.

3.2.1.2. La castration et la différence : *Pure Nonsense* et la recherche du phallus d'Alice

Pure Nonsense reconsidère le récit de Carroll, alors qu'Alice arrive au Pays des merveilles en ne sachant pas exactement ce qu'elle doit y faire. Elle semble avoir perdu ses souvenirs, aussi elle demandera au Lièvre de Mars : « Why I hardly know sir. In fact, I hardly remember anything at all. I don't even know where I left my penis. » (*Pure Nonsense*, dans Town, 2011, p. 10) Ce récit s'engage directement avec le concept de la castration, et la façon il a positionné les femmes selon le manque :

A female child does not understand her lack of a penis as being a sex character; she explains it by assuming that at some earlier date she has possessed an equally large organ and had then lost it by castration.... The essential difference thus comes about that the girl accepts castration as an accomplished fact, whereas the boy fears the possibility of its occurrence (Freud, 1977, p. 30).

D'une naïveté qu'on reconnaît au personnage fictionnel, Alice rejoue sa propre castration et partira à la recherche de son membre manquant. À un moment, elle se fait hypnotiser par le Lièvre de Mars et le Chapelier fou, et dans la scène suivante un texte apparaît projeté sur l'écran : *Woman has done for psychoanalysis what the frog has done for biology* (*Pure Nonsense*, dans Town, 2011, p. 4). Mais comme tout bon conte se doit d'avoir un dénouement heureux, Alice finira par retrouver son phallus à la dernière scène de la performance lorsqu'en dansant le *boogie woogie*, elle soulève sa crinoline. Un long godemiché se laisse alors découvrir sous sa forme la plus artificielle, et qui plus est en érection constante, alors qu'Alice, surprise elle-même de retrouver son pénis entre ses deux jambes, continue à danser (Shawchuk, 2004, p. 325-326).

Jacques Derrida va d'ailleurs développer sa conception de la différance (avec un a), à partir entre autres de la conception du manque, « inhérent au désir », qu'on peut retrouver chez Freud comme chez Lacan, mais aussi à partir de la « volonté de puissance » de Nietzsche ou encore le « travail du négatif » que l'on retrouve chez Hegel (Lamboley, 2005, p. 48). Ce concept de la différance, sur lequel a pu être basé un essentialisme, trouve plus qu'une origine conceptuelle et discursive, et s'inscrit dans

une constellation philosophique à partir de laquelle a pu être pensée la signification⁸². Mais pour ce faire, comme l'explique brièvement Dot Tuer, Derrida prendra la position de *la femme*, dans le but de décomposer la fonction rhétorique de la différence :

Less sexual than metaphysical, this *différance* permits philosophy to creep around the edges of certainty, to reach beyond objectivity towards a no-man's land of margins, doubt and displaced truth. [...] Derrida would certainly not want us, as women, to take personally his positioning of the feminine as "a non-identity, a non-figure, a simulacrum." Rather, he counsels us to let the riddle of woman and truth remain a question of style, and softly reproaches errant daughters who would wish to reclaim the no-place that is woman from the father proper of postmodernism. (Tuer, 2008, p. 165-166)

De ce fait, Derrida positionne les femmes comme étant une altérité en elles-mêmes, l'autre, le négatif, le manque, la corporalité incarnée; ce qui lui permettra de réfléchir à la vérité et à la raison :

Once she has rent the veil of blushing modesty or truth which bound and held her "in the greatest ignorance possible in eroticis", a women's skepticism knows no bounds... Because a "woman" takes so little interest in truth, because in fact she barely believes in it, the truth, as regards her, does not concern her in the least. It is rather the "man" who has decided to believe that his discourse on woman or truth might possibly be of any concern to her. (Derrida, 1978, p. 164)

Chez Mars, cette question de la vérité renvoie justement au corps, aux désirs et à la sexualité, qui sont des thèmes récurrents dans sa série. À travers ses personnages et sa narration, elle offre une place de choix au corps et aux désirs de ses personnages féminins – car si dans *Pure Nonsense* c'est la question du phallus manquant, il est très peu fait mention des envies d'Alice, qui se résument en fait qu'au désir de retrouver son membre phallique –, alors que dans les deux autres performances, cette question se déclinera en parallèle avec les limites de la moralité telles que suggérées par la

⁸² Selon Raymond Lamboley: « la "différance" derridienne n'est pas une rareté surgie dans le cerveau d'un penseur en mal d'originalité; elle est *l'imparable d'un jeu du sens* : celui-ci est tout sauf un prêt-à-porter univoque, parfaitement clair à notre pensée et entièrement disponible à notre bon vouloir; il est présence sur fond de fuite, de non épuisable altérité [...]. » Voir Lamboley (2005, p. 49).

religion, et qui trouvera son apogée avec la question du mariage et de la virginité tels que traités dans *Pure Virtue*.

3.2.1.3. Sexualité et désirs : mariage, virginité et le réveil du dragon dans *Pure Virtue*

Dans le cas de la performance *Pure Virtue*, sur laquelle nous insisterons davantage, la question de la sexualité et des désirs se pose différemment que ce dont il a été question avec *Pure Sin* au précédent chapitre, car le personnage de la Reine Élisabeth impose une compréhension du domaine sexuel en lien avec ses pouvoirs politiques et découlant, à sa position en tant que « femme » souveraine en société. En d'autres termes, deux paramètres doivent être pris en considération spécifiquement pour la narration de *Pure Virtue* si l'on veut traiter de la sexualité et des désirs : le mariage et la virginité.

La Reine refusait de prendre mari, et en cela elle refusait aussi d'engendrer un héritier pour le trône, se disant plutôt mariée à l'Angleterre; mère et fille de son peuple (Borel, 2011, s.p.). Le mariage d'Élisabeth a été, tout le long de son règne, une question politique, étant considéré tantôt comme une stratégie d'alliance, tantôt comme un risque pour la couronne. Pour Bernard Cottret qui publiait *La royauté au féminin. Élisabeth 1^{ère} d'Angleterre* (2009), le règne des femmes était alors de l'ordre du scandale : « Pour l'époque, c'est une anomalie dans un *ordre naturel* dominé par les mâles. Il fallait éviter que le royaume ne tombât en quenouille, selon l'expression de l'avocat du XVI^e siècle Étienne Pasquier. » (Cottret, 2009) Dans *Pure Virtue*, deux monologues expriment bien cette subversion des pouvoirs que vise à faire Mars avec son personnage. D'abord celui où elle avoue à l'audience avoir ordonné la décapitation

de son amant, Robert Devereux⁸³, second comte d'Essex, juste avant de cracher du feu (fig. 3.1) – scène la plus connue de la performance à cause du spectaculaire de l'acte, de Mars qui devient un dragon, une chimère puissante et meurtrière, pour reprendre l'analogie proposée par Will Kwan (2008, p. 179):

Elizabeth: He liked a good fight, so fights I gave him. From the storming of Cadiz to the brawls in my private chamber, my bonnie Robin kept things interesting. But the man had one fatal flaw. He didn't want just the Queen, he wanted the kingdom. I started out his idol, and in his scheme of things would end up his slave!

Voix hors champ: Off with his head!

Elizabeth: I sent him to rule Ireland. He pissed it away. I ordered his home. He came with an army. I told him I would not marry. He plotted my downfall. Such a pretty head. Pity it had to roll!

Elle boit le contenu de son calice, puis crache du feu.

(Pure Virtue, dans Mars, 2000, s.p.)

Et de la même manière où, ici, Élisabeth constate l'impossibilité d'un mariage, plus tôt dans la performance c'est la virginité qui est considérée comme une contradiction en elle-même :

Man is enemy to virginity. How many we barricade it against him? Keep him out? But he assails, and our virginity though valiant in the defence, yet is weak. I would unfold to you some war-like resistance, but there is none. Man, sitting before you, will undermine you and blow you up. Bless our poor virginity from underminers and blowers up! Is there no military policy how virgins might blow up men?

[...] There's little can be said in it, this against the rule of nature. To speak on the part of virginity is to accuse your mothers, which is most infallible disobedience. Virginity breeds mites, much like a cheese, consumes itself to the very paring, and so dies. Besides, virginity is peevish, proud, idle, made of self love, which is the most inhibited sin. Keep it not, you cannot choose but lose by it.

(Ibid., s.p.)

⁸³ Will Kwan explique d'ailleurs à ce propos : « Devereux was sentenced to death for treason by Elizabeth for leading a rebellion against her in London following his dismissal from the royal court for an ill-advised military truce with the Irish in 1599, but historical accounts indicate that he never completely lost the Queen's favour and that her endorsement of his execution was done with some reluctance. » Voir Kwan (2008, p. 178).

Dans la même scène, elle poursuit son monologue en expliquant une vieille recette suggérée aux femmes qui auraient perdu leur virginité avant la nuit de noces, comme quoi elles peuvent préparer une mixture, l'appliquer à l'orifice du vagin et y faire manger une sangsue pour qu'un peu de sang s'écoule et qu'en séchant, il fasse office de parois plus serrées; et supposément, ni vu ni connu, l'époux de la fausse vierge n'y verrait que du feu.

C'est avec une certaine complicité, entres femmes qui n'entendent pas respecter les obligations morales dictées par le mariage et la religion – celles qui feignent la virginité et qui décapitent leurs prétendants –, qu'agit l'arrogance de ses monologues. Mars s'adresse à celles qui, à leur tour, deviendront chimères et dragons, et pour reprendre les termes de Kwan, à celles qui deviendront « des créatures, à la Jorge Luis Borges dans *Book of Imaginary Beings*, qui existent simplement pour étendre l'idée même de créature : le dragon de Mars est une muse de la transgression qui encourage d'autres façons de penser la subjectivité féministe » (Kwan, 2008, p. 179; je traduis).

Comme de fait, l'approche féministe de Mars n'est pas sans lien avec l'émergence de ce qu'on peut aujourd'hui identifier comme la troisième vague féministe, qui s'ouvrait sur le refus de la pensée binaire (comme il en a aussi été question au chapitre précédent). C'était aussi un moment où l'on prenait conscience de la disparité des identités et des désirs, et ce n'est pas anodin que les artistes dont il est ici question (Mars bien sûr, mais aussi Dempsey et Millan, comme il en sera question au prochain point) se soient engagées dans un type de narration qui mettaient les femmes au centre, comme un sujet actif, et surtout comme un sujet désirant. C'était d'ailleurs la montée d'un féminisme pro-sexe et l'on voit clairement comment Mars, en remettant en question l'idéologie patriarcale et la mythification des discours, s'inscrivait dans ce genre de considérations car non seulement il s'agit d'une approche féministe basée sur

la déconstruction, mais elle serait aussi basée sur la valorisation de la subjectivité sexuelle, visant ainsi à reconstruire d'autres référents, d'autres mythes et d'autres codes au regard des identités et des cadres qui régissent la sexualité et les désirs.

3.2.2. Reconcevoir la réception hors de l'hétéronormativité avec *Growing Up Suite I*

Pour Dempsey et Millan, l'on pourrait facilement questionner la teneur des mythes mis en place dans leurs œuvres, pensons rapidement à Méduse incarnée dans *Mary Medusa* (1992) (fig. 3.2), ou encore à la sirène dans *Mermaid in Love* (1990) (fig. 3.3). Mais pour l'exercice de l'argumentaire, il conviendra plutôt de quitter la question des mythes et de revenir à celle de la fiction, et dans leur cas précisément, de la fiction qui trouve ses racines dans les désirs, et dans la fantaisie comme aspect de la performativité. Dans leur cas, comme l'identité est centrale, on ne peut questionner la teneur de la fiction sans traiter de l'imbrication qui survient avec leur réalité et leurs expériences. Les fictions qu'elles mettent en place participent en ce sens à créer une rencontre avec le public et favorisent un moment où il devient possible de reconnaître sa propre *queerness* (Fisher, 2004, p. 190).

Dans une entrevue, Dempsey expliquait qu'il n'existait pratiquement pas, au sein de la culture populaire, de représentation ou des manifestations qui témoignaient de l'identité et de la réalité des femmes lesbiennes, et pour elle, le meilleur moyen de changer les choses, les systèmes normatifs, oppressifs et de contrer les stéréotypes, était de créer leurs propres récits : « The more marginalized you are the more used you are to rewriting stories. [...] You get used to actively rewriting popular culture, otherwise you'll never see yourself anywhere. We have no choice. We have to write better endings for women now » (Enright, 1998, s.p.). Leur colonisation de la culture populaire, pour reprendre les termes de Jayne Wark, leur permet d'user du plaisir et de

la fiction afin de politiser les histoires qui stigmatisent les corps et les identités, à l'endroit même où les différences et les déviances sont construites (Wark, 2006[2004], p. 76). Et dans le cadre qui nous intéresse, l'endroit où prennent forme ces différences se trouvent dans les désirs, ou plutôt dans le refus, en tant que société, de concevoir d'autres ordres du désir que ceux prescrits par l'hétéronormativité.

Il sera ici question plus spécifiquement de la première performance de la série de deux, *Growing Up Suite I*, créée en collaboration par Dempsey et Millan et où sont racontés, sous le format du monologue sur scène, différents moments de l'adolescence telle que vécue par les deux artistes qui ont grandi entre 1968 et 1978 en banlieue de Toronto – moment charnière en ce qui concerne la prise de conscience individuelle de son corps, de son identité et de ses désirs. La collaboration à la base du récit rend difficile de distinguer le vécu des deux artistes alors qu'elles jouent avec la porosité des expériences, mêlées dans une seule voix, entre l'espace authentique (vécu et témoignage) et l'espace fictionnel (narration). La performance s'articule ainsi en trois parties dans lesquelles Dempsey décrira ses expériences relatives à trois souvenirs de son enfance : le catalogue Eaton (et spécifiquement la section lingerie pour femmes), une collision en vélo avec une autre adolescente, puis les cadeaux d'anniversaire qu'elle recevait année après année. L'usage de la première personne dans le monologue devient un « je » collectif qui dépasse largement l'individualité de Dempsey; son monologue étant le témoignage de toutes celles et ceux qui voudront bien s'y identifier. La fantaisie devient une notion particulièrement utile pour comprendre comment agit la tension entre le soi et les normes de genre en ce qui a trait aux désirs. Elle sera donc abordée selon Teresa de Lauretis (1994), Renate Lorenz (2009) et Antke Engel (2009).

3.2.2.1. La performativité de la fantaisie : percevoir et s'appropriier les images

La fantaisie a été un sujet abordé par plusieurs théoriciens de la psychanalyse selon les liens qu'elle entretient avec les désirs : la fantaisie serait en quelque sorte le scénario des désirs, qui structure l'imagination par l'autoérotisme, de façon non pas à définir ou à représenter l'objet du désir en lui-même, mais bien à inclure le sujet dans la séquence narrative de ses propres envies (Laplanche et Pontalis, 1986[1985], p. 91). Pour De Lauretis, les scénarios des fantaisies seraient des images qui obtiennent une signification à la fois d'un point de vue individuel et social, et en cela ces scénarios provenant de processus complexes, conscients et inconscients, et parfois mêmes contradictoires – comme le sont les idées et les images mentales, tout comme les rêves éveillés et les rêves nocturnes⁸⁴ (De Lauretis 1994, p. 285). Les fantaisies relèveraient donc de la psyché humaine, qui est elle-même influencée par l'environnement culturel et social, comme l'indique Renate Lorenz: « the public images and narrations form and structure the psychic life of the subject in such a way that the psyche is not understood as an individual apparatus, but rather, as a social apparatus that is found precisely at the border of the individual and social » (Lorenz, 2009, p. 157). Et pour De Lauretis, c'est cette imbrication entre le privé et le public (entre la psyché et le social), qui permet de penser la fantaisie comme un matériel pouvant reconfigurer les narrations dominantes (De Lauretis, 1994, p. 156). De considérer que la fantaisie puisse agir sur les schémas dominants, c'est aussi concevoir un aspect performatif dans la relation entre l'imaginaire et le réel – entre la psyché et le social –, alors que ces deux sphères viendraient, comme un dialogue, affecter l'autre dans ses composantes fondamentales.

Dans son texte, *How to Queer Things with Images?* (2009), Antke Engel propose de revoir la notion de performativité, telle qu'énoncée par J. L. Austin (1962), Derrida (1985[1972]) et Butler (1990 et 1993), afin de considérer la fantaisie comme une force performative. Selon l'auteur, la fantaisie serait une capacité universelle qu'aurait

⁸⁴ Elle dira ainsi: « [...] fantasy is the psychic mechanism that governs the translation of social representations into subjectivity and self-representation and thus the adaptation or reworking of public fantasies in private fantasies. » Voir De Lauretis (1994, p. 285).

l'humain à générer des images (Engel, 2009, p. 121), mais aussi un procédé d'imagination qui permettrait, dans le processus de réception d'une production culturelle ou d'une image, de relier le spectateur à ce qu'il perçoit dans une relation mouvante, où peuvent être négociées autrement les dynamiques de pouvoirs (*Ibid.*, p. 128). Dans le cas de *Growing Up Suite I*, la réception prend une place prépondérante dans la performance, alors que se jouent différentes tensions entre les regards, les désirs et la perception du public; et en ce sens, il convient de concevoir la performativité de la fantaisie en d'autres termes que la subversion car dans le processus de répétition des normes cher à Butler, se trouvent tout de même les possibilités à la fantaisie de produire de nouveaux référents. En effet, selon l'interprétation qu'en fait Butler, la performativité permet un changement des normes à travers l'interruption du procédé de répétition (la subversion, par exemple), alors que les images, comme le démontre Engel, auraient une force performative en cela qu'elles ont le potentiel de générer, à travers la fantaisie comme véhicule, de nouvelles significations. Il convient donc de considérer les effets matériels que peut obtenir l'imagination (perception) :

Fantaisies (images or scenarios) are thereby the form or vehicle in which desire moves. With a mobile desire, something enters performativity that has the potential to be something different than repetition of the norm, something that, at the least, adds an affective or sexual charge to the repetition of norm [...] but quite possibly unfurls entirely different alignments, interconnections, and directions of motion that those carved by the norm. (Engel, 2009, p. 125)

La productivité d'une image, c'est-à-dire sa capacité à faire sens et à se matérialiser, ne peut en cela pas être considérée en dehors, et indépendamment, de sa réception par une audience. Et en prenant en considération que la perception est dotée d'une charge affective et sexuelle, on peut en arriver à concevoir que l'acte de réception pourrait être inspiré et perturbé par la fantaisie.

On le voit clairement dans la performance *Growing Up Suite I*, au moment où Dempsey explique qu'adolescente, elle éprouvait une certaine excitation à regarder les images des femmes dans la section lingerie du catalogue *Eaton*. Ces images, pourtant,

correspondent à un modèle hétéronormatif, où la lingerie n'aurait pour finalité que le plaisir de son amant. Ici, les femmes du magazine se trouvent plutôt à être l'objet du désir de la jeune Dempsey, qui se réapproprie l'image alors qu'elle se remémorera :

I didn't know if I wanted to be her [...] Or if I wanted to be her undoing [...] I just knew that I wanted her, Winter, page 117. (Growing Up Suite I, transcrit dans Kerr, 2006, p. 49.)

Il y a, dans la mise en scène de la performance, une imbrication entre le sujet et l'objet du désir (Dempsey qui désire les femmes du catalogue, et Dempsey qui se fait désirer comme les femmes du catalogue). Il faut dire qu'au moment de réciter ces lignes, elle est seule sur scène, habillée d'un ensemble de lingerie blanc, et fait face au public (fig. 3.4). Derrière elle se trouve le Chœur Maha, une chorale composée d'une myriade de femmes habillées de façon plus conservatrice avec des habits et des chapeaux des années 1940. Cette chorale joue un rôle dans la structure du regard mise en scène dans la performance, alors que Dempsey se trouve dans la position centrale, entre la chorale et le public :

Reclaiming back the phallic female/mother's body from its enlistment in the service of social modesty and restraint, Dempsey claims this image as her own personal lesbian pin-up who carries the promise of future sexual encounters when she comes of age. (Kerr, 2006, p. 43)

Dans ce cas-ci, les désirs sont en corrélation avec un temps futur, ou plutôt un temps projeté (« *I didn't know if I wanted to be her* »), où du haut de ses 5 ans, la petite fille sait qu'elle deviendra ces femmes :

Industrial strength underwear / Concealing body parts I knew I did not have / Body parts so powerful / They needed hardware to keep them in place. (Growing Up Suite I, transcrit dans Ibid., p. 49.)

Cette projection dans le futur est d'autant plus présente dans le troisième moment du monologue, *Birthday Gifts*, mais où cette fois elle assimile une certaine fatalité dans le fait de devenir femme, avec les contraintes identitaires que ça comporte. Elle décrit alors les cadeaux d'anniversaire qu'elle a reçu entre 11 et 15 ans. À son onzième

anniversaire, elle commença à recevoir des vêtements, des robes de party; à ses douze et treize ans aussi; à son quinzième anniversaire, ça devenait encore pire:

Or at least that's what happened when I turned eleven. / And twelve. / And thirteen. / There was a brief respite in my fourteenth year / When I got a digital alarm / With a.m., f.m., and snooze. / But at fifteen, / As if it could get any worse that midi-length pastels, / An even weirder pattern began: / Tablecloths, bed sheets, and towels: / A little something for my hope chest.
(*Growing Up Suite I*, transcrit dans Kerr, 2006, p. 52.)

Ces présents n'étaient pas pour elle, c'est ce qu'elle nous raconte, mais plutôt pour ce qu'elle deviendra : les napperons, les draps et les serviettes agissent comme un trousseau de mariage pour meubler son appartement lorsqu'elle prendra époux, tandis que la brassière reçue incite à une certaine soumission aux normes sexuelles, car donnée pour ses seins qu'elle n'a pas encore. C'est là une logique qui supporte la constitution du corps des jeunes filles par autrui, alors qu'elles doivent répondre à une certaine féminité qui, dans le cas de Dempsey, nie complètement ses propres envies (*Ibid.*, p. 43).

Growing Up Suite I démontre ainsi que la temporalité (projection d'un devenir) est intrinsèque à la prise de conscience de son identité sexuelle, comme quoi le futur passerait aussi par la projection de soi, ou dans d'autres termes, par la prise de conscience des possibilités qui s'offriront à soi pour réaliser ses propres fantaisies. Et c'est à cet endroit où s'imbriquent les désirs et le devenir qu'il devient possible de penser la performativité de la fantaisie. La « répétition normative » propre à la performativité (l'itérabilité dont parlait Derrida) pourrait donc être sujette à une transformation de sens dépendamment de son récepteur, comme l'explique Engel : « it is a socio-cultural happening in which fantasy is afforded the decisive role of creating connections within and between beholder and image, as well as beyond, out of the social and discursive contexts » (Engel, 2009, p. 128). La fantaisie, dans son rapport à la performativité, et donc aux significations sociales, est aussi matérielle et en ce sens,

elle est profondément liée au corps, à la perception et au contexte dans lequel elle émerge (Engel, 2009, p. 122).

Pour Engel, la fantaisie ferait le pont (ou pour reprendre ses termes, la fantaisie serait le véhicule, ce qui implique un mouvement) entre un objet culturel, sa signification et les désirs (*Ibid.*, p. 124). Il en convient ainsi que la fantaisie pourrait permettre le déplacement de la signification d'un objet à des fins fantasmatiques, érotiques, sexuelles ou identitaires. Ce qu'on peut conclure avec Engel, c'est que la signification d'un objet passe nécessairement par un processus de perception de la part du sujet; la signification est ainsi empreinte d'une charge affective et temporelle. L'espace perceptuel – là où l'on s'approprie les significations culturelles et sociales pour créer son propre savoir sur le monde – se pose ainsi comme le lieu où agit la fantaisie, mais aussi (et surtout) comme lieu où se constitue son identité.

Dans le cas de Dempsey et Millan, la narration devient un outil pour créer des espaces de relation et de dialogue avec le public – parfois un public plus général comme c'est le cas pour la performance *LNPS* vue au dernier chapitre, et d'autres fois un public plus spécifique, imposée par la nature de l'événement scénique comme c'est le cas pour *Growing Up Suite I* – de façon à mettre en relief les processus de réception et de perception en lien avec les désirs et l'identité lesbienne. La fantaisie permettrait ainsi de négocier une certaine mobilité face aux normes, et cette mobilité individuelle, qui passe par la perception et la projection de soi, pourra à son tour, de façon performative, influencer les normes et les structures implicites à leur constitution. J'aimerais ainsi pouvoir apporter une dernière chose quant à la pertinence d'utiliser la narration en performance dans ce contexte : la performativité de la fantaisie et des désirs peut advenir au sein des différentes relations d'appartenance, subjectives et mouvantes, qui forgent le tissu social, ce dont il sera question au prochain point.

3.2.3. L'ordre psychique de la *Woman from Malibu* : le mélodrame comme structure de l'affect

Si au deuxième chapitre il a été question de la *WFM* de Campbell comme un acte de travestissement temporaire s'apparentant au *genderfucking*, utilisé comme outil pour questionner le caractère construit des genres, j'aimerais pouvoir démontrer ici que le format narratif de sa série permet d'ouvrir des interstices dans la perception que la spectatrice ou le spectateur peut avoir de la réalité. Pour en revenir à la fiction comme procédé narratif, il convient ici plus spécifiquement de traiter du format de sa série, qui s'inscrit dans un mouvement qu'on pourrait associer au mélodrame, et de voir comment ces aspects stylistiques inscrivent la *WFM* non seulement dans une relation de confession avec son public, mais créent aussi un ordre psychique et affectif qui permet de penser la mobilité comme zone d'appartenance.

La *WFM* est prise avec différents problèmes de l'ordre émotif et vivra, au courant des vidéos, différents drames personnels. La manière très neutre dont le personnage raconte ces événements contraste avec la portée traumatique qu'ils obtiennent, et incite un certain détachement émotif envers la narration. D'ailleurs, la narration est basée sur l'interprétation seule de la *WFM*, alors qu'en tant que spectatrice ou spectateur, nous n'avons aucun autre élément qui nous permette de figurer les événements racontés, puisqu'ils ne sont ni montrés, ni relatés par d'autres personnages. Chaque vidéogramme tourne autour d'événements banals, mais aussi autour d'événements traumatiques. Par exemple, elle décrit de façon très précise l'ascension de l'Himalaya dans la première vidéo :

They made some progress on the 15th but, it snowed very heavily that night and was cold and windy. The next morning, Ben and Graham made some progress going up. But they encountered difficulties out about 20,000 feet and backed off. Between 11am and 1pm I was looking from my tent and I say them moving slowly as they began to come down but after 1pm I did not see them. [...] They

slipped. Down they went. About 3,000 feet to about a height of 19,000 feet. (The Woman from Malibu, séquence 1, transcrit dans Lalonde, 1999, p. 69.)

Ou encore, dans la seconde séquence de la même vidéo, lorsqu'elle décrit la composition de sa salade :

Let me see. There was one piece of tomato, boston lettuce, a green onion not chopped, 5 pieces of celery, a square of green pepper and 2 black olives. (The Woman from Malibu, séquence 2, transcrit dans Ibid., p. 70.)

Ces descriptions détaillées sont très calmement narrées, et en termes de hiérarchie de l'information, décrire sa salade et décrire la mort de son mari semblent être deux tâches très similaires considérant son détachement émotif. Les événements traumatiques figurent quant à eux dans toutes les vidéogrammes : la mort de son mari dans la première vidéo *The Woman from Malibu*; la transphobie à laquelle elle semble faire face dans *The Temperature in Lima* et les menaces qu'elle reçoit depuis la mort de son mari dans cette même vidéo; son assassinat par balle dans *Culver City Limits*; la disparition de sa fille dans *Last Seen Wearing*; ainsi que la mort de son amie fumigée accidentellement par des exterminateurs dans *Hollywood and Vine*. Les événements qu'elle raconte sont de l'ordre du privé, de son quotidien et de son vécu. Tout indique une fermeture sur elle-même, alors que le cadrage ne montre que très rarement autre chose qu'un gros plan de son visage ou de son corps (fig. 3.5). La narration présente la *WFM* comme une victime, principalement des différents hommes qu'elle croise à travers ces événements mais aussi de sa propre inertie (voire de son pathétisme); aussi elle finira par disparaître pour de bon dans le désert à la toute fin de la série, présupposant sa perte (fig. 3.6).

Dans son chapitre « A History in Four Moments », Peggy Gale (1995) identifie quatre mouvances de l'art vidéo au Canada anglais : conceptuelle, narrative, dramatique et sociale. Elle associera Campbell, tout dépendamment de ses œuvres, autant à la vidéo conceptuelle, narrative que dramatique : la première étant définie comme une prise de

position formelle et avant-gardiste sur le statut de l'art vidéo, comparativement à la télévision et au cinéma, comme un média éphémère et empathique (*I'm Yours* (1972) et *True/False* (1972), par exemple); la seconde se résumant par la place prépondérante du script et de la construction narrative (pas nécessairement linéaire) de la vidéo, souvent dans une approche plus ludique, intime et populaire (elle placera dans cette catégorie *The Woman from Malibu*); enfin la troisième se revendiquant des traditions théâtrales et cinématographiques avec des scripts plus élaborés et cette fois linéaires, intégrant des dialogues et une intrigue qui guide la trame narrative (*No Voice Over* (1986) et *Black and Light* (1987)) (Gale, 1995, p. 55-63). Si Campbell intègre la narration et le dramatique dans sa série, on peut comprendre cet intérêt par rapport à la place qu'il accorde à la psyché et à l'intime étant donné que les drames vécus par la *WFM* ne sont pas intégrés dans une narration qui évolue, avec des péripéties et un dénouement : la trame narrative devient plutôt une accumulation de fragments, à la manière de la mémoire et des souvenirs, tels que racontés par la *WFM* dans un mode confessionnel.

En ce sens, nous pourrions comprendre la série comme une sorte de mélodrame, si l'on se fie à la compréhension du genre qu'en fait Drew Casper :

Another element that separated the surnamed melo genres from all others was that they tended to concentrate on the protagonist's psychic rather than physical space, the protagonist's passion (in the sense of the word's original meaning "suffering") rather than action. Private rather than public worlds were their special ken, where individual trauma rather than social disintegration occurred. (Casper, 2011, p. 211)

L'intérêt de la narration pour cette série résiderait ainsi non pas dans la teneur des événements en eux-mêmes, mais bien dans la manière dont ils décrivent un ordre psychique : ni à la fois personnage construit et filmé, ni à la fois artiste performant devant la caméra, la *WFM* ouvre à un pan de l'expérience qui passe par la fiction, comme autant de confidences intimes et personnelles qui favorisent une mobilité dans la façon dont on peut *agir*, en tant que sujet sexué.

3.2.3.1. Une question de mobilité : « au dehors de l'appartenance »

C'est dans son livre *Outside Belongings* (1996) qu'Elspeth Probyn va définir son utilisation du terme d'appartenance comme un procédé d'identification qui prend forme à partir du désir, propre à chacun.e, d'appartenir à quelque chose. Elle insiste ainsi sur le mouvement intrinsèque à ce désir d'appartenance, qui oscillerait entre différentes zones singulières et complexes englobant les relations sociales. Dans le cadre de son livre, elle postule que l'au-dehors (*outside*) serait une figure plus adéquate pour penser les relations, non pas comme un aspect de la dichotomie intérieure/extérieure ou centre/marge, mais plutôt comme une relation de proximité où chaque point serait distinct et aurait une position particulière en relation aux autres points (et non en relation au centre) (Probyn, 1996, p. 11). Pour résumer, il faut considérer que les zones d'appartenance n'ont pas de limites fixes et définies, plutôt qu'elles se redéfinissent constamment en relation les unes aux autres :

I wish to emphasize the ways in which belonging is situated as threshold: both public and private, personal and common, this entails a very powerful mode of subjectification. It designates a profoundly affective manner of being, always performed with the experience of being within and inbetween sets of social relations. (*Ibid.*, p. 13)

En considérant l'aspect affectif de l'appartenance et des effets que ces zones ont sur les relations sociales, Probyn s'inscrit dans une pensée qui positionne le désir comme productif (elle dira être inspirée par Elizabeth Grosz (1994) sur ce point), comme quoi le désir serait ce qui fait des limites du social une frontière contingente et poreuse, et donc que ce serait à travers les désirs que la proximité nécessaire aux relations sociales se constitue (Probyn, 1996, p. 13). Sous cette logique, Heather Davis disait dans son introduction de *Desire Change* (2017, p. 6) que les désirs nous poussent au-delà de nos limites, qu'ils dissolvent les barrières entre soi-même et le monde; qu'ils permettent de reconnaître la perméabilité de notre peau et la porosité de notre corps : « It refuses

containment. Desire cannot be pinned down. It has no location. It flees. It provides an opening and through the force of itself causes that opening to appear » (*Ibid.*).

Dans le cas de la *WFM*, il n'est jamais question de désirs ou de sexualité. Dans ce cas-ci, le caractère sexuel de la *WFM* est complètement absent de la série. Il ne sera ni question de dialogues entourant ses désirs, ni de point de vue ou de cadrages qui permettent une représentation ou une compréhension de sa sexualité. Le seul élément qui pourrait être ici nommé est le statut de veuve de la *WFM*. Bien que Campbell ne traite pas directement des désirs de la *WFM*, ni même des siens, on peut tout de même comprendre sa série à travers la notion d'appartenance (*belongings*) de Probyn, justement à cause de la fluidité de l'expérience (générée) que met en évidence Campbell par le mélodrame⁸⁵. En effet, ce sur quoi il est important de mettre l'accent ici, au regard de la structure narrative de la série, c'est la nature mouvante des dynamiques de relation qui forment le tissu social. Nous verrons ainsi que le mélodrame, la valorisation de l'affect ainsi que de la psyché, participent à la rupture du réalisme de sa narration et permettent d'ouvrir à une zone perceptuelle comme mode d'appréhension de la vidéo.

3.2.3.2. La rupture du réalisme par la mort et les traumatismes de la *Woman From Malibu* : ouvrir de nouvelles zones d'appartenance

La *WFM* devient, pour Campbell, un intermédiaire pour appréhender différents sujets et accéder à un autre ordre de la réalité, qui se construit dans l'affectif et la psyché, mais aussi dans la rupture avec la vérité de la vidéo comme médium. Il intègre

⁸⁵ D'ailleurs, les œuvres qui ont suivi *The Woman from Malibu* sont construites selon une logique de communauté. La vidéo deviendra pour Campbell un médium social, dans laquelle il fera interagir aussi ses ami.e.s et son cercle social. Lisa Steele disait à ce propos: « So, it became a kind of community project and that was pushing forward the definition of community engagement, in videotape. » Voir Annexe C, p. 162 (extrait de Boivin (2018, 22 février)).

d'ailleurs, tout au long de sa série, différents éléments qu'il a puisés dans l'actualité californienne. Que ce soit les témoignages de la *WFM* ou les événements nommés à plusieurs moments dans ses vidéogrammes (dont l'incident de fumigation relaté dans *Hollywood and Vine*, qui avait été reporté dans un journal local⁸⁶, ou encore la première du film de Barbara Streisand à laquelle il a assisté), il en arrive à référer à une réalité médiatique qui imprègne l'actualité de la Californie. La *WFM* agit au plus souvent comme une narratrice, celle qui nous donne accès à l'histoire et ses composantes, mais à quelques reprises c'est Campbell qui reprend ce rôle, ce qui présuppose une rupture dans la véracité même du format narratif. Dans *Hollywood and Vine*, le narrateur passe de Campbell à la *WFM* alors que nous est montré le procédé de travestissement. Il y a là une certaine dissociation qui se fait entre Campbell et la *WFM*, tout comme il y a une dissociation entre la « *WFM* narratrice » et la « *WFM* qui vit ce qui est narré » : on ne la verra en effet jamais vivre les événements racontés.

Deux moments de *Culver City Limits* renforcent la rupture du réalisme, alors qu'elle raconte sa propre mort. D'abord, au début de la deuxième séquence, il y a une confusion entre plusieurs éléments. Elle raconte son souvenir de la première du film de Barbara Streisand, en mêlant à son récit un autre souvenir de l'avalanche sur l'Himalaya. On y retrouve une confusion quant aux personnages, alors que la narration passe de la voix de la *WFM* à celle de son mari, lors de sa mort, comme si la *WFM* avait elle-même vécu l'accident sur la montagne :

This pain is so noisy. Valium I want. I am really hurt that you are doing this to me. So unfair. Do you see the poinsettia there in Barbara Streisand's hair behind her head. I think she looks so beautiful. The lights are hurting the inside of my eyes. Every one is dressed in snowwhite for the premiere. I don't understand why. The noise is hurting my eyes. Perhaps it is an avalanche. Oh, he is turning over now so slowly he is upside down now it will hurt his head when it is crushed against the glacier. I can hear the ice crushing my head now

⁸⁶ Lisa Steele disait à ce propos : « So, he would take these small tragedies and link them together in order to highlight just the oddness of the environment, the oddness of a place [California] ». Voir Annexe C, p. 158 (extrait de Boivin (2018, 22 février)).

it is turning red with your blood, poinsettia red. (Culver City Limits, séquence 2, transcrit dans Lalonde, 1999, p. 77; je souligne.)

Tout juste après, elle se plaint de douleurs imposées par quelqu'un, ou quelque chose – la source ne nous sera jamais dévoilée – alors qu'elle nous indique sa propre mort :

Why are you doing this to me? Wait I need a minute what is that you put in my eyes so soft so sticky. Oh, its my, oh, no please not again it hurts my eyes so much. The freeway smells burned and soft. I think this is really unfair. I'm dead. (Culver City Limits, séquence 2, transcrit dans Ibid.)

Enfin, dans la troisième et dernière séquence de la même vidéo, elle mentionne être victime d'un meurtre :

Suddenly he was very close to my right too close I braked and was forced into the shoulder and he still came closer and as I stopped, he pulled in front of me and stopped and leaped out of the car and ran back to me. He has something in his hand. I look up at the sign beside the road. Culver City Limits. He shot me twice. I did not know him. The police have been able to establish a motive. I was pronounced dead on the arrival at the hospital. (Culver City Limits, séquence 3, transcrit dans Ibid., p. 78.)

Selon Stuart Marshall, qui écrivait l'article « Strategies of Dissemblance » (1991), les vidéos de Campbell produisent une certaine confusion conceptuelle et émotionnelle chez l'audience en jouant avec la structure du réalisme et, par le fait même, avec les émotions et les attentes du spectateur : « a sense that the world of representation was being broken up to allow new possibilities to be glimpsed – the possibilities of other dramas, other fictions, other realisms, other subjectivities » (Marshall, 1991, p. 24). Marshall poursuit :

the use of a confessional anecdotal autobiography which constantly confounds the privileged relationship between the interrogation of sexuality and the truth of subjectivity; the affectionate play with sexually and socially deviant identities – the centre stage of placing the "other"; the use of an involuted narrative which, in a complex double movement, takes us with disconcerting stealth from official history to personal fantasy and from the signifiers of innermost truth to the display of dissemblance. (Ibid., p. 26)

En intégrant ces ruptures quant au réalisme du récit raconté par la *WFM*, Campbell met l'emphase sur la relation entre la vérité et la subjectivité au lieu de s'attarder aux questionnements modernes qui concernent la relation entre l'illusion et la réalité.

En somme, Campbell questionne aussi la valeur de la psyché dans la composition du réel et dans la façon dont on appréhende la réalité, et pour revenir au mélodrame implicite à sa narration, il se pose en rupture face aux styles vidéographiques valorisés à cette époque justement pour axer non pas seulement sur les éléments stylistiques et formels de la vidéo mais sur l'imbrication du formel (technologie), du contenu (narration) et du procédé perceptuel (affectif) vécu par la spectatrice ou le spectateur. La dissociation ainsi créée permet de rendre visible les structures de vérité qui constituent le tissu social et les normes qui le composent, tout en favorisant une prise de conscience chez les membres de son audience, qui pourront (peut-être) mieux négocier leurs propres zones d'appartenance au regard de leur subjectivité.

3.3. En guise de conclusion. Valorisation de la subjectivité et du plaisir comme construction de nouveaux référents

Le présent chapitre a pu analyser la place de la narration dans la performance, qui constitue à la fois une méthode pour relier l'art et la vie (intérêt postmoderne développé vers la fin des années 1960) et à la fois une méthode pour revendiquer l'aspect politique de la sphère privée et ainsi déstructurer les différentes catégories hégémoniques de la production artistique dans une optique féministe/*queer* et conceptuelle. J'aimerais conclure en apportant un dernier point, qui a tout de même été sous-jacent à l'analyse des œuvres de Mars, Dempsey, Millan et Campbell, soit celui de la valorisation de la

subjectivité et du plaisir. La fiction présente dans les performances de Mars, de Dempsey et Millan, et dans les vidéos de Campbell est utilisée de façon à créer une relation de complicité avec leur audience – l’humour généré lorsqu’Alice découvre son godemiché sous sa jupe, ou bien la reconnaissance de certains souvenirs communs à Dempsey sur scène, par exemple, ou même la relation de confiance entre la *WFM* et son audience à travers les traumas et l’affect. C’est une façon de créer une zone d’appartenance, une communauté d’idées basée sur le désir de valoriser et de construire de nouveaux référents, une mémoire collective qui se construit par l’affectif et l’émotif et qui transite aussi par l’imaginaire. Comme le souligne Dore Bowen (2016, p. 156), on peut en arriver à comprendre la rencontre entre une approche féministe et une approche *queer* en histoire de l’art avec la notion de plaisir alors que l’histoire de l’art, en tant que discipline critique engagée, en appelle à l’imagination et à l’affectif pour mieux se redéfinir. En utilisant la narration comme procédé fictionnel, comme il a été question avec les mythes, les fantaisies et le mélodrame, on peut en arriver à penser l’interrelation entre la réalité et l’imaginaire, et entre la psyché et le social, comme étant de nature mouvante et contingente.

CONCLUSION

« I needed to get into the big vulva, before I could come out. That piece was very important for me and my own identity recognition, creation, and acceptance. »
(Shawna Dempsey, en entrevue. Voir Boivin, 2018, 22 janvier).

« It's such a cliché, but nevertheless, there is a conjuring that comes with art making. Like a magic where you make that rabbit appears. There is something a little less conscious in art making, but I do think that there is something about creating self, and creating art that goes together. »
(Lorri Millan, en entrevue. Voir Boivin, 2018, 22 janvier).

« My daughter was going to this daycare, it was a local woman in the neighborhood who was taking care of children. I lived just at the edge of NDG and Westmount, just below Sherbrooke street. A lot of artists were living there because there were some very low rents. At that daycare, I met women who were forming Powerhouse (La Centrale), so I had this two groups of people who became my friends: on one hand feminist visual artists, and on the other hand experimental theatre people. »
(Tanya Mars, en entrevue. Voir Boivin, 2018, 2 février).

« It was much more than that. It was a larger project. It started there (in California), with us collaborating as performers in each other's work, but then coming back in Toronto he really started to involve a larger community. People who would have seen the work. It became a kind of community project and that was pushing forward the definition of community engagement, in videotape. »
(Lisa Steele, en entrevue. Voir Boivin, 2018, 22 février).

« And we've always said that the work leads us. We will say something in the performance, and then two years later we really understand what we said and then our beliefs catch up with what we said. »
(Shawna Dempsey, en entrevue. Voir Boivin, 2018, 22 janvier).

En 2017, j'ai pu établir un bref contact avec John Greyson, un artiste et réalisateur qui côtoyait Colin Campbell et Tanya Mars au sein de la communauté artistique à Toronto. Dans un article publié en 2002 dans *C Magazine*, il mentionne un mystérieux petit workshop donné par Campbell, *The Woman from Malibu's Video Art Academy and Finishing School* :

Twenty years ago, Colin Campbell was headmistress of a little-know, yet extremely influential atelier: The Woman from Malibu's Video Art Academy and Finishing School (Yonge Street Campus, upstairs from the Athlete's Foot outlet). Ten easy lessons, non-accredited. No tuition, just intuition. No transcripts, just trans-sex. No prior experiences necessary, just start making tapes – or martinis. Between classes he was variously producing *Bad Girls*, *Modern Love*, *He's a Growing Boy*, *She's Turning Forty*, *Dangling by Their Mouths*, *Conundrum Clinique*, *White money*. Lessons invariably overlapped with production. As did life. (Greyson, 2002, p. 29)

Intriguée par cet événement, j'ai voulu en savoir plus et lui ai donc demandé quelques informations; les autres textes mentionnant ce « workshop » renvoyaient tous à son article paru dans *C Magazine*, faisant de Greyson la référence ultime concernant la *WFM's Video Art Academy*. À ce moment, je m'intéressais particulièrement à l'imbrication entre l'amitié et les relations intimes avec la production artistique, comme deux méthodes d'engagement avec la production de l'art et l'écriture sur l'art. Il répondait à mon courriel : « The atelier was entirely fictional – a wry way of speaking about his deep generous commitment to mentorship/friendship of several generations of artists, including myself. » C'est donc un atelier qui existe uniquement dans le texte, employé comme une figure de style qui tente de rendre compte un peu plus justement un souvenir.

Je dois dire que ce simple petit échange avec Greyson m'apparaissait être très emblématique de ce que je tentais alors d'investiguer, et ce avec quoi je tente désormais de conclure ce mémoire : il y aurait un espace dans lequel peut advenir l'imbrication entre la fiction et l'histoire, entre les écrits, les récits, la performance, les souvenirs et la vie; surtout dans le cas de pratiques impliquant le corps et l'identité. Dans le cas de

Campbell, Dempsey, Millan et Mars, la création est aussi un acte d'engagement. J'ai ainsi voulu démontrer, à travers les trois chapitres qui composent ce mémoire, qu'il est possible de penser l'histoire de la performance par affiliation, alors que l'intérêt commun chez ces artistes envers l'identité et envers des questionnements de l'ordre du *queer* nous amène à réfléchir à la performance selon les dynamiques qu'elle permet de mettre en place, quotidiennement, et idéologiquement. Mon hypothèse de travail était donc que le contexte au Canada – le financement des centres d'artistes pour de l'équipement technologique, l'avènement des théories sur le genre, ainsi que l'influence de l'art conceptuel sur la performance –, a pu faire émerger des pratiques transdisciplinaires qui ont trouvé leur efficacité dans une logique de transformation de soi. Ce faisant, le potentiel politique de ces pratiques prend place dans l'espace intime et personnel du quotidien, dans lequel résonnent les enjeux politiques de la déconstruction des catégories binaires du genre, et découlant, de la redéfinition de la nature de l'art performance quant à son rapport à la technologie médiatique, ainsi qu'à sa relation au public et au langage. J'ai ainsi pu questionner trois aspects relatifs à l'art performance des décennies 1970-2000 au Canada, soit l'utilisation de la vidéo, de la personnification et de la narration, dans les œuvres de Colin Campbell, Tanya Mars, Shawna Dempsey et Lorri Millan. L'objectif était de comprendre l'imbrication qui advient dès les années 1970, entre le féminisme et le *queer*, alors que la performance devient un espace transdisciplinaire, réel et imaginaire, qui ouvre aux possibilités de créer des connexions plutôt que de les représenter. En ancrant chaque chapitre dans un aspect précis du contexte artistique au Canada et en mettant en parallèle ces artistes, chacun.e proposant des œuvres emblématiques de sa génération, il m'a été possible de démontrer la relation qui existe entre pratique et théorie et que la performance tout comme l'art vidéo, dans ce dialogue continu avec leur contexte, peuvent en arriver à mettre les bases d'un engagement *queer* : c'est un engagement qu'on pourrait considérer comme muable, et qui allie des considérations très personnelles à des considérations politiques et artistiques. Dit autrement, Campbell, Mars, Dempsey et Millan font partie de ces générations d'artistes canadien.ne.s qui ont mené une réflexion

sur l'espace social de l'art, en jouant notamment sur les interstices existants entre le vécu et la fiction. C'est un dialogue soutenu et continu qui peut être considéré comme un engagement épistémologique envers la performance comme moteur de communauté, et cet engagement se reflète aussi dans ma propre méthodologie; alors que le présent mémoire propose une écriture fragmentaire de l'histoire de la performance au Canada.

Étant donné la structure du mémoire, qui s'est ainsi articulée par thématique, on peut remarquer certains retours et d'autres va-et-vient, alors que le corpus d'œuvres a été analysé sous plus d'un angle. Ce choix s'explique principalement par le désir de constituer une brève histoire, non exhaustive, qui fonctionne par association et par affiliation. Par la mise en parallèle du travail de Campbell, Mars, Dempsey et Millan, on peut en arriver à créer une forme de savoir par accumulation : la vidéo chez Campbell ne répond pas aux mêmes objectifs que chez Mars, et chez Dempsey et Millan ; tout comme les réflexions entourant le genre, et la narration, qui détiennent chacune leur spécificité. Malgré les disparités qui peuvent advenir dans ce schéma, je maintiens qu'il répond à ce que je décrivais en introduction, avec Mark Philipps et Helena Reckitt, comme étant l'aspect émotif derrière la distanciation temporelle, alors que ce mémoire se construit comme un dialogue entre les artistes, leurs œuvres, les théoriciens.ne.s, et l'acte d'écriture et de recherche qui est mien.

Un point commun demeure toutefois dans leur travail, et j'aimerais ainsi pouvoir clore sur ce sujet. Dans l'optique où les questions identitaires sont centrales aux artistes, elles impliquent aussi une conception de l'espace résolument liée au corps, aux affects et aux dynamiques sociales. Pour reprendre les termes de RoseLee Goldberg dans son essai « Space as Praxis », « c'est dans l'espace que les idées se matérialisent, et que les expériences s'expérimentent. L'espace devient conséquemment l'élément essentiel dans la notion de pratique » (Goldberg, 1975, p. 262; je traduis). Pour l'historienne de l'art, la performance implique un type et une quantité d'espace différente, alors que

l'espace devient le médium de la pratique et de l'expérience réelle : « Rather than simply delineating the limits of spaces, "space as praxis" extends our perception of space itself and body space. For it is in space that we experience the effects of these art propositions. » (*Ibid.*, p. 255) La performance prend ainsi le pouls de l'espace du corps, celui de l'incorporation dans lequel nous sommes formé.e.s en tant que sujet, et si l'on revient sur la nature du *queer* comme identité, et comme méthode en performance, c'est précisément cette impossibilité de fixer et d'immobiliser le corps et sa signification qui nous permet de penser la performance comme un espace productif et générateur. Comme Jones l'indique :

[Q]ueer is that which indicates the impossibility of a subject or a meaning staying still, in one determinable place. [...] Queer is anamorphosis, the disorienting of the subject in space and time. [...] [It] becomes the potential of bodies, images, texts, performances in the visual field to unsettle by opening out the durationality of our desiring relationship to particular aspects of the world. (Jones, 2012, p. 175; l'auteure souligne).

En concevant une approche *queer* de la performance, on en vient aussi à donner une place prépondérante aux affects et à l'acte perceptuel implicites à l'expérience de l'espace, par le corps, comme un lieu qui produit de nouvelles dynamiques et de nouvelles orientations sociales. Il serait intéressant, dans un autre contexte, de pouvoir poursuivre cette réflexion en questionnant plus précisément les effets qu'a obtenu cet engagement *queer* à travers le temps, suivant le développement des pratiques de la performance au Canada depuis les années 2000.

ANNEXE A Illustrations commentées



- 1.1. Campbell, Colin (1976). *Temperature in Lima* [Vidéo]. Toronto: VTape. Image récupérée à 2min13.

Dans cette séquence, Campbell explique le poids émotif sous-jacent à sa routine « beauté », alors qu'il trouve à la fois nécessaire et contraignant de cacher ses attributs masculins. Le plan de l'image ne montre pas son visage, ni sa tête. Lorsqu'il se tournera face à la caméra, le plan descend vers ses hanches pour dévoiler sa ceinture, dont la boucle est formée de deux mains qui se serrent. Lisa Steele disait ainsi en entrevue : « For example, there was that strange belt that he had in the *WFM*, the one with two hands on it, and the bowling shirt – both were found on our regular trips to the Salvation Army Thrift store. He would then build a segment of the narrative around these props. » (Voir Annexe C, p. 156.)



- 1.2. Campbell, Colin (1977). *Hollywood and Vine* [Vidéo]. Toronto: VTape. Image récupérée à 4min29.

Dans cette séquence, Campbell décrit la mort accidentelle de son amie : sa maison avait des termites et les exterminateurs, en couvrant la maison pour la traiter, l'ont fumigé à mort. Ils l'ont trouvé le lendemain. Le travailleur sur place a expliqué avoir cogné plus d'une fois à sa porte, et l'absence de réponse leur a fait croire qu'elle n'était pas à l'intérieur. Le récit est dit de façon très lente, et Campbell continue en expliquant qu'il a vu Lisa Minnelli, lorsqu'il était arrêté dans sa voiture à un feu rouge. Selon lui, elle ne serait pas aussi belle que dans les magazines. Il éteint le moniteur de télévision et continue son histoire, racontant qu'il est allé manger au restaurant avec un couple. Le service était efficace, et il dit à ses amis qu'il trouvait très étrange qu'ils ne soient pas encore mariés. Il se brosse les sourcils, met sa bague, ses boucles d'oreilles et poursuit avec le mascara.



- 1.3. Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (2002). *Lesbian National Parks and Services: A Force of Nature* [Vidéo]. Image récupérée de <https://vimeo.com/132492078>, à 20min36.

Cette section sert de conclusion et d'ouverture finale à la vidéo, alors que le narrateur explique, lorsqu'on voit la table de recrutement, qu'il reste tout de même beaucoup de travail à faire pour les Lesbian Ranger. Dempsey et Millan s'adressent à la caméra pour faire la promotion du *Lesbian National Parks and Services*, qui vise tout le monde, y compris les enfants qui peuvent aussi joindre le corps des Junior Ranger. On voit ensuite le groupe de femmes en formation pour devenir elles-mêmes des Lesbian Ranger, puis Ranger Dempsey et Ranger Millan parcourent différents paysages au coucher de soleil.



- 1.4. Mars, Tanya (1985). *Pure Virtue* [Vidéo]. Toronto : VTape. Image récupérée à 1min34.

La première séquence de la vidéo montre différentes parties du corps de la Reine en gros plan : on la voit cligner des yeux, son corset se faire lacer, ses mains bouger dans l'espace, lever le pouce, appliquer son rouge à lèvres, se faire mettre son collier, etc. Elle fait un monologue sur la virginité et sur la contradiction qui est intrinsèque à la valeur donnée à ce concept, alors que de valoriser la virginité équivaut à accuser sa propre mère de péché. À la toute fin de la séquence, elle lèche son doigt, caresse ses dents de son index, puis mange une tulipe. Ce monologue est repris de la performance originale (1984).



- 1.5. Mars, Tanya (1985). *Pure Virtue* [Vidéo]. Toronto : VTape. Image récupérée à 12min19.

Cette scène a été ajoutée pour la vidéo, et ne figure pas dans la performance originale, mais fait suite au moment où elle crache du feu. Au sujet de la reprise du vidéo-clip, chorégraphiée par Odette Oliver, Mars disait en entrevue : « We probably could have taken a shot outside, but at that point, I wasn't thinking of the outside. I was really thinking about the black box, to mimic the kind of the cabaret black box of the Rivoli, where I did the performance. You know, I was like breathing fire in the theatre! This would never be allowed now. » (Voir Annexe B, p. 148.)



- 2.1. Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (1997). *Lesbian National Parks and Services* [Photographie]. Image récupérée de <http://www.shawnadempseyandlorrimillan.net/#/alps/>.

La présence des Lesbian Ranger sur le site de Banff et aux alentours a fini par être intégré dans l'imaginaire des gens de la place, qui les reconnaissaient comme des éléments ludiques et familiers. Le format de la performance de longue durée crée cet effet et entre en relation avec le quotidien des gens. Lorri Millan disait à ce propos : « In that work, we had to interrupt ordinary life. When you come to see a show, you come to an event and you are interrupting your life already. You are already there. But with the Rangers, we had to invite ourselves into your world, your ordinary day-to-day life. » (Voir Annexe D, p. 164.)



- 2.2. Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (2009). *Lesbian National Parks & Services Presents: Endangered Species* [Vidéo]. Image récupérée de <https://vimeo.com/131932637>, à 4min37.

Cette vidéo se présente comme une typologie parodique des femmes lesbiennes comme espèce en voie de disparition. Les artistes présenteront aussi les caractéristiques principales pour la « Marxist Feminist » et pour la « Lesbian Separatist », nommant à chaque fois des informations pour que les amateurs puissent les observer dans leur environnement naturel, tout en respectant les besoins nécessaires à leur survivance. En ce sens, le *Lesbian National Parks and Services* agit parodiquement à la manière d'un organisme de la protection de l'environnement.



- 2.3. Mars Tanya, Ormsby, John (designer) et Hlynsky, David (photographe) (1987). *Why Does a Venus Not Have a Penis?* [Affiche]. Montréal: The CCCA Canadian Art Database.

L'affiche de Mars a été produite aussi à des fins publicitaires, pour annoncer sa performance qui allait voir lieu à la Music Gallery, à Toronto. L'image a au plus souvent été comprise comme faisant partie de l'ensemble de sa performance, ce qui a su créer une certaine dissociation de sa fonction publicitaire. Contrairement à Benglis, peu d'attention a été portée sur l'aspect médiatique de son image, ni sur les implications critiques de l'action face à son canal de distribution/visibilité, plutôt que l'image est discutée selon son contenu : Mars déguisée tenant un phallus entre ses jambes.



- 2.4. Benglis, Lynda (1974). *Lynda Benglis Advertisement – Spread from Artforum 13, no. 3* [Photographie]. Image récupérée de <https://www.artforum.com/print/previews/200907/lynda-benglis-23595>.

L'image de Benglis parodiait la tradition en Californie qui voulait que les expositions soient annoncées par une image de l'artiste. Elle fit donc paraître cette image dans *Artforum* pour moquer les tenants machistes des médias et du monde de l'art, « l'ultime moquerie de la *pinup* et du macho » (Benglis, citée dans Wark, 2006, p. 174; je traduis). La publicité a créé une grande controverse qui a mené à la démission de deux éditeurs de la revue.



- 2.5. Mars, Tanya (1986). *Pure Sin*. [Photographie]. Montréal: The CCCA Canadian Art Database. Image récupérée de <http://ccca.concordia.ca>.

La personnification que Mars fait de Mae West s'articule dans la mise en relation du costume et de la gestuelle. À sa perruque blonde (rappelant aussi Marilyn Monroe), ses faux cils, son maquillage, sa crinoline, son chapeau et toutes ses fioritures brillantes s'ajoute un maniérisme incarné par ses mouvements. Lorsqu'elle interagit avec d'autres personnages (tous masculins), c'est sous le couvert de la séduction. Mars en tant que Mae West devient un objet de désir, qui passe par la théâtralisation de certains archétypes. Elle disait : « I chose those archetypes for very specific reasons, and yes, I like to dress up, and yes, sometimes I call myself the best dress drag queen in Toronto! » (Voir Annexe B, p. 152.) Sur l'image, on voit Mae West se faire déshabiller par les prêtres, au tout début de la performance, alors que ces derniers dialoguent sur la tentation que représentent les femmes.



- 2.6. Campbell, Colin (1977). *Last Seen Wearing* [Vidéo]. Toronto: VTape. Image récupérée à 18min51.

La séquence débute avec un gros plan sur les mains de la *WFM*, croisées sur son genou. Elle porte des bagues, et un chandail à pois. La caméra monte lentement, en cadrant sa poitrine plate, puis son visage, tandis qu'elle raconte avoir des douleurs inexplicables à la tête. Elle ne se souvenait de rien, jusqu'à la veille lorsqu'elle s'est remémorée une attaque. En revenant du ranch de son ami près de Kelso, quand sa voiture était immobilisée elle s'est faite empoigner par un homme, Mr. Mould, qui l'a par la suite amenée sur le sommet d'une dune de sable. Les événements qu'elle raconte sont confondants. L'homme avait un couteau et une aiguille. À la fin de son récit, la caméra redescend vers le bas, en recadrant sa poitrine plate au passage. Elle installe l'aiguille sur un disque vinyle et la musique du groupe *The Platters* joue.



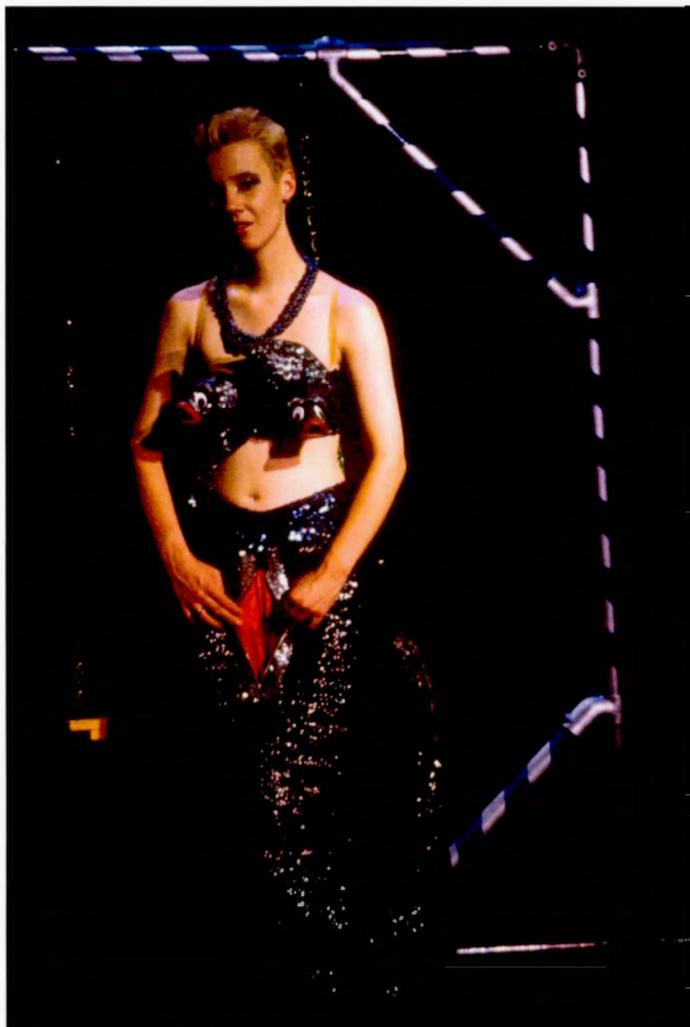
- 3.1. Mars, Tanya (1985). *Pure Virtue* [Vidéo]. Toronto : VTape. Image récupérée à 11min54.

Mars utilise plusieurs éléments qui font référence aux spectacles d'amusement de cirque. Bien que cracher du feu soit plus spectaculaire, elle emprunte aussi des références à la magie et à la jonglerie, ainsi qu'au cheerleading. Toutefois, son action de cracher du feu, suivant un monologue sur sa relation avec Essex, qu'elle demanda à être décapité, devient métaphorique d'une transgression qui passe par la prise de parole. Selon Will Kwan, ce moment participe à une économie symbolique qui déclare la destruction : « Radical speech and fire share a predilection for *prevailing winds*, climatic forces that allow them to proliferate, engulfing entire landscapes and discourses. » Voir Kwan (2008, p. 179.)



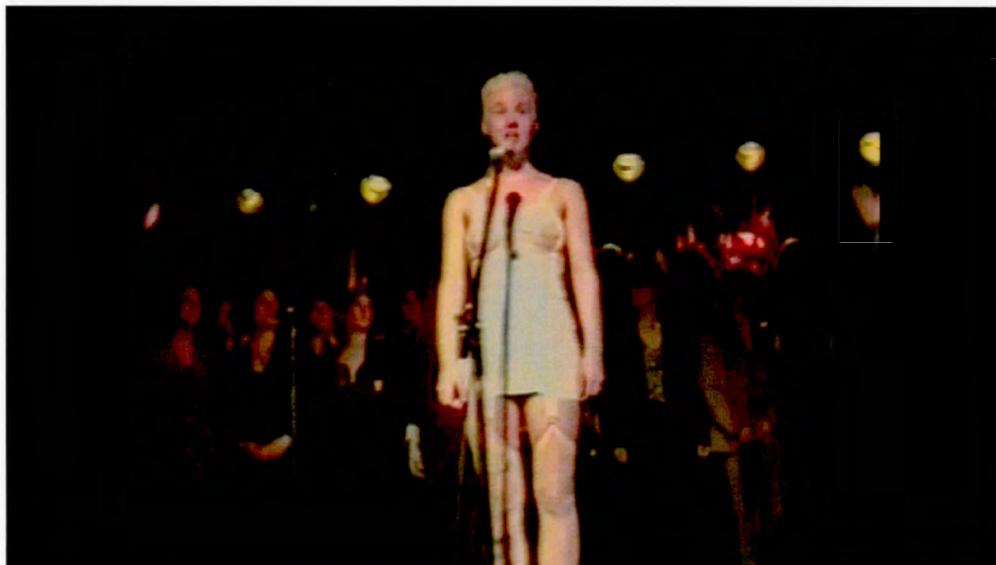
- 3.2. Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (1992). *Mary Medusa* [Photographie]. Image récupérée de <http://www.shawnadempseyandlorrimillan.net/#/mary-medusa/>.

Mary Medusa est une performance scénique menée par Dempsey et Millan qui vise à questionner le mythe de cette femme qui transforme les hommes en pierre de par son regard. En se réappropriant cette figure, elles questionnent l'accès des femmes au pouvoir, et au contrôle. La performance se présente de manière similaire à *Growing Up Suite*, c'est-à-dire un monologue sur scène : « Now this is a secret. My body holds my autobiography. All that I have suffered and longed for is stored beneath the skin. Written down carefully on my back and thighs and hands, my story is written on my flesh. And yet my flesh is a stranger to me. I look and I look and I can't find it anywhere. My self is missing. And I miss myself. Terribly. » Voir Hall (1996).



- 3.3. Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (1990). *Mermaid in Love* [Photographie]. Image récupérée de <http://www.shawnadempseyandlorrimillan.net/#/mermaid-in-love/>.

Cette performance a été réalisée la première fois à Ottawa en 1990. Elle réemploie l'icône archétypale de la sirène, à la manière aussi de *Mary Medusa*. Le monologue propose de repositionner l'histoire et le mythe de la sirène selon une perspective contemporaine féministe, en remettant en question la validité du concept de romantisme.



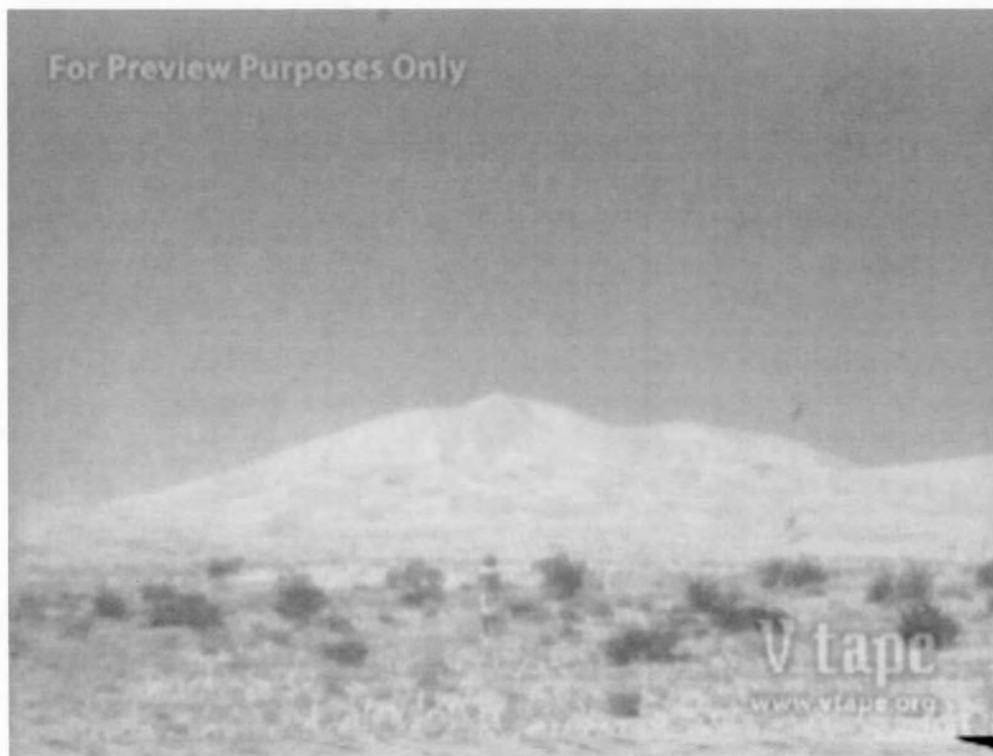
- 3.4. Dempsey, Shawna et Millan, Lorri (1994). *Growing Up Suite I* [Vidéo]. Image récupérée de <https://vimeo.com/131843315>, à 0min15.

La performance débute avec Dempsey sur scène, devant le chœur Maha, qui chante *a cappella* sous les indications de leur chef d'orchestre. Dempsey raconte : « In 1968, in Scarborough, it was all I had. In 1968, in Scarborough, I was five. I hadn't heard of erotica or porn. I didn't know those words then. And though I know them now I really don't know the difference between the meaning of the two. I just know what turns me on: Girls. // Though what turned me on then, in 1968 in Scarborough, was the Eaton's catalogue. Ten pages of ladies wearing lingerie that resembled architecture. Covered in buckles and zippers and snaps. [...] » Pour le script complet de la performance, voir Kerr (2006, p. 41-59).



- 3.5. Campbell, Colin (1976). *The Temperature in Lima* [Vidéo]. Toronto: VTape. Image récupérée à 9min57.

Cette scène est l'une des seules qui offre un peu de perspective dans le cadrage de la *WFM*, qui est vue à travers les stores. Cette prise de vue présuppose que le regardeur se trouve à l'extérieur. Cette position n'est pas sans rappeler le voyeurisme, alors que la *WFM* raconte être victime d'harcèlement téléphonique : « I've had so many calls about my husband's death in the Himalayas. His name was published in the Times, so people started looking up the number in the book. Not all of the calls have been kind. One man, in particular, he has a very distinct voice, has phoned three times saying he would like to have sex with me because I must really need it, now that my husband is dead. [...] » Pour consulter le script complet de la série *The Woman from Malibu*, voir Lalonde (1999, p. 69-75).



- 3.6. Campbell, Colin (1977). *Hollywood and Vine* [Vidéo]. Toronto: VTape. Image récupérée à 15min00.

Dans cette dernière scène, la *WFM* marche lentement vers l'horizon du désert, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus la distinguer du paysage. La vidéo se termine sur cette image du désert. La *WFM* avait expliqué, dans la scène précédente, que son mari et elle aimaient collectionner les squelettes d'animaux qu'ils trouvaient dans le désert. Maintenant qu'il est décédé, elle aimerait pouvoir trouver le squelette d'un poney. Elle disait être confiante qu'aujourd'hui, elle parviendrait à le trouver.

ANNEXE B [Extrait] Entretien avec Tanya Mars, 2 février 2018

Jade Boivin: Thank you for meeting me today. The reason why I wanted to talk with you is because I do my research about your work, the *Women and Power* series. Can you describe the way you use performance, and if the interdisciplinarity underlying it is linked with your feminist posture as an artist and as a theorist?

Tanya Mars: I think that for me, it's pretty simple. It's not a very exciting answer. When I lived in Montreal, in the 70s – I moved from the USA when I was 19 to Montreal, and I had no friends there excepts my partner –, the friends that I made were all attached in a way to theatre. My daughter was going to this daycare. It was a local woman in the neighbourhood who was taking care of children. At that daycare, I met women who were forming Powerhouse (La Centrale), so I had these two groups of people who became my friends: on the one hand feminist visual artists, and, on the other hand, experimental theatre people. My ex was an academic. He was a historian. With those two influences, that's how the work was developed.

I came from a very small town. I had no art in high school; I don't know why I took art. I took tap-dancing and cheerleading. I think of those as some of my early influences. In 1967, when I was at the university, performance art wasn't even performance art. The terminology performance art didn't emerge until 1973, 1974 or 1975. The teacher that I had there in 3D and sculpture was very interesting. Like all people, I went to the university thinking that I was going to be a painter. Well, I was actually a pretty bad painter, and that was really hard to take. He gave us this really kind of unusual – for me – and conceptual problems to solve. That's the problem that

I remember the most and I made this wooden bikini, which was a piece of wearable art. There is no documentation of this whatsoever

What I realize is, at that moment, that I actually liked making objects more than paint things. That was a pretty critical moment. If you think about sculpture, wearable art; then I moved to Montreal and I get feminism. It was like the peak of feminism a few years later, and then the influence of my theatre friends who were also hanging around with clowns and musicians. And it was Montreal in the 60s and the early 70s. It was a pretty great time to be there. Politically very charged. For a girl, a very shelter girl from the US, it was a pretty exciting place to be.

JB: Everything you are describing have a link with the body: the bikini that can be worn, the sculpture that is engaging with space, and after that the theatre and the feminist practice. Did you go naturally to performance art after that?

TM: Well, actually, the first show that I made in 1974 was the codpieces. You can see the jump from the bikini to codpieces, and then codpieces to performance. And after codpieces, I pretty much move right into performance. I still made my own object and work on some other costumes, but I don't make sculptures in the same way as I did then.

JB: But you still use objects and sculpture. And theatricality, with the scenery, the props and the accessories; we see that often in your practice. Is it something you want to talk about?

TM: If I think of what we are talking about, my early desire to be a painter, and my work, which I think is very imagistic. When people ever look at what is performance art... I teach performance art and it is a really big question I can't really answer that in a few words. But, from my work, I say two things: it's a bit like experimental theatre because they understand that terminology and that frame work; and then I say think of

it as tableau vivant, as moving pictures, as painting. I can't paint but I can activate space and spaces. I can activate them outside, and inside. And so, I bring those original theatrical elements and I think I have to wear costumes. I have performed just as myself sometime, but you know, it just feel differently. You just feel differently and walk differently when you put on a costume.

JB: Maybe we can engage in the discussion of video and the way that you elaborate video: sometimes it's in your performance, sometimes it's just an archive and other times it's very a piece in itself. How do you integrate the video in your process, and in the construction of your performances?

TM: Early on, I used slides in a slide projector, and I really liked the light in slides. Sometimes, those slides would be photographs, and sometimes I would just take a piece of acetate and I would draw on the slide. If you look at the documentation of *Pure Virtue*, for example, there is a slide in the dark where *Déjeuner sur l'herbe* is superimposed on top of Queen Elizabeth the First, and then I have this picnic basket and it's kind of a pun satire on making the picnic to life. It started with slides. Mostly because I was poor and I didn't have a lot of resources. Even in 1984, while video had been going pretty strong in Canada for about ten years, it was still hard to get access to video equipment. And it was expensive. You know, I was a single mother for a long time, and I've always had a job.

And then in 1984, it was the first time I use video. In the *Pure Virtue* performance, which I did at the Rivoli in Toronto, as a cabaret, I was supposed to just use slices. Now, I did use already pre-existing popular pop music, which a lot of video artists were using. And the person who helped me in that series was Colin Campbell. Colin got his reputation as being this premiere video artist in Canada and we were friends. And if you think about the aesthetic of my work, they did not fit in with the time. If you look at all my drama and theatricality from 1967 when I made my wearable art up to 1984, well you know; I'm not doing Gina Pane, I'm not doing Valie Export,

I'm not doing Marina Abramovic. I'm not being with my head on the floor and stabbing myself, and standing still for a bunch of hours. I looked at that and I'm in Canada, I'm an Anglophone in French culture. I can see the glass ceiling, and I can see the boxes. I'm a feminist to the roots, and I don't have a lot of money, but I have a pretty good sense of humour. A lot of people said, I mean my friends liked it but people who were adjudicating performance said I wasn't making performance art.

When I was in Montreal when I was around theatre people, I was also a friend of Odette Oliver, who was a choreographer from England. We were very bonded, and she was a very modern, very contemporary choreographer. She and I worked together many times and the way to think about moving in space was more choreographed than blocked, like theatre; if that make sense.

That was a big influence, just to go back to the interdisciplinary question. If you think about theatre influence, choreography influence, also my background in tap dancing and modern dance when I was a kid, and athletic, and sculpture; it kind of make sense. Colin shot the video in my apartment and he helped me figure out how to make a shot list, because I had never done that before. And then because my friend Bob White had moved from Montreal to Toronto – and he was in the theatre –, I had free access to the factory theatre in-between their production. That's why there is one scene in the video there are all of us dancing and so Odette choreographed that dance. She's dancing in it and the *Clichettes* are dancing in it too. We probably could have taken a shot outside, but at that point, I wasn't thinking of the outside. I was really thinking about the black box, to mimic the kind of the cabaret black box of the Rivoli, where I did the performance. You know, I was like breathing fire in the theatre! This would never be allowed now.

It was really Colin and its influence that got me into thinking about how I could translate the video. I do remember us having a conversation about why would you do that and I certainly wanted to make a document. Lisa Steele said it to me once that it was one of the earliest, or maybe it was the earlier most successful translation or adaptation of a performance into video that wasn't a document and that wasn't just a

video made from a video script idea. When it's life, when you're walking into a room wearing an Elizabethan dress, people pay attention. You don't even need to do anything because it's big. It takes up space. But when you're doing something like that on stage, people never see the details. Elinor Rose Galbraith makes that costume. I was very into details. Colin said: "In the video, let's go for the details, let's move the camera in close so we can see the things that we can't see on the stage."

JB: The dress was modifying a lot the way you could move.

TM: Absolutely constraining. It is interesting that you say that because the costume determined what I could do. And I try to push that further than the costume would allow. Like lying down on the ground and waiting for the grapes to descend from the ceiling. It's very hard to get up in that costume. It's hard to get down gracefully and it's hard to get up gracefully.

The other thing in the video that I was allowed to do is adding scenes. In a scene I talked about the summer heat, and I get to have Essex there in bed and eating Kentucky fried chicken and playing cards. We get to act up that scene. That wouldn't have worked at all live. That's like a movie scene and it's kind of based on the Betty Davis movie where she's Queen Elizabeth the First and some of those playful kinds of scenes. I'm also making Hollywood references and movie references in very short period of time. The thing about *Pure Virtue* as a performance, it literally lasted for scenes of three or four minutes. They were really short and this is something that you would never know unless you were there. It was an evening of performances with other artists. What I wanted to do is to interrupt all the performances. I wanted to be like the advertisement, like the entracte between all of the acts. I taught of it like vaudeville, and I thought I was the person who would come back. Everybody else just performed once, and I would come back and then I would do entertaining.

JB: You just talked about the narrative and I would like to talk about this. For now, I want to come back to a point you mentioned in the discussion: the way you do performance with humour and satire.

TM: As I said, when I first started performance, I was 23 years old. It was really hard to take that kind of criticism. Luckily, I had Powerhouse and La Centrale and those women just said that I was great and that I shouldn't stop. When I moved to Toronto, Toronto performance art scene was a little different. It was more like poetry and jazz. What I call "boy boy" performance art, you know... do you get my joke? "Garçon garçon", it's all about the boys. Also, back in the 1970s, the art scene is pretty small in the whole country. And I was also involved with ANNPAC and Parallelogram. If you look at those publications – this was a lot of activities –, it was a pretty small scene. People who were artists and curators worked then at the Canada Council or other Art Council. I'm not complaining. I had a spectacular and really successful career in my point of view. I got a lot of grants and opportunities. But at that time, there were people who were controlling what is considered good art and not. And you know, Powerhouse, we had to subsidize ourselves for a long time and they ridiculed us. They said we only did women art and that wasn't really important and all those kinds of things. It kind of make you feel... especially when you are younger, you are like "Fuck you! I don't care!"

Because it didn't fit into their frame and now that I teach at University, I can see that they had this academic idea; they had this big construction of this idea. Even though performance was supposed to be this thing where you could do anything, it really wasn't true.

JB: When I think of performance art in Canada, these kinds of things that influenced it and the way that women did performance art... This is a relationship between what one can do with art, and the ability that performance art offers within this kind of hegemony about the purity of performance and of the discipline.

TM: What I wrote in my notes was that despite that, I mean ironically, the kind of feedback that I was getting, you know because Marina Abramovic was coming in Montreal, and Simone Forti and all those people were coming to Montreal and Toronto. I didn't really know too much about that work. I did learn about Marina Abramovic, and I was actually and mostly interested in Montreal, in my community and building the community there. And secondly, I really feel strongly that my involvement within the community is actually a part of my art practice. My relationship with those women at Powerhouse, and then my relationship with ANNPAC, and forcing them to recognize Powerhouse as a legitimate space was very important to me. I love that it still exists.

And on top of that, at some point I had to revisit all of those early 1970s performance art and I recognize that I am part of this history, and that I wanted to dig more. I can't not teach Marina Abramovic in my performance art class. I have to teach that. So, what is it about that that is interesting? I can certainly fit it into a narrative, a context. But if you look at Marina Abramovic, you know, she is doing what I did in 1974! Without the sense of humour I had. I mean, she did a play with Robert Wilson, for goodness' sake! Like suddenly it's like OK, right? I appreciate Marina's success in performance art field because I think she has at least elevated the discipline to the point where people don't think of it as completely a waste of time, because let's face it: performance is still the margin of the art world.

JB: Maybe we can jump from here to the question of the narrative. Because your performances are very narrative: you used scripts a lot.

TM: Narrative, yeah. I had this friend, Paul Ledoux, that I met through Bob. Paul, Bob, Odette and I were all friends. Basically, all of those friends help me write those monologues for that piece and then *Pure Sin* I pretty much wrote that one myself. Paul helped me a little bit and he helped me more with *Pure Nonsense*, and then *Pure Hell*, and I put them all together. Paul really let me direct that, and that was kind of going back to the *Picnic in the Drift* scale, a whole bunch of professional actors and me, and

a director, and a designer, etc. Those of my friends were always saying that I was making theatre except the theatre people who weren't my friends say it wasn't theatre, and the performance people were saying that it was not performance art neither. It's kind of like, well, you know, it is what it is! It's something, I don't know [laugh]. So those were the kinds of conversations at that time.

Also, even early on, from the time that Odette, Bob and I were working, I was using language. This was one of the things that made me shift my gear. In Toronto, there were *The Clichettes* and there were other feminists' women, and there was a big lesbian community. Cabaret was also big at that time. This idea of getting to a bar, and having a bunch of different stuff happening. Again, the art scene was smaller so there was more cross over between theatre people and dancers, between visual artists and musicians. I thought it was a more supportive performance community here, and then in the 90s, I was using language in my performances, and I didn't do performance outside of Canada until I was 55 years old. And in 1998 or 1999, I had begun to work with Paul Couillard from FADO, who founded FADO and he had travelled to Europe and hanging around with Alastair MacLennan and Marilyn Arsem. They did performances in Europe and in the US, and they were doing very long performances, still performances and tableaux vivants, but not in the 1970s sense.

What was happening is that suddenly people were coming up to me and saying that I should be Marilyn Monroe, and I should be this and that personae. I'm not a drag queen impersonator. I chose those archetypes for very specific reasons, and yes, I like to dress up, and yes, sometimes I call myself the best dress drag queen in Toronto! But at the same time, really, no. I just thought that I need to get out of this box people are putting me in.

So, when Paul asks me to do a long durational performance, it was a big challenge and then I stopped using language and started to make pictures. Except for a few performances. And then I went to my first European festival, but if you look at who was travelling from Canada to Europe in particular, in performance, it was mostly men. There were very few women who were in that group. It's a circuit and now it's

more open than in was in the 80s, and 70s for sure. And even in the 80s, it was mostly only men. Istvan Kantor, and Richard Martel, those guys were controlling a lot of who was getting invited. There are way more women moving around in the circuit now and I think it's been very healthy for performance, generally, to have that going on.

JB: You talked about language and the act of talking in performance; the narrativity in your work. You are invoking a lot of myths about femininity and identity with different kinds of personae. In the *Women and Power* series, it was with the Queen, of course, but also Mae West from Hollywood – this kind of icon of the Hollywoodian camp –, and Alice in Wonderland. You engaged not only with the myths and the people or character who represented it, but with the ideology that is created in discourses and in theories.

TM: Yes, your intuition about my motivations for the work is very appropriate. It was all about feminism, and then I started to be a little bit irritated with my own community and I thought: “Why are feminists so grumpy

When I went to church as a young child, my grandparents were Russians and the church was in Russian. I didn't understand anything. I have to take a side note here. Going to those churches, who were very theatrical with a lot of sings and paintings, and lots of costumes, this was also probably the most visual thing in my childhood that I saw.

Back to feminism. I knew nothing about the bible. I just had the bare minimum knowledge about that. And in the 80s, when feminist scholars were just beginning, some feminist bookstores were opening, and feminist scholarship that was trying to define history and methodology from a feminist perspective, and also art history from a feminist perspective. It was starting to be pretty interesting. I needed to read about this stuff and I just started to read about it. When I chose to use Mae West as the quintessential goddess figure, within that piece are many different references to many different religions and cultures – but I quite camouflage it all with the Hollywood

femme fatale –, it was to create a play between what's an archetype, a stereotype and an icon. These are very interesting things to think about. It was safer to choose someone from the Hollywood history. It was to embody that kind of wimpy, as I was saying earlier, drag queen kinds of personae. I focused pretty much on my own religious background, which was Russian orthodox Catholic and Christian images. The performance had references to a lot of stuff and to many different religions. The interesting thing is that there are some images that were common across mythologies and religion. Like eggs. Eggs are really big deals! They are animals that forms land masses and religion. There's the star, there's the water, certain things that are common kinds of visual images.

The basic bottom line is that women are getting blamed for everything. You know, like the original sin. The older you get the more you realize there isn't one universal truth. That's why I used magic and illusion. I'm not very good at magic but I like magic and I like to use those silly magic tricks to make you realize that what is happening is not what it is really happening. It's something else that is happening.

JB: This is also a way to engage with reality and the perception of it. I think this is some of the reason why I'm very interested in performance art dealing with fiction, mythology, and imaginary. It's a way to engage with reality.

TM: Yeah, on the surface, it looks very simple, but I did a lot of research for both of those performances, *Pure Sin* and *Pure Nonsense*. I did quite a bit research for *Pure Virtue* too. I read a lot of Shakespeare and a lot of history, and looked at a lot of Hollywood films. And I think I try to give performances that put women at the centre of the narrative, that make positive images of women at the centre of the narrative. Not that they are not bad, or sexual sometime. But I'm trying to make images where women are strong people in the picture, in the story and the narrative.

JB: Well, thank you for your time, you've been very generous to me.

ANNEXE C [Extrait] Entretien avec Lisa Steele, 22 février 2018

Jade Boivin: Hello Lisa, I wanted to meet you to talk about the series made by Colin Campbell, *The Woman from Malibu*, because you were with him when he was producing it in California, between 1976 and 1977.

Lisa Steele: In this era, in 1976 and 1977, Colin Campbell and I were living in Los Angeles together and we collaborated on each other's work. We didn't write each other's scripts or co-produce each other's scripts. His scripts were his, mine were mine. We performed in each other's work. I did this series at the same time called *The Scientist Tapes* that he was in, and I appeared in one of the *WFM* series. There was some other works that we did also, that we were both in. These are the conditions under which we were producing scripts and writing them and then we were figuring out the production, those kinds of things. That was the nature of the collaboration. The scripts are totally individual: his are his and mine are mine. That's the only thing I would be very precise about.

JB: Why did you go to California?

LS: We went to California to get out of Toronto. We stayed there for nine months and ran out of money and came back to Toronto to work. His scripts for the *WFM* are taken from the newspaper and local news. He made his scripts like a collage of conversations or stories. The *WFM* was a real story that was reported in the newspaper, the *Los Angeles Time*. We subscribed to the paper and stories that we read would appear in

both our scripts. Colin emphasized particular things, things that were anthropologically weird suburban California stuff. He read this story of this woman who watched her husband fall to his death in the Himalayas. She was from Malibu. There was only the story; there were never pictures of this woman. He based the character on her, on the idea of her. So, because Malibu is a real place but also a kind of fictionalized place in the imagination, this allowed him to create and develop this character based on the idea of California's weirdness. As the story develops through the series, she becomes paranoid, thinking she's being stalked or followed.

Another important part of the character he is creating is that she is a woman of a particular age. He is taking on that character; it was very natural and didn't seem to be forced in any way. I don't think he had ever created a character like that before. Do you know his earlier work? *Art Star*? He has never taken on a persona in that way. So, this was a first for him. In his earlier tape *Art Star*, the persona he created is based on the fact that he was an artist who was teaching in Sackville. That persona is quite different from the *WFM*. It didn't involve any costuming and the kinds of things that he began to do with the *WFM*. For example, there was that strange belt that he had in the *WFM*, the one with two hands on it, and the bowling shirt – both were found on our regular trips to the Salvation Army Thrift Store. He would then build a segment of the narrative around these props. We didn't go out there "OK I'm going to find a belt with two hands" but it would become part of the narrative, part of the character, and part of the way the character manifests and shows agency. The section with the fingernails, and the rings, when he is describing a salad, that's based on a real person; that was a real conversation that we had with an older woman. This kind of overly detailed description of a sandwich begins to reveal the interior life of this character.

Another important thing you need to know is how these works were made. They were all made on a half-inch reel-to-reel video recorder using the assemble-edit technique. This means that you would record one scene and then the next scene, and then the next, and so on. The footage that ends up in the work is the only footage that was recorded. It was a technique that many of us used because tape-to-tape editing was

almost impossible. So, assemble-edit was how many of us would make the multi-scene works from the 1970s.

JB: Did you have to plan everything before shooting the scene? If it works, that's good; if it doesn't, you just start the scene again?

LS: Yes, but it's not like you would have several takes and then look at them and figured it out. I think it may account for the kind of delivery of the character's lines. Also, for the most part, there is no voice-over in the *WFM*. In previous work of his, he did direct addresses to the camera, where it was very comic and intentionally often ironic.

JB: And in fact, he didn't meet the real *WFM* whose story was in the *LA Times*.

LS: There is a real woman; in 1976 her story was recorded in the newspaper. She watched her husband fall to his death. There was a statement from her but nothing more. Just that. It may be part of how she described it. There were never pictures of her, never any follow-up. Because she was from Malibu, there was something about her story, something piqued his interest. He'd been working on a narrative, writing from the point of view of an older woman, but that really moved it forward.

JB: Did he ever want to find her? Or wanted to talk to her?

LS: No. He was interested in the video process. There are few other elements in that series that are based on real things that we read about, or heard about. Things like the people who were fumigated to death. There is a scene, I think in *Hollywood and Vine*, where he is doing the "I almost ran over Liza Minnelli today", that monologue and scenery in front of the monitor, actually getting into the costume, the wig and everything. In that scene, he is delivering the line as the *WFM*, but I believe in that

section he talks about someone being fumigated to death. This happened on more than one occasion when we were living in LA. The fumigation company would come out, cover the house with plastic, and tragically someone was fumigated to death. So, he would take these small tragedies and link them together in order to highlight just the oddness of the environment, the oddness of a place. Until she finally ended up out in the desert, of course, at the end, walking. We went there; it was near Kelsey, California, the place that has the Singing Dunes. If you walk along them, they sing. So that's a real location where he wanted to go to record that scene, walking into the desert. The script had to be very well planned because you could not record that scene anywhere else. They were all in order. They were all shot exactly in order.

JB: In this context, the script needs to be rigid. Did it have room for improvisation?

LS: In some places there was improvisation. In the first *WFM*, his voice-over is dealing with the beginning of the discussions around transgender. He refers to being called "it", in the bathroom, and you know that kind of very harsh language. He is improvising from an article in a newspaper or a story on local news (I can't remember which) where a teacher spoke about their experience.

JB: And there is that kind of moment, when he seems to speak as himself, not as the *WFM*. In that sense we could understand that it had many personas in one. The "Colin Campbell" persona and the "*WFM*" persona.

LS: I think that is true and especially in the first one in the series, but I think after that it was pretty much always the *WFM*. In the *The Temperature in Lima* he does speak from himself, that dialogue especially about that kind of early talks about how society would be dealing with transgender or gender fluidity.

At the end of the first part of *WFM*, I come in with a light meter to take a photograph. And then the photograph appears. That was a real thing which we did, we

did that photo session as part of it, at that point where the *WFM* character becomes stronger.

In your second question you were talking about framing. You are quite right; you never do see what she's describing. You don't see Liza Minnelli, you don't see any of the things that the *WFM* was talking about. It's from the character's point of view and I think you got the basic construction of what's going on, the tension between on-screen and off-screen. What you are being told and what you are not being shown. It is really there, and it's a very important part of the work. And I think it also speaks to the taking on and the filming of the character by the artist. And I think that, very carefully, that's one of the reasons this work had tremendous life cycles. Colin's work was very early on in terms of talking about gender fluidity and hybridity of personality. It's not drag in any traditional way; it's a very complex formula that he puts together in the series. It is very different from his earlier works which were also a performance for the camera, such as *Art Star*, or the later works which had voice-over. The *WFM* really changes the game and he begin to embody the character, he begins acting but not exactly acting, but he is not himself either.

But you were talking about the framing. Yes, of course, the frame was important. We were working with a large studio size video camera, so we could really discuss the framing and work with the light, and we were always shooting in natural light at that time. It was very carefully done, I think, the whole *WFM* series.

JB: I think the framing is also helping to establish a relationship with the audience, like a confession. It has something to do with the intimacy that we can share with the *WFM*.

LS: Yes, and I think that he was referring to melodrama, as an intimate kind of melodrama, and the character herself is subject to that kind of exaggeration of character. She engages in melodramatic statements too. So, I think you are correct in that.

JB: What kind of place was the video first presented in?

LS: That would be the, I think he had two exhibitions when we were in Los Angeles. One was in a private gallery, Morgan Thomas Gallery. It was in Santa Monica I believe. The gallerist was interested to show very contemporary work. We also showed at the Long Beach Museum of Art. And that was a very important place for early video in the 70s, and the art work we produced for that era, in Los Angeles, was included in something called "South Land Video Anthology". They still show a couple of the works from that anthology, from that group of people who were in Los Angeles at that time and working in video. And video has an important place in that institution. David Ross was a curator there. He was very supportive of early video art practices. As was Kathy Rae Huffman who was also very supportive of local artists. Aside from that, we would sometimes be invited to show in the late David Askvold's classes who was teaching at UC Irvine.

JB: I think that what I wanted to know with that question was if it was in an institutional context or a gallery, because I read that Campbell showed his video work in clubs, or at least in bars, or theatre scenes.

LS: You are right, he did show his work in a bar and it was the series named *Bad Girls*. And that would be 1978-1979, maybe, like a few years after *WFM*, after returning from Los Angeles. That's really about Toronto, and it's about General Idea, and The Cabana Room that it was called, which was a kind of hanging out scene for Toronto artists, and he created another character for that; her name was Robin. So those are totally different characters. But we didn't show our work in any clubs when we were in California. Colin had gone to graduate school there, at Claremont College, he'd done his MFA there, so there were still people who were there, with whom he had studied. We would go to Long Beach Museum because we knew they had a video collection, we knew that

Kathy Rae Huffman was there and she was very supportive. So, we went to introduce ourselves and show our work.

How were they received, you asked? When it was shown to classes of undergraduates, people in their 20s, with him appearing in drag, it was often quite uncomfortable. He was invited to the University of Victoria to show his work when we were coming back across the country to come back to Toronto, and it wasn't a terrific response to the work as I recall. The students were puzzled, but certain curators, like someone like Peggy Gale, got it right away. She was already following Colin's work. She really understood the work, and also the work in progress. So, she was prepared for the work when we come back to Toronto, she probably shows it early, quickly at Art Metropole. She understood the work and got it. After General Idea in particular I think it was recognized that Colin was kind of inventing something, something that hadn't been done before with narrative. I do believe that was very recognized and taken up early by curators like Bruce Ferguson who ended up working with the National Gallery to do the Canadian video show we were both in in the Venice Biennale in 1980, along with Tom Sherman, Pierre Falardeau/Julien Poulin and General Idea. Colin was clearly a unique voice and had a style that was recognized in video early on.

JB: To close the discussion, I would like to talk about the relationship between drag, video and reality. Was it linked with this way of thinking about the video medium as a construction, and the way that it can or cannot transcribe the reality? It's probably not just about the gender fluidity and the drag.

LS: Right, it isn't. I think the young people in 1977-1978 who were looking at his work, a lot of them couldn't place it, couldn't figure it out. But on the other hand, looking at it as a form of expression, in the way that narrativity can push something that was unexpected, in that era... this is a long time ago, 40 or 50 years ago. It was not just about... no, it really wasn't about gay revolution. It was about the liberatory affect of a non-rigid approach to identity. The way I see it, the idea of liberation was

also potentially not just that one could be gay or fluid, and that really was part of what a project would be; let's just say "oh I can dress like this, I can do this, I can do that", you know, it was like giving some permission to do this and sharing it. He would develop his character and he would go on and continue to own his character until, you know, he would develop another character. Then it was Robin, a less weird Californian suburb woman, but an urban Toronto night person. It is this ability to just be flexible, not as an actor, but as a creator. So, the whole thing, he doesn't just act the characters, he also creates the characters and the costumes, and then he was the characters on camera. It was much more than that. It was a larger project. It started there (in California), with us collaborating as performers in each other's work, but then coming back in Toronto he really started to involve a larger community. People who would have seen the work. So, it became a kind of community project and that was pushing forward the definition of community engagement, in videotape. That was a remarkable time. It was a different time and I think that this fluidity was about identity, more than just about sexuality. It's also a fluidity of "you can". Not just in acting.

JB: I think that we can understand how we can use a persona; it's like a tool that gives you access to another kind of reality, just to be someone else. Somewhere [in an interview he did with Joanne Lalonde] I read that he wanted to incarnate this woman because, as himself, it wasn't enough to talk about those subjects that the *WFM* is talking about. The many deaths she faced, and the very calm way in which she is talking. It's about how we can engage with an experience and what the fiction can do to us.

LS: Yes, I think you are right.

ANNEXE D [Extrait] Entretien avec Shawna Dempsey et Lorri Millan, 22 janvier
2018

Jade Boivin: Thank you for meeting me today. I'm very interested in your work, *Lesbian National Parks and Services* and *Growing Up Suites*. What motivates your interdisciplinary approach of performance, and mostly your use of video?

Shawna Dempsey: I mean, we usually start with an image, and then we figure where that image leads. Is it a live idea, a video idea, or a book? So the visual content, really, decides what medium the final piece is going to be in. We obviously document our live performance work with video but we don't consider those videos but documentation of performance. We are primarily performance artists and all of our video works are very much based in a performance tradition, a performance methodology, concerns about the body in space.

Lorri Millan: We never stray far from the body, even if the body is not there, the voice is there.

SD: The absence of the body is also significant. Which is an old-school feminist kind of concern. The female body is the source of central sin. We continue to struggle for equal rates, and social justice for women, based largely on that. Representation is important and lack of representation continues to be an issue.

JB: I was just wondering, with the *LNPS* specifically, there is a lot of different media that you used in the work: video, book, performance. In *Growing Up Suite*, it's a live

performance, and the video is more of an archive. How do you approach those media? What's the difference between those spaces?

LM: I think that each project dictates how many elements it ends up using. For *LNPS*, we roam the real world, performing as Rangers, but it makes sense that we have different kinds of didactic material, because recruitment and education is so important to the Ranger's purpose. It made sense within that world to be able to create a couple of books and videos, all these different elements in order to create a legitimate alternative world, in which these characters exist. But for some other pieces you don't have a better live environment than the theatrical one. The audience is comfortably "trapped", you have a good light and sound, and years of theatrical history that you can take advantage of. What more could we need?

SD: The *Growing Up* piece is a world, too, but it's a world that is about me telling a story, you responding, us exchanging, in a space. Whereas the work of the Rangers, because they are a mighty force: the world demands all the trapping of bureaucracy and education.

LM: In that work we had to interrupt ordinary life. When you come to see a show, you come to an event and you are interrupting your life already. You are already there. But with the Rangers, we had to invite ourselves into your world, your ordinary day-to-day life. But in some way, the two pieces are similar. Much of our work uses images and archetypes that are familiar, things that you may relate to. The Rangers, they look like the caricature of a friendly park Ranger. We are familiar looking and we insert ourselves into your life, instead of you coming to us in a theatre, galleries, or whatever. Conceptually, it needs to make sense. Every piece is different, has different needs and opportunities. We try to always be very mindful of the limitations and possibilities of the setting.

JB: Do you agree if I said that you have an educational purpose? Who are you talking to?

SD: Everybody. I think that when we started performing, it was a different world. Feminism was younger. In the beginning we were building a feminist community. We were part of this community building. When we started performing, there were very few rights for queer people. And not many people were standing up, and saying, "I'm a lesbian". It was a very important thing to take up space. And while talking to a wider public, we were also creating culture within the queer community. But I think our intent has always been to speak to a wide range of people and humour allows us to do that.

LM: The circumstances around us have changed somewhat. There are so many things that have changed. You know, basic justice for women. We are also clearly interested in a larger social justice agenda. For us, we pair things that interest us. Like changing the world. There is no contradiction in being political artists.

SD: Especially earlier in our career, we were accused of preaching to the converted. Only taking our message to people that already have agreed with us. And we would counter that by saying: "As women, in the media that surrounds us, we don't see ourselves. We don't see women that look like us, we don't see women that behave like us". Even if we are only performing for a feminist audience, which we never were, but even if we were, it's very important that women see themselves reflected, to see their reality reflected.

LM: No one says that men were only performing for men, because men are universal! Like in our lifetime, it was a criminal offence to be gay, to be sexually queer! And then for a long time of our life other rights were denied to us.

SD: A lot of our peers, people of our ages, were medicalized or institutionalized because they were lesbian, usually, but gay as well.

LM: It's very difficult to explain to people who are younger, that in our lifetime, which seems so short, that so much has happened.

SD: People were murdered, there were homophobic murders in our adulthood! Or when Lorri had a child, she and her partner weren't allowed to be both parents. They had to go to court to both be recognized. So, there's been a gargantuan change since then.

LM: We are taking for granted those changes.

JB: And how those changes affect your art and performance practices?

SD: I think it used to have greater political importance for us, to do openly lesbian work and dedicate ourselves in our work as lesbians. Because "lesbian" was a dirty word.

LM: In feminism too.

SD: But now, even though it's still important, especially when we go to smaller places, like when we went to Lethbridge, or Prince George, in small communities that work continues. But for the most part, because we have done that, we don't need to do that anymore. Politically, we can talk about capitalism, we can talk about the way science is manipulated by capitalism, we can talk gentrification, we can even talk about other feminist issues, because as lesbians we have got the rights we fought for.

LM: It's fortunate in a way because when you are younger, you often have an incredible energy to create protest work. It's fortunate for us that we are now allowed to expand, and to look at larger issues. We feel fortunate that we can continue our work together long after queer rights were achieved. Our work has become more complex.

SD: Yeah, maybe it's more nuanced. When we created that queer work, we were fighting for our lives, really.

JB: Your work is very rooted in your experiences, but you also integrate some fictional aspects. You have some kind of fantasies or imaginary figures that are added to your experiences.

SD: I think because there are two of us, we don't have one experience. So, either we have to focus on one of our experiences, which we don't usually do, or we create a fiction that encapsulates what it is we want to say, or the ideas we want to convey.

LM: I think that it's not inaccurate to say that part of our past is present in our work, but it's almost like we take a lot of people's pasts, a generational past. Everything from icons from past eras and many people's experiences and take them all to blend into a mash-up. We create a fiction that is beyond our personal experiences. It reflects a lot of people.

SB: People ask if it's autobiographical: no. But it is true. There is a truth to it, ideally.

LM: I don't know if it means that we are authentic, or that we resonate, but we are after something that feels real, with which people can connect to. I think that a well-written fiction is as good a document of human and lived experience as any documentary, any non-fiction book. Because you are free to use metaphor. Actually,

metaphor can more truly translate the heart of a matter. Somehow, metaphor expresses with grace in a way the audience can relate to.

SD: Narrative, fictional or non-fictional, I think storytelling has the potential to create a response. We are able to enter in the story, and the story lives when we are listening to it. We feel for the characters. That's a very valuable pedagogical tool. To feel or to have empathy for another, it's a really important part of social justice.

LM: We are biochemically built for stories. We need them as truly as we need water and sunlight. It's universal, there's no single culture that hasn't one. There is no other way to relate experience that is more effective than that.

SD: Stories teach us how to be, the rules of a culture, of a society. And we have always said that our work tries to tell stories with better endings for women. And tries to counter all those stories we grew up learning.

JB: The video you did with the Rangers, *Endangering Species*, you go see different "types" of lesbian in order to document them, satirically. You are playing with stereotypes through narrative.

SD: We use stereotypes and we twist them.

JB: I'm very interested to know, a lot of your work is on vimeo and is accessible online, freely. Do you use the internet to reach a larger audience?

LM: We like the idea that art-making is valuable enough, a person can be living from it. We resisted for a long time putting video on the Vimeo channel, because we relied on video distribution rentals and sales. But, now it's so clearly the direction which the world has gone. It makes sense. And access to archives is important. As independent

artists, we don't have the weight of organizations, there isn't somebody out there to look for our work, updating formats, etc. It's also a way to preserve the work. It somehow keeps our work relevant.

JB: When you created your video, did you have in mind this whole setting of distribution?

SD: No, but in Winnipeg's Video Pool has been a great distributor for us historically. Things have changed now that there is the Vucavu option. We benefit it from the artist run culture, tremendously. But again, we make more than video. When we have an idea, we want to make the best it can be, so decide where it best "fits". Is it a video, a performance, a book? We make sure that we have the correct media for the idea.

JB: I would like to go further with this idea of a "correct" media, and the interaction between them in the *LNPS* project. You published a book, make a residency in Banff then go to Australia and all kind of places, and then after all that you made two videos.

SD: It was just really simple. We wanted to dress up like Rangers and be in that setting. That was the very beginning, the uniforms. And then the next step was the pamphlets. We are soft spoken in public settings. So we needed a tool to interact, hence the pamphlets. That was the next thing that came. And everything else, I guess...

LM: We decided then that we needed to do outreach, to tell people about us. And we had a recruitment day with the banners. We looked like something between a typical park ranger, and boy scouts, and we were doing recruitment: parent's worst nightmare! It became clear that this piece could embody a lot of different ideas. Of all the piece we have done, the reach and breadth have been incredible: we've done everything from judging dog shows, to walking the streets of Sydney, Australia. But it all makes sense within the world of the Rangers. And it quickly became evident that we needed to have

a book, for potential recruits. And so, the handbook was followed quickly by the Field Guide. Because part of our job was interpreting nature and conservation through a queer lens.

SD: And then we were concerned about endangered lesbian species. So, we had to make the public service announcements, with video.

LM: And we realized someone should make a documentary about the Rangers, but nobody was. So, we made a mockumentary. In a sense, it all flowed effortlessly, because of the nature of what they were. And we were silly enough to think that we could do all those things. And we just did them.

JB: Did you have a good public reception in Banff?

LM: We showed up, we had our pamphlets, and we were patrolling the park. But we didn't have any idea of what the response would be.

SD: What we didn't realize, actually, is that we would need to be out all the time. When we were in Banff, we were never seen out of uniform. And with our uniforms, we always had the word Lesbian on us. So, if we wanted to go to the bank, to cash our artist check, banker would say: "Oh, what kind of uniform is that?" Or when we got in a cab, it's like if we were coming out all the time.

LM: And we were pretty out by most standards by mid-90s. It's not like we were closeted.

SD: But there is this assumption of heterosexuality. It's still pervasive in our society. That was interesting.

LM: The other thing that was interesting was how people responded. First, they would be a little confused, and then they would see and understand what we were doing, and then they would start to play.

SD: We have all of those silly double entendres in the work, and people we encountered would start with their own double entendre. It was very playful, and people were entering in that kind of playful dialogue.

LM: It really changed our practices in a very concrete way. We didn't realize before then, I think it's fair to say that if you don't force people, and you give them an opportunity to create an environment they are comfortable in, they really want to interact with each other, and they want to interact with you. In some gentle non-threatening way, but nevertheless who would have thought? And somehow, we come back to that again and again. To your question, how it was responded to, incredibly well. Except some drunk young gentlemen who were coming out of the bar, that would scream at us, "Lesbo!". Other than that... I have no doubt that other uncomfortable moments happened, but that was the most overt. In Banff, people would say: "I was talking to the Rangers." "Oh, which one?" "The Lesbian Rangers." We became normal and appreciated.

SD: But we still go through a period that we would receive death threats from members of the men's movement. And from all over North America. We had to call the police for that. The Lesbian Rangers recruiting. And then they threatened to kill us.

LM: Most of the negative feedback we've had about the project was really from people who didn't experience and see it, and they didn't interact with the Rangers within the Park context. We even became valorized in some way, which was completely unexpected.

JB: How did the recruitment made? Were the women asked to be with you the whole month?

SD: No. We just ask them to take the Ranger's ethic back to their home community.

LM: It was done with informality, more with the pamphlets. Where we have been, we asked people to take the *Handbook*, study it and once they feel they master some of the skills and the songs, sew their badge on them; then we could consider that they were into the process.

SD: The Lesbian Ranger led the Pride Parade in Winnipeg one year. One year at the Sydney Mardi Gras, we had a marching band, there was also formation marching; so, we have worked with groups of people.

LM: The Junior Lesbian Rangers have come together different times, to create an event, to be part of an event. Beyond that, it was an informal network for sure.

JB: I'd like to close this conversation with the *Growing Up Suite* performance. You did two performances on stage, based on a script.

SD: Those two pieces were long before gay marriage. At the time there was a lot of controversy, here in Winnipeg, that was motivated by changes in the school curriculum: anti-bullying rules and information. And parents freaked out. So, with *Growing Up Suite*, we wanted to talk about how children have a sexuality, and it's a natural thing to have a sexuality. And some children have a sexuality that is *queer*. But that was considered completely forbidden, at the time. By creating *Growing up Suite*, we were saying that our sexuality is normal. The stories are quite innocent in many ways.

LM: In the 1990s, there was a thriving women's cabaret scene all across Canada. Cabarets were just happening all the time and we loved the cabaret form because the events tended to be politicized. We took advantage of that, and we created short works that could find a home in these cabarets.

SD: Our earlier work takes things that we all felt a private shame around, like our genitals, like our vulvas, like the fetishization of the women in catalogues. We were told we were dirty and bad girls. We took those experiences and exposed them and celebrated them. And women laughed, because it was such a relief! To take that shame and make it into something fun.

JB: I'd like to know if your practice has this kind of function, as a space to think about your own identity and to constitute it. Does it resonate with other women too?

SD: When I wrote *We are Talking Vulva*, and performed it for the first time, I was straight. I needed to get into the big vulva, before I could come out. That piece was very important for me and my own identity recognition, creation, and acceptance.

LM: It's such a cliché, but nevertheless, there is a conjuring that comes with art-making. Like a magic where you make that rabbit appear. There is something a little less conscious in art making, but I do think that there is something about creating self, and creating art that goes together.

SD: And we've always said that the work leads us. We will say something in the performance, and then two years later we really understand what we said and then our beliefs catch up with what we said.

LM: Which is really all about what change is, what self-knowledge is. It is evolving.

SD: The art teaches us, all the time. And we don't always understand it while we make it.

LM: You are doing for yourself, but when you interact with people, you do it for others as well. Us first, and then others. We are creating space for all of us to inhabit.

JB: Thank you both for your time.

--

SD: We know Colin Campbell, we travelled to Istanbul with him. We were all part of the Istanbul Biennale, in 1992 I think. I remember we went to a mosque, and, of course, we had to cover our heads, and Colin turned to Lorri and said: "Lorri, you wear your headscarf like an infidel!".

ANNEXE E Détail des subventions octroyées par le Conseil des Arts du Canada pour
le développement de l'art vidéo de 1968 à 1978

Conseil des Arts du Canada (1967-1968). 11^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Les arts plastiques : Institutions »

Intermedia, Vancouver : 40 000\$ (Création et fonctionnement d'un atelier
d'intégration des arts en 1967)

Conseil des Arts du Canada (1968-1969). 12^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Les arts plastiques : Institutions »

Intermedia, Vancouver : 40 000\$

Conseil des Arts du Canada (1969-1970). 13^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Les arts plastiques : Institutions »

Intermedia, Vancouver : 45 000\$

Conseil des Arts du Canada (1970-1971). 14^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Les arts plastiques, le cinéma et la photographie : Institutions »

Intermedia, Vancouver : 45 000\$

Conseil des Arts du Canada (1971-1972). 15^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Arts plastiques, cinéma et photographie : Institutions »

A Space, Toronto : 5000\$

Intermedia, Vancouver : 24 600\$

Conseil des Arts du Canada (1972-1973). 16^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Les arts plastiques : Institutions »

A Space, Toronto : 9 000\$

Véhicule, Montréal : 12 000\$ (Établissement d'un centre d'exposition artistique)

Catégorie « Le cinéma, la magnétoscopie et la photographie : Institutions »

Vidéographe, Montréal : 40 000\$ (Activités de novembre et décembre 2=1972)

Video Ring, London (ON) : 68 500\$ (Mise sur pied et fonctionnement d'un car de magnétoscopie à l'usage des artistes professionnels)

Women and Film, Toronto : 25 000\$ (Location de films canadiens et étrangers, et publicité à l'occasion d'un programme de 10 jours à Toronto, suivi de journées d'étude et de projections (2 ou 3 jours) dans d'autres villes du Canada)

Conseil des Arts du Canada (1973-1974). 17^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Les arts plastiques : Institutions »

A Space, Toronto : 18 000\$

Plug-In, Winnipeg : 11 000\$ (Activités de l'année 1973)

Véhicule Art, Montréal : 18 000\$

Catégorie « Le cinéma, la magnétoscopie et la photographie »

Metro Media Association of Greater Vancouver: 3 310\$ (Enregistrement video de lectures de poèmes par quatre poètes de la Colombie-Britannique)

Satellite Video Exchange Society, Vancouver : 31 683\$

Vidéographe, Montréal : 50 000\$

Women and Film, Toronto: 20 000\$ (Location de films et publicité à l'occasion de présentations, dans toutes les provinces, de films, vidéogrammes et photographies réalisées par des femmes canadiennes)

Conseil des Arts du Canada (1974-1975). 18^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Arts plastiques »

A Space, Toronto : 20 000\$ (Activités de l'année 1974-1975) et 45 000\$ (Activités de l'année 1975-1976)

Plug In, Winnipeg : 14 000\$

Powerhouse Gallery, Montréal: 2 300\$ (Pour une manifestation artistique animée par un groupe de femmes)

Véhicule Art, Montréal : 32 000\$

Western Front Society, Vancouver: 25 000\$ (Activités de l'année 1975 et achat de matériel)

Catégorie « Cinéma, vidéo et photographie : Aide aux institutions)

A Space, Toronto : 16 000\$ (Activités dans le domaine de la vidéo)

Metro Media Association of Greater Vancouver: 15 000\$ (Activités dans le domaine de la vidéo)

Satellite Video Exchange Society, Vancouver : 35 000\$ (Activités d'information et de diffusion de bandes vidéo non commerciales)

Le Vidéographe, Montréal : 59 400\$ (Pour la réalisation et la distribution de bandes vidéo et pour des activités de recherche et d'information)

Conseil des Arts du Canada (1975-1976). 19^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Arts plastiques et photographie : Aide aux ateliers, galeries et musées d'art »

A Space, Toronto : 35 000\$ (Activités de l'année 1976-1977)

Médiart, Montral : 6 500\$ (Préparation d'une exposition et d'une vente aux enchères dans le cadre du Projet 80, et catalogue s'y rattachant)

Plug In, Art Space, Art Communications, Winnipeg: 16 000\$

Powerhouse Gallery, Montréal: 1 000\$ (Exposition des œuvres du sculpteur Badanna Zack, en novembre 1975)

Véhicule Art, Montréal: 35 000\$

Western Front Society: 18 000\$ (Activités de l'année 1976 et achat de matériel)

Catégorie « Cinéma et vidéo : Divers »

Metro Media Association of Greater Vancouver: 20 000\$ (Activités de production et de diffusion de bandes vidéo en 1975-1976)

Conseil des Arts du Canada (1976-1977). 20^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Arts plastiques et photographie : Aide aux ateliers, galeries et musées d'art »

A Space, Toronto : 35 500\$ (Activités de l'année 1977-1978)

Véhicule Art, Montréal : 35 000\$

Western Front Society, Vancouver: 35 000\$ (Activités de l'année 1977 et achat d'équipement) et 4 000\$ (Subvention spéciale)

Catégorie « Arts plastiques et photographie : Programme Arts et Culture de la XXI^e Olympiade, Montréal 1976 – Subventions spéciales »

Véhicule Art, Montréal : 10 000\$

Catégorie « Arts plastiques et photographie : Services fournis par le Conseil des Arts »
Aide à l'organisation et à l'établissement de l'Association of National Non-Profit Artists' Centres : 9 956\$

Catégorie « Vidéo : Aide aux institutions »⁸⁷

A Space, Toronto : 15 000\$ (Pour mettre à la disposition de ses membres l'équipement nécessaire au montage d'œuvres vidéo (1976-1977))

Ed Video, Guelph (ON) : 9 000\$ (Centre de recherche en vidéo)

Festival Vidéo de Femmes, Montréal : 1 347\$ (Festival vidéo et colloque)

Metro-Media Association, Vancouver : 22 000\$ (Services aux producteurs de vidéo)

Satellite Video Exchange Society, Vancouver : 36 250\$ (Vidéotheque, échanges, production d'un catalogue et, pour promouvoir les échanges, d'un répertoire international)

Trinity Video, Toronto : 15 825\$ (Services communautaires et expansion du programme)

Vancouver Art Gallery : 5 000\$ (Équipement d'un centre de vidéo)

Véhicule Art, Montréal : 10 000\$ (Pour promouvoir l'utilisation artistique de la vidéo)

Vidéographe, Montréal : 56 684\$ (Vidéotheque, postproduction, distribution)

Western Front Video, Vancouver : 15 000\$ (Pour inviter des artistes à réaliser des bandes vidéo et pour continuer à fournir des services d'accès)

Women in Focus, Vancouver : 5 276\$ (Pour permettre à un centre de recherche rattaché à l'Association des études sur la femme (Colombie-Britannique) de communiquer avec le public à l'aide de la vidéo)

Catégorie « Vidéo : Initiatives et services du Conseil des Arts »

Conférence et séances d'études : 4 000\$ (Atelier sur l'entretien et la réparation de l'équipement vidéo; colloques d'artistes et de techniciens sur la création d'équipement vidéo)

Perfectionnement des administrateurs : 9 000\$ (Voyages, par tout le Canada, d'administrateurs de centres de vidéo, à des fins d'observation et de coordination)

Studio et services de vidéo couleur : 4 361\$ (Établissement d'un atelier destiné aux artistes de la région de Toronto, en collaboration avec le Ryerson Polytechnical Institute)

Vidéotheque et réserve d'équipement : 24 000\$ (Établissement d'une collection de bandes vidéo de qualité, à l'usage du Conseil des Arts; acquisition d'une réserve de bandes vierges à l'intention des artistes; mise en

⁸⁷ Première année que le programme inclut une catégorie spécifique pour l'art vidéo.

circulation de magnétoscopes bon marché chez les artistes canadiens (projet pilote))

Conseil des Arts du Canada (1977-1978). 21^e Rapport annuel. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

Catégorie « Vidéo : Aide aux institutions »

- A Space, Toronto : 16 640\$ (Entretien de l'équipement de montage et établissement d'un centre d'exposition pour les artistes)
- Centre La femme et le film, Sillery (QC) : 1 739\$ (Catalogue intitulé *Vidéo-Femme*)
- Ed Video, Guelph (ON) : 13 709\$ (Centre d'accès à la création d'art vidéo et promotion d'activités vidéo dans la collectivité)
- Metro-Media Association of Greater Vancouver: 30 000\$ (Centre d'accès et aide à la création vidéo)
- Satellite Video Exchange Society, Vancouver : 40 000\$ (Activités de l'année 1976)
- Véhicule Art, Montréal : 11 000\$ (Centre d'accès à la création vidéo et promotion de l'art vidéo)
- Vidéographe, Montréal : 28 200\$ (Activités du 1^{er} décembre 1977 au 31 mars 1978)
- Western Front Society, Vancouver : 22 170\$ (Pour inviter des artistes à réaliser des bandes vidéo, constituer des dossiers touchant les performances vidéo et maintenir un centre d'accès)
- Women in Focus, Vancouver : 7 580\$ (Série d'ateliers et festival de cinéma et de vidéo)

Catégorie « Vidéo : Initiatives et services du Conseil des Arts »

- Studio et services de vidéo couleur : 4 000\$ (Établissement d'un atelier de vidéo couleur pour les artistes, en collaboration avec le Ryerson Polytechnical Institute)
- Vidéotheque et réserve d'équipement : 15 000\$ (Établissement d'une collection de bandes vidéo de qualité, à l'usage du Conseil; réserve de bandes vierges à l'intention des artistes; mise en circulation de deux caméras couleur chez les artistes canadiens)

BIBLIOGRAPHIE

Ambroise, Bruno (2003). « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe ». *Raisons politiques*, 4(12), 99-121.

Anderson, Pamela Sue (2002). « Myth and Feminist Philosophy ». Dans Kevin Schilbrack (dir.), *Thinking Through Myths: Philosophical Perspectives*. New York: Routledge. Récupéré de <http://www.myilibrary.com?ID=6885>.

-- et Karen Henry (dir.) (2012). *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965-1980*. Vancouver/Edmonton/Toronto/Montréal/Halifax: Vancouver Art Gallery/Art Gallery of Alberta/Justina M. Barnicke Gallery/Galerie Leonard & Bina Ellen/Halifax INK.

Arbour, Rose-Marie et Musée d'art contemporain (2012). *Art et féminisme* [Catalogue d'exposition]. Québec : Ministère des Affaires culturelles et Musée d'art contemporain.

Austin, John L. (1962). *How To Do Things With Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955* (édité par J. O. Urmson). Oxford: Clarendon.

Barber, Bruce et Marc James Léger (2007). *Performance [Performance] and Performers*, vol. 2. Toronto: YYZ Books.

Barthes, Roland (1964). « La rhétorique de l'image ». *Communications* (4), 40-51.

Bénichou, Anne (2010). « Images de performance, performances des images ». *Ciel variable : art, photo, médias, culture*(86), 40-57.

Bonin, Vincent (2012). « *Language Is Not Transparent : médiations de l'art conceptuel à Montréal* ». Dans Grant Arnold et Karen Henry (dir.), *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965-1980* (38-53). Vancouver/Edmonton/Toronto/Montréal/Halifax : Vancouver Art Gallery/Art Gallery of Alberta/Justina M. Barnicke Gallery/Galerie Leonard & Bina Ellen/Halifax INK.

-- et Grant Arnold (2012). « L'art conceptuel au Canada, 1965-1980 : une chronologie commentée ». Dans Grant Arnold et Karen Henry (dir.), *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965-1980* [Catalogue d'exposition] (123-150). Vancouver/Edmonton/Toronto/Montréal/Halifax: Vancouver Art Gallery/Art Gallery of Alberta/Justina M. Barnicke Gallery/Galerie Leonard & Bina Ellen/Halifax INK.

- et Michèle Thériault (dir.) (2010). *Protocoles documentaires (1967-1975)* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie d'art Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia.
- Borel, Vincent (2011). « Angleterre – La reine Elisabeth I : Célibataire mais pas si sage... ». *GEO* (novembre), s.p. Récupéré de <https://www.geo.fr/photos/reportages-geo/angleterre-la-reine-elisabeth-i-celibataire-mais-pas-si-sage-127062>.
- Bourcier, Marie-Hélène (2011). *Queer zones 3 : Identités, cultures et politiques*. Paris: Éditions Amsterdam.
- (2005). *Queer zones 2 : Sexpolitiques*. Pays-Bas : Éditions Amsterdam.
- (2001). *Queer zones : Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris : Éditions Balland.
- (2001a). « Le silence des butchs ». Dans Christine Lemoine et Ingrid Renard (dir.), *Attirances. lesbiennes fems, lesbiennes butchs* (274-295). Paris : Éditions Gaies et lesbiennes.
- Bourcier, Sam (2017). *Homo incorporated : le triangle et la licorne qui pète*. Paris : Cambourakis.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bowen, Dore (2016). « On the site of her own exclusion: strategizing queer feminist art history ». Dans Amelia Jones et Erin Silver (dir.), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (145-159). Manchester: Manchester University Press.
- Bronski, Michael (1984). *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*. Boston: South End Press.
- Bronson, AA *et al.* (1987). *From Sea to Shining Sea* [Catalogue d'exposition]. Toronto: The Power Plant.
- et Peggy Gale (1979). *Performance by Artists*. Toronto: Art Metropole.
- Butler, Judith (2005)[1990]. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : Éditions La Découverte.
- (2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York/Londres: Routledge.
- (1990). *Gender Trouble*. Londres: Routledge.
- (1990a). « The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess ». *Differences*, 2(2), 105-125.

Cameron, Eric (1975). « Colin Campbell: La belle histoire d'Art Star ». *Vie des Arts*, 20(78), 46-96.

Case, Sue-Ellen (1988-1989). « Towards a Butch-Femme Aesthetic ». *Discourse*, 11(1), 55-73.

Casper, Drew (2011). « Melodrama ». Dans Drew Casper, *Hollywood Film 1963-1976: Years of Revolution and Reaction* (211-252). Chichester (Angleterre): Wiley-Blackwell.

Clausen, Barbara (dir.) et al. (2017/2018). *Une bibliographie commentée en temps réel : l'art de la performance au Québec et au Canada / An Annotated Bibliography in Real Time : Performance Art in Quebec and Canada*. Montréal : UQAM Département d'histoire de l'art et Artexpte, 240 p. Récupéré de https://artexpte.ca/app/uploads/2018/07/final_performance_bibliocommentee_2018_7_har-uqam-1-2.pdf.

-- (dir.) (2015). *Une bibliographie commentée en temps réel : l'art de la performance au Québec et au Canada*. Montréal: Artexpte, 116p. Récupéré de https://e-artexpte.ca/id/eprint/26254/1/Bibliographie-FINAL_ISBN_2016.pdf.

Collet, Michel et André Éric Létourneau (dir.) (2019). *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*. Dijon : Les Presses du Réel.

Conseil des Arts du Canada (1967-1968). *11^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.

-- (1968-1969). *12^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.

-- (1969-1970). *13^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.

-- (1970-1971). *14^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.

-- (1971-1972). *15^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.

-- (1972-1973). *16^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.

-- (1973-1974). *17^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.

-- (1974-1975). *18^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.

- (1975-1976). *19^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.
- (1976-1977). *20^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.
- (1977-1978). *21^e Rapport annuel*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/rapports-institutionnels>.
- Cottret, Bernard (2009). *La royauté au féminin : Élisabeth Ière*. Paris : Fayard.
- Couillard, Paul (2008). *Ironic to iconic: the performance works of Tanya Mars*. Toronto: FADO.
- Davis, Heather (2017) (dir.). *Desire Change: Contemporary Feminist Art in Canada*. Montréal/Kingston et Winnipeg: McGill-Queen's University Press et Mentoring Artist for Women's Art.
- Davis, Jon et John Greyson (2008). *People Like Us: The Gossip of Colin Campbell* [Catalogue d'exposition]. Oakville: Oakville Galleries.
- De Lauretis, Teresa (1994). « Recasting the Primal Scene: Film and Lesbian Representation ». Dans Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1991). « Queer Theory : Lesbian and Gay Sexualities ». *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), iii-xviii.
- (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1984). *Alice Doesn't: Feminist, Semiotics, Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.)
- Dempsey, Shawna et Lorri Millan (2002). *The National Parks and Services Field Guide to North America: Flora, Fauna and Survival Skills*. Toronto: Pedlar Press.
- (s.d.). « Lesbian National Parks and Services, the Prairies and You: Wet, Wet, Wet! / Bushfire Alert! » [Brochure]. s.p.
- Derrida, Jacques (1985 [1972]). « Signature Event Context ». *Margins of Philosophy*. Chicago: Chicago University Press.
- (1978). *Spurs: Nietzsche's Styles*. Chicago: University of Chicago Press.
- Delpeux, Sophie (2010). *Le corps-caméra : le performer et son image*. Paris : Textuel.
- Didi-Huberman, Georges (2000). *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de Minuit.

- Ditta, Sue (1990). « A work in progress. An interview with Colin Campbell ». Dans Winnipeg Art Gallery (1990-1991). *Colin Campbell: Media Works 1972-1990* [Catalogue d'exposition] (39-55). Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.
- Doane, Mary Ann (2002). « Zero's Paradox: The Emergence of Cinematic Time ». Dans *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (172-205). Cambridge: Harvard University Press.
- (1988-1989). « Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator ». *Discourse*, 11(1), 42-54.
- (1982). « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator ». *Screen*, 23(3-4), 74-87.
- Duff, Tagny (2004). « FFWD, RWD, and PLAY : Performance Art, Video, and Reflections on Second-Wave Feminism in Vancouver 1973-1983 ». Dans Tanya Mars et Johanna Householder (dir.), *Caught in the Act: an Anthology of Performance Art by Canadian Women* (41-53). Toronto: YYZ Books.
- Dumont, Fabienne (dir.) (2011). *La rébellion du Deuxième Sexe : L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*. Paris : Les Presses du Réel.
- Dumont, Micheline (1986). *The Women's Movement: Then and Now*. Ottawa : Canadian Research Institute for the Advancement of Women/Institut canadien de recherches sur les femmes.
- Durand, Régis (1981) « La Performance et les limites de la théâtralité ». Dans Chantal Pontbriand (dir.), *Performance Text(e)s & Documents* (48-54). Actes du colloque « Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme », 9-11 octobre. Montréal : Parachute.
- Engel, Antke (2009). « How to Queer Things with Images? On the Lack of Fantasy in Performativity and the Imaginativeness of Desire ». Dans Barbara Paul et Johanna Schaffer (dir.), *Mehr(wert) queer : Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken. Queer Added (Value): Visual Culture, Art, and Gender Politics*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Enright, Robert (1998). « Brave New Girls: Moments of Rage and Beauty ». *Border Crossings*, 17(2), s.p.
- Felski, Rita (1989). *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ferguson, Bruce (1991). *Colin Campbell: Otherwise Worldly*. Toronto: Art Metropole.
- [1991]. « Colin Campbell: Otherwise Worldly ». Dans Peggy Gale et Lisa Steele (dir.) (1996), *Video re/View: The (Best) Source for Critical Writings on Canadian Artist's Video* (293-306). Toronto: Art Metropole et VTape.

-- *et al.* (1990). *Colin Campbell media works 1972-1990*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery.

Fisher, Jennifer (2004). « Shawna Dempsey & Lorri Millan. Performance Art Out and About ». Dans Tanya Mars et Johanna Householder (dir.), *Caught in the Act: An Anthology of Performance Art by Canadian Women (189-197)*. Toronto: YYZ Books.

Flood, Christopher (2002). « Myth and Ideology ». Dans Kevin Schilbrack (dir.), *Thinking Through Myths: Philosophical Perspectives*. New York: Routledge. Récupéré de <http://www.myilibrary.com?ID=6885>.

Foucault, Michel (1994). *Dits et écrits (1954-1988), tome IV : 1980-1988*. Édité par Daniel Defert et François Ewald. Paris : Gallimard.

Francis, Margot (2012). *Creative Subversion: Whiteness, Indigeneity, and the National Imaginary*. Vancouver : University of British Columbia Press.

-- (2000). « The Lesbian National Parks and Services. Reading Sex, Race and the Nation in Artistic Performance ». *Canadian Woman Studies*, 20(2), 131-136.

Frascina, Francis (1993). « The Politics of Representation ». Dans Paul Wood *et al.*, *Modernism in Dispute : Art Since the Forties*. New Haven/Londres: Yale University Press/The Open University.

Freud, Sigmund (1977). « The Dissolution of the Oedipus Complex ». Dans *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Harmondsworth (Angleterre): Penguin Books.

Fried, Michael (1997). « Art and objecthood ». Dans Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie (896-909)*. Paris : Hazan, 1997.

Gale, Peggy (1995). « A History in Four Moments ». Dans Janine Marchessault (dir.), *Mirror Machine. Video and Identity*. Toronto et Montréal: YYZ Books et CRCCII.

-- (1976). *Video by Artists*. Toronto : Art Metropole.

Gever, Martha *et al.* (dir.) (1993). *Queer look: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. New York: Routledge

Goldberg, RoseLee (1984). « Performance: The Golden Years ». Dans Gregory Battzokk et Robert Nickas (dir.), *The Art of Performance – A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton.

-- (1975). « Space as Praxis ». *Studio International* (Septembre), 250-263.

Greyson, John (2002). « The Singing Dunes: Colin Campbell, 1943-2001 ». *C Magazine* (74), 28-31.

- Grosz, Elizabeth (1994). « Refiguring Lesbian Desire ». Dans Laura Doan (dir.), *The Lesbian Postmodern*. New York: Columbia University Press.
- Halberstam, Judith (2012). « Global Female Masculinities ». *Sexualities*, 15(3/4), 336-354.
- (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- (2000). « Books Reviews ». *Signs* (automne), 313-317.
- (1996). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Hall, Lynda (1996). « 'My story is written on my flesh': Dempsey & Mary Medusa Act Out ». *Tessera*, 21(hiver), s.p.
- Hanish, Carole (2006 [1970]). *The Personal is Political: The Women's Liberation Movement classic with a new explanatory introduction*. Récupéré de <http://carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.
- Hantelmann, Dorothea von (2010). *How to do things with art: the meaning of art's performativity*. Zurich : JRP Ringier/Dijon : Les Presses du Réel.
- Hart, Lynda et Peggy Phelan (1993). *Acting out feminist performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hartog, François (2003). *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil.
- Henrick, Nelson (2002). « Les vrais mensonges ou de l'importance d'être Colin ». *esse arts + opinions*, 46(automne), s. p. Récupéré de <http://esse.ca/fr/46>.
- hooks, b. (1992). *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press.
- Hoolboom, Mike (2013). « Audio Visual Judo ». Dans Brenda Longfellow, Scott MacKenzie et Thomas Waugh (dir.), *The Perils of Pedagogy: The Works of John Greyson*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Householder, Johanna (1991). « Pour la réification de l'art contestataire ». Dans Alain-Martin Richard et Clive Robertson (dir.), *Performance au-in Canada 1970-1990*. Québec/Toronto : Éditions Interventions/Coach House Press.
- Huneault, Kristina et Janice Anderson (2017). « A Past as Rich as Our Futures Allow: A Genealogy of Feminist Art in Canada ». Dans Heather Davis (dir.), *Desire Change: Contemporary Feminist Art in Canada (19-55)*. Montréal & Kingston/Winnipeg: McGill-Queen's University Press/Mentoring Artists for Women's Art.
- Irigaray, Luce (1974). « Ce sexe qui n'en est pas un ». *Les Cahiers du GRIF*, 5, 54-58.

- Jones, Amelia (2016). « Introduction: sexual differences and *otherwise* ». Dans Amelia Jones et Erin Silver (dir.), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (1-13). Manchester: Manchester University Press.
- (2012). *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. Abingdon: Routledge.
- (2011[1993]). « Postféminisme, plaisirs féministes et théories incarnées de l'art ». Dans Fabienne Dumont (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe : L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)* (435-468). Paris : Les Presses du Réel.
- (dir.) (2010). *The Feminism and Visual Culture Reader, Second Edition*. Londres: Routledge.
- (2006). *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. Abingdon : Routledge.
- (dir.) (2003) [1992]. « Feminism, Incorporated : Reading "Postfemnism" in an Anti-Feminist Age ». Dans Amelia Jones (dir.), *Feminism and Visual Culture Reader* (314-329). Londres: Routledge.
- et Erin Silver (2016). « Queer feminist art history, an imperfect genealogy ». Dans *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (14-50). Manchester: Manchester University Press.
- (dir.) (2016). *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*. Manchester: Manchester University Press.
- Katz, Jonathan D. *et al.* (2016). « Our maiden aunt, lesbianism, or the limits of queer. Jonathan D. Katz in dialogue with Erin Silver and Amelia Jones ». Dans Amelia Jones et Erin Silver (dir.), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (72-92). Manchester: Manchester University Press.
- Keeling, Kara (2014). « Queer OS ». *Cinema Journal*, 53(2), 152-157.
- Kerr, Rosalind (éd.) (2006). *Lesbian Plays Coming of Age in Canada*. Toronto: Playwrights Canada Press.
- Krauss, Rosalind (1976). « Video: the Aesthetics of Narcissism ». *October*, 1(avril), 51-64.
- Kristeva, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil.
- Kutzbach, Konstanze et Monika Mueller (dir.) (2007). *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Amsterdam et New York: Rodopi.

- Kwan, Will (2008). « Performance Under Fire ». Dans Paul Couillard (dir.). *Ironic to Iconic: The Performance Works of Tanya Mars*. Toronto: FADO Performance inc.
- Lalonde, Joanne (2006). « Figures of Otherness in Canadian Video ». Dans Garry Sherbert, Annie Gérin et Sheila Petty (dir.). *Canadian Cultural Poesis. Essays on Canadian Culture (195-209)*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- (1999). *Représentation et subversion des genres dans la série The Woman From Malibu de Colin Campbell*. Thèse de doctorat en sémiologie. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Lamboley, Raymond (2005). « Derrida et la "différance" aux sources de notre culture ». *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2(234), 48.
- Lamoureux, Diane (2005). « La réflexion queer: Apports et limites ». Dans Maria Nengh Mensah (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe (91-103)*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis (1986[1985]). « Fantasy and the Origins of Sexuality ». Dans Victor Burgin *et al.* (dir.), *Formations of Fantasy*. Londres: Methuen.
- Larrue, Jean-Marc (2002). « Le burlesque québécois: L'avant-garde version "peuple" ». *Jeu*(104), 92.
- Latimer, Tirza True (2016). « Improper Objects : Performing Queer/Feminist Art/History ». Dans Amelia Jones et Erin Silver (dir.), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories (93-109)*. Manchester: Manchester University Press.
- Lebel, Sabine (2005). « Camping Out With the Lesbian National Parks and Services ». *Canadian Woman Studies*, 24(2/3), 182-185.
- Logan, Robert K. (2010). *Understanding New Media: Extending Marshall McLuhan*. New York: Peter Lang.
- Lord, Catherine (dir.) (2013). *Art & Queer Culture*. Londres: Phaidon Press.
- Lorenz, Renate (2018). *Art queer : une théorie freak*. Paris: B42.
- (2009). « Bodies Without Bodies. Queer Desire as Method ». Dans Barbara Paul et Johanna Schaffer (dir.), *Mehr(wert) queer : Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken. Queer Added (Value): Visual Culture, Art, and Gender Politics (p. 152-164)*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge et Londres: MIT Press.

- Marchesault, Janine (1995). *Mirror Machine : Video and Identity*. Toronto: YYZ Books.
- Mars, Tanya (2004). « Not Just for Laughs: Women, Performance, and Humour ». Dans Tanya Mars et Johanna Householder (dir.), *Caught in the Act: an Anthology of Performance Art by Women* (p. 20-40). Toronto: YYZ Books.
- (2000). « Pure Virtue: a cabaret performance in 4 acts ». *n.paradoxa* (5), 13-16.
- et Johanna Householder (dir.) (2004). *Caught in the Act: an Anthology of Performance Art by Women*. Toronto: YYZ Books.
- (2004). *Caught in the Act II: An Anthology of Performance Art by Canadian Women*, vol. 2. Toronto: YYZ Books.
- Marshall, Stuart (1991). « Strategies of Dissemblance ». Dans Winnipeg Art Gallery, *Colin Campbell: Media Works 1972-1990* [Catalogue d'exposition] (24-30). Winnipeg: Winnipeg Art Gallery.
- McLuhan, Marshall (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Meigh-Andrews, Chris (2014). « The Means of Production: Feminism and 'Otherness' – Race, Gender, Technology and Access ». Dans *A History of Video Art, Second Edition*. New York: Bloomsbury Academic.
- Mensah, Maria Nengeh (dir.) (2005). *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Mulvey, Laura (1989)[1975]. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». Dans *Visual and Other Pleasures*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Murray, Karl-Gilbert (2003-2004). « Le travestissement : l'imitation comme processus de transformation ». *ETC*, 64(Décembre/Janvier-Février), 24-29.
- Nochlin, Linda (1971). « Why Have There Been No Great Women Artists ». Dans Vivian Gornick (dir.), *Woman in Sexist Studies in Power and Powerlessness* (344-366). New York: New York Basic Books.
- Parker, Rozsika et Griselda Pollock (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres: Routledge & Kegan.
- Paterson, Andrew J. (2008). « Spectacular Intimacies ». Dans Paul Couillard (dir.), *Ironic to Iconic: The Performance Works of Tanya Mars* (92-109). Toronto: FADO.
- Phillips, Mark Salber (2013). *On Historical Distance*. New Haven et Londres: Yale University Press.

Pontbriand, Chantal *et al.* (2012). « Les premières pratiques conceptuelles et leurs contextes : une conversation. Blair French, Lucy Lippard, Chantal Pontbriand, Mari Carmen Ramirez, Charlotte Townsend-Gault et Jeff Khonsary ». Dans *Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965-1980* (105-114). Vancouver/Edmonton/Toronto/Montréal/Halifax: Vancouver Art Gallery/Art Gallery of Alberta/Justina M. Barnicke Gallery/Galerie Leonard & Bina Ellen/Halifax INK.

Pourtavaf, Leila *et al.* (2012). *Féminismes électriques*. Montréal : La Centrale Powerhouse.

Probyn, Elspeth (1996). *Outside Belongings*. New York/Londres : Routledge.

Prosser, Jay (1998). *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press.

Rau, Krishna (2015). *Droits des lesbiennes, des gais, des bisexuels et des transgenres au Canada*. Récupéré le 15 septembre 2018 de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/droits-des-lesbiennes-des-gays-des-bisexuels-et-des-transgenres-au-canada>.

Reckitt, Helena *et al.* (2016). « Not at the beginning and not at the end. A conversation among Deirdre Logue, Allyson Mitchell, and Helena Reckitt ». Dans Amelia Jones et Erin Silver (dir.), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (356-371). Manchester: Manchester University Press.

Reich, June L. (1992). « Genderfuck: The Law of the Dildo ». *Discourse*, 15(1), 112-127.

Richard, Alain-Martin et Clive Robertson (dir.) (1991). *Performance au/in Canada 1970-1990*. Québec/Toronto: Éditions Interventions/Coach House Press.

Rivière, Joan (1929). « Womanliness as Masquerade ». *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 303-313.

Robertson, Clive (1991). « La performance au Canada de 1970 à 1990 : origines d'une nécessité ». Dans Alain-Martin Richard et Clive Robertson (dir.), *Performance au-in Canada 1970-1990*. Québec/Toronto : Éditions Interventions/Coach House Press.

Robertson, Pamela (1993). « "The Kinda Comedy That Imitates Me": Mae West's Identification with the Feminist Camp ». *Cinema Journal*, 32(2), 57-72.

Robillard, Yves (1973). « Fusion des arts : historique ». Dans *Québec Underground (dix ans d'art marginal au Québec) 1962-1972* (179-185). Québec : Médiart.

Roof, Judith (2016). *What Gender Is, What Gender Does*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Ross, Christine (1996[1988]). « Video: Toward a Renewal of Art Criticism ». Dans Peggy Gale et Lisa Steele (dir.), *Video re/View : The (Best) Source for Critical Writings on Canadian Artist's Video* (121-125). Toronto: Art Metropole et VTape.

Sandilands, Catriona (2005). « Where the Mountain Men Meet the Lesbian Rangers: Gender, Nation, and Nature in the Rocky Mountain National Parks ». Dans Melody Hessing, Rebecca Raglon et Catriona Sandilands (dir.), *This Elusive Land: Women and the Canadian Environment*. Vancouver: University of British Columbia Press.

Sawchuk, Kim (2008). « Performance (Art) as a Method of Inquiry ». Dans Paul Couillard (dir.), *Ironic to Iconic: The Performance Works of Tanya Mars* (10-25). Toronto: FADO Performance inc.

-- (2004). « Tanya Mars. Enthusiasm, Unbridled ». Dans Tanya Mars et Johanna Householder (dir.), *Caught in the Act: an Anthology of Performance Art by Women* (p. 324-334). Toronto: YYZ Books.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

Shaw, Nancy (1995). « Cultural Democracy and Institutionalized Difference: Intermedia, Metro Media ». Dans Janine Marchessault (dir.), *Mirror Machine: Video and Identity* (p. 26-34). Toronto : YYZ Books.

Sherbert, Garry, Annie Gérin et Sheila Petty (dir.) (2006). *Canadian Cultural Poesis. Essays on Canadian Culture*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.

Silverman, Kaja (1996). *The Threshold of the Visible World*. New York et Londres : Routledge.

-- (1986). « Fragments of a Fashionable Discourse ». Dans Tania Modelski (dir.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington : Indiana University Press.

Solomon-Godeau, Abigail (2007). « The Woman Who Never Was: Self-Representation, Photography and First Wave Feminist Art ». Dans Cornelia Butler et Lisa Gabrielle Mark (dir.), *WACK! Art and the Feminist Revolution* (336-345). Los Angeles et Cambridge : Museum of Contemporary Art et MIT Press.

Sontag, Susan (1964). *Notes on "Camp"*. Récupéré de <https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>.

St-Gelais, Thérèse (dir.), *Loin des yeux près du corps. Entre théorie et création*. Montréal : Galerie de l'UQAM et Éditions du remue-ménage.

Town, Elke (2011). « The Three Sisters of Tanya Mars: Pure Virtue, Pure Sin and Pure Nonsense ». Dans Arthur Kroker et Marilouise Kroker (dir.), *The Hysterical Male: New Feminist Theory* (3-11). CTheory Books : The Digital Publisher.

Tuer, Dot (2008). « The Women Men Love to Hate or Anatomy is Not Quite Destiny in Pure Hell ». Dans Paul Couillard (dir.), *Ironic to Iconic: The Performance Works of Tanya Mars* (162-175). Toronto: FADO Performance inc.

-- et Barbara Fisher (1990). *Tanys Mars: Pure Hell*. Toronto : The Power Plant.

-- (1995). « Mirroring Identities: Two Decades of Video Art in English-Canada ». Dans Janine Marchessault, *Mirror Machine: Video and Identity* (107-125). Toronto: YYZ Books.

Wagner, Anne M. (2000). « Performance, Video, and the Rhetoric of Presence ». *October*, 91(hiver), 59-80.

Wark, Jayne (2017). « Queering Abjection: A Lesbian, Feminist, and Canadian Perspective ». Dans Heather Davis (dir.), *Desire Change: Contemporary Feminist Art in Canada* (96-117). Montréal & Kingston/Winnipeg: McGill-Queen's University Press/Mentoring Artists for Women's Art.

-- (2006). *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*. Montréal; McGill-Queen's University Press.

-- (2006[2004]). « Dressed to Thrill: Costume, Body, and Dress in Canadian Performative Art ». Dans Garry Sherbert, Annie Gérin et Sheila Petty (dir.), *Canadian Cultural Poesis. Essays on Canadian Culture* (175-193). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

-- (1976). « Making Up: Role-Playing and Transformation in Women's Art ». Dans Lucy Lippard (dir.), *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (89-98). New York: E. P. Dutton.

Warner, Marina (1989[1976]). « La prostituée repentie ». Dans *Seule entre toutes les femmes : mythe et culte de la Vierge Marie*. Paris : Rivages.

Waugh, Thomas (2006). *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Winnipeg Art Gallery (1990-1991). *Colin Campbell: Media Works 1972-1990* [Catalogue d'exposition]. Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.

Wittig, Monique (2013[1992]). *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam.

-- (1980). La pensée straight. *Questions Féministes*(7), 45-53.

Entrevues de recherche

Boivin, Jade (2018, 22 janvier). *Entrevue avec Shawna Dempsey et Lorri Millan* [Appel Skype]. Montréal (Québec).

Boivin, Jade (2018, 2 février). *Entrevue avec Tanya Mars* [Appel Skype]. Montréal (Québec).

Boivin, Jade (2018, 22 février). *Entrevue avec Lisa Steele* [Appel Skype]. Montréal (Québec).