

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTATION DU SADOMASOCHISME LESBIEN EN ART  
CONTEMPORAIN : GENRES ET SEXUALITÉS FÉMINISTES QUEER DANS  
LES ŒUVRES DES ARTISTES DEL LAGRACE VOLCANO, CATHERINE OPIE  
ET TEJAL SHAH.

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

PAR  
SABRINA MAIORANO

JANVIER 2015

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.01-2006). 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

J'aimerais tout particulièrement remercier ma directrice de recherche, Thérèse St-Gelais, professeure au département d'histoire de l'art de l'UQAM et directrice de l'Unité de programmes en études féministes à l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF), pour sa disponibilité et son écoute, sa rigueur intellectuelle, pour sa capacité de rassurance ainsi que pour ses relectures attentives et méticuleuses.

J'aimerais également remercier Julie Lavigne, historienne de l'art et professeure au département de sexologie de l'UQAM, dont je suis l'adjointe de recherche depuis quelques années déjà. Grâce à ma participation à ses projets de recherche, j'ai pu me familiariser avec des auteures et des concepts qui ont grandement nourri mon analyse féministe.

Merci aux ami.e.s et famille qui m'ont encouragée dans la poursuite de cette deuxième maîtrise. Surtout ma chère amie Audray dont la radicalité de l'analyse politique constitue pour moi une source d'inspiration intarissable.

Finalement, j'aimerais souligner l'apport indéniable du FRQSC (Fonds de Recherche du Québec – Société et Culture) qui m'a octroyé une bourse d'études ayant grandement contribué à la poursuite de mes études universitaires. Merci au FRQSC d'avoir financé une recherche au sujet pour le moins audacieux et controversé qui, je l'espère, saura stimuler et encourager la recherche sur les minorités sexuelles et les pratiques sexuelles alternatives, tant du côté de la représentation que dans la sphère du vécu intime et social.

C'est avec affection que je dédie ce mémoire à toutes mes amies lesbiennes, bisexuelles et queer sadomasochistes.

## AVANT-PROPOS

Au départ, lorsque vint le temps de choisir un sujet de recherche pour ce mémoire, je m'étais proposé avec ambition de couvrir l'ensemble de la représentation des lesbiennes en art contemporain à travers le travail d'artistes elles-mêmes identifiées comme lesbiennes. À cet effet, le titre provisoire auquel j'avais pensé allait comme suit : *Le sujet lesbien en art contemporain : analyse féministe de l'iconographie des identités lesbiennes*. Devant l'ampleur de la tâche, et aussi très certainement à cause de mon bagage de sexologue, j'ai commencé à m'intéresser à la dimension sexuée du corpus d'œuvres que j'avais alors sélectionné. Qui plus est, mon travail d'adjointe de recherche ainsi que des rencontres, discussions et lectures significatives ont contribué à nourrir mon intérêt grandissant pour les (sub)cultures sexuelles dissidentes. C'est ainsi que s'est précisé mon désir d'aborder la représentation des sexualités lesbiennes marginalisées dans le champ des arts visuels.

La sexualité constitue sans doute l'objet d'étude le plus controversé du féminisme, mais également le plus passionnant. Sadomasochisme, *strap-on dildo* et relations *butch/femme* représentent une pomme de discorde historique au sein des études et de la pratique féministes. Pour ma part, le choix d'aborder un sujet aussi épineux s'avère d'abord et avant tout politique. Vous conviendrez avec moi que la ligne est cependant très fine entre le désir d'écrire dans un souci d'émancipation des femmes et le danger de leur nuire. Il s'agit là d'une entreprise délicate. L'histoire de la sexualité des femmes est indissociable d'une histoire traversée de violences sexuelles : viol, viol de guerre et viol correctif, agressions et micro-agressions sexuelles, harcèlement et esclavage sexuel, etc. sont autant de violences systémiques commises par la classe des hommes à l'endroit des femmes, contribuant à les déposséder, les dépouiller de leur humanité et les maintenir dans un statut d'assujettissement. Violences mûes par un désir de pouvoir. Pas étonnant alors que les pratiques sexuelles consensuelles qui ont recours à la douleur et à la contrainte soient d'emblée considérées comme une

extension des violences sexuelles faites aux femmes par tout un pan du mouvement féministe.

À cet effet, la question du consentement libre et éclairé semble reposer sur un système à deux vitesses. Lorsque la sexualité est source de violence, le féminisme est prompt à reconnaître la parole des femmes qui dénoncent cette violence, et avec raison, dans la mesure où l'on baigne dans une culture du viol qui tend à protéger les agresseurs et à nuire de manière considérable aux victimes. Toutefois, lorsque la sexualité s'avère source de plaisir, mais d'un plaisir qui ne cadre pas avec une vision idéalisée d'une sexualité égalitaire, ce même féminisme tend à remettre en doute la légitimité du consentement des femmes et à leur imputer une conscience limitée du spectre de leur oppression (*false consciousness*). Cette injonction à la fausse conscience s'avère néanmoins improductive dans la mesure où elle brime l'autonomie des femmes, ne leur reconnaissant pas la pleine capacité de penser et d'agir pour elles-mêmes. À cet effet, j'estime que de la même manière dont on ne remet pas en question l'absence de consentement chez les survivantes d'agressions sexuelles, l'on ne devrait pas non plus remettre en question la présence du consentement des femmes qui pratiquent une sexualité sadomasochiste.

C'est donc dans un souci de reconnaissance de l'autonomie et de la légitimité des subcultures sadomasochistes lesbiennes, mais également d'un spectre beaucoup plus large de sexualités dites nocives pour les femmes (je pense notamment à l'éventail des pratiques entourant le travail du sexe), que j'ai tenté d'aborder la présente recherche.

## TABLE DES MATIERES

<b>LISTE DES FIGURES .....</b>	<b>vii</b>
<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>viii</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1</b>	
<b>REVUE DE LITTÉRATURE .....</b>	<b>7</b>
<b>1.1 Art lesbien et artistes lesbiennes : définitions et enjeux .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 Histoire de l'art et art lesbien contemporain : histoires (in)visibles .....</b>	<b>9</b>
<b>CHAPITRE 2</b>	
<b>CONTEXTE THÉORIQUE : PENSER LE SADOMASOCHISME LESBIEN COMME POLITIQUE FÉMINISTE QUEER RADICALE DE LA SEXUALITÉ.....</b>	<b>20</b>
<b>2.1 Féminisme et sadomasochisme, un terrain glissant .....</b>	<b>20</b>
2.1.1 Consentement.....	22
2.1.2 Jeux de rôles.....	23
2.1.3 Sexualité et pouvoir .....	25
<b>2.2 État des lieux et critiques : vers une politique radicale de la sexualité .....</b>	<b>27</b>
<b>CHAPITRE 3</b>	
<b>PORNOGRAPHIE SADOMASOCHISTE LESBIENNE COMME PROPOSITION ARTISTIQUE CHEZ DEL LAGRACE VOLCANO.....</b>	<b>36</b>
<b>3.1 <i>Untitled</i> (1988), description de l'œuvre .....</b>	<b>38</b>
<b>3.2 Dispositif de sexualité queer : pornographie et post-pornographie à l'œuvre.....</b>	<b>41</b>
<b>3.3 Porno et SM lesbien : la traversée du genre .....</b>	<b>52</b>

## **CHAPITRE 4**

### **SADOMASOCHISME LESBIEN ET AUTO PORTRAIT : IDENTITÉ, VULNÉRABILITÉ ET COMMUNAUTÉ CHEZ CATHERINE OPIE ..... 61**

**4.1 *Self-Portrait/Pervert* (1994), description de l'œuvre ..... 62**

**4.2 Catherine Opie : désirs en tous genres où le triple jeu de l'identité  
lesbienne ..... 63**

**4.3 Auto-objectivation sexuelle où la vulnérabilité comme force de  
représentation ..... 68**

**4.4 Communauté et citoyenneté sexuelle ..... 75**

## **CHAPITRE 5**

### **DÉJEUNER (LESBIEN) SUR L'HERBE : APPROPRIATION, SATIRE FÉMINISTE ET *STRAPON SEX* DANS L'ŒUVRE DE TEJAL SHAH. .... 85**

**5.1 Pour une épistémologie du pouvoir : parodie et satire féministe ..... 90**

**5.2 Sémiotique du (faux) phallus lesbien ..... 94**

**CONCLUSION ..... 110**

**BIBLIOGRAPHIE ..... 115**

## LISTE DES FIGURES

Figure	page
1.1 Del LaGrace Volcano, <i>Untitled</i> , 1988, série <i>Ruff Sex</i> , photographie, dimensions inconnues, tirée du recueil <i>Love Bites</i> , 1991.....	59
1.2 Del LaGrace Volcano, <i>Be My Bitch</i> , 1988, série <i>Ruff Sex</i> , photographie noir et blanc, dimensions inconnues, tirée du recueil <i>Love Bites</i> , 1991.....	60
2.1 Catherine Opie, <i>Self-Portrait/Pervert</i> , 1994, épreuve à développement chromogène, 101,6 x 76,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	82
2.2 Catherine Opie, <i>Self-Portrait/Cutting</i> , 1993, épreuve à développement chromogène, 101,6 x 76,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	83
2.3 Catherine Opie, <i>Self-Portrait/Nursing</i> , 2004, épreuve à développement chromogène, 101,6 x 76,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	84
3.1 Édouard Manet, <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> , 1862-1863, huile sur toile, 209 x 264 cm, Musée d'Orsay, Paris.....	107
3.2 Tejal Shah, <i>Déjeuner sur l'herbe</i> , 2008, épreuve d'archivage numérique, dimensions inconnues.....	108
3.3 Sally Swain, <i>Mrs. Manet Entertains in the Garden</i> , 1988, illustration tirée du livre <i>The Great Housewives of Art</i> , New York : Penquin.....	109

## RÉSUMÉ

Depuis les débuts de l'art féministe, les artistes femmes dont le travail puise à même le corps et la sexualité féminine suscitent la controverse au sein des études féministes. Le recours à l'objectivation ou à l'auto-objectivation sexuelle s'avère pourtant une pratique incontournable dans l'art des femmes, y compris chez les artistes lesbiennes. Considérant l'invisibilisation historique des lesbiennes au sein de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'art féministe, que peut signifier une telle représentation de la part de celles-ci, alors que leur corps et leur sexualité font régulièrement l'objet de violences lesbophobes, tant dans l'espace public que dans le champ de la culture visuelle dominante? La présente recherche s'intéresse aux sexualités lesbiennes alternatives. Elle vise à dresser un portrait de la représentation du sadomasochisme lesbien en art contemporain à travers le travail d'artistes lesbiennes. Trois œuvres charnières ont été sélectionnées : Del LaGrace Volcano, *Untitled*, 1988; Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert*, 1994; Tejal Shah, *Déjeuner sur l'herbe*, 2008. La recherche souhaite ainsi dégager différentes stratégies de représentation du sadomasochisme lesbien par les artistes lesbiennes dans le champ de l'art, et plus largement, de comprendre l'apport de cette production artistique pour l'histoire de l'art féministe. Finalement, la recherche vise à proposer une compréhension plus fine de la culture visuelle lesbienne et de ses subcultures érotiques marginalisées. Si l'accès à la représentation constitue une forme de pouvoir, alors quelles sont les formes de pouvoirs déployées par les artistes? Les résultats montrent à voir que la représentation du sadomasochisme lesbien en art contemporain (1980-2010) se décline sous trois cas de figures : l'œuvre à caractère pornographique, l'autoportrait, et la satire féministe à travers l'appropriation. L'objectivation et l'auto-objectivation sexuelle constituent chez les artistes étudiées les principales stratégies de représentation où l'expression de la vulnérabilité est travaillée de manière à légitimer les corps et à réclamer une reconnaissance de cette sexualité à la fois extrême et politique sur le plan individuel et collectif. L'identité lesbienne ainsi déployée vient ébranler les canons de la féminité et de la sexualité (hétéro)normative en histoire de l'art. Le corpus à l'étude permet de tisser des liens avec une tradition d'histoire de l'art féministe et gagnerait à être intégré dans les enseignements afin de contrer la lesbophobie dans le champ des arts visuels.

### Mots-clés :

sadomasochisme – lesbianisme – *strap-on dildo* – photographie – objectivation sexuelle – théorie féministe – théorie queer – Del LaGrace Volcano – Catherine Opie – Tejal Shah.

## INTRODUCTION

La présente recherche est mûe par un constat d'invisibilité historique des lesbiennes, tant du côté des sciences sociales que du côté des arts visuels. Ayant côtoyé les marges du mouvement féministe, elles occupent de la même manière une position limitrophe dans l'histoire de l'art féministe, si bien que leur éviction nécessite la rédaction d'ouvrages spécialisés sur le sujet afin de contrer l'espace minoritaire que l'art lesbien occupe dans les recueils d'art féministe (Ashburn, 1996 ; Hammond, 2000). Pourtant, l'apport des artistes lesbiennes se révèle d'une importance majeure pour l'histoire de l'art et l'histoire de l'art féministe, domaines qui n'échappent pas à une lesbophobie sournoise. Cette lesbophobie est toujours d'actualité, alors que les grandes revues d'art contemporain ne consacrent qu'un maigre pourcentage de leur contenu à la promotion d'œuvres issues d'artistes lesbiennes, d'autant plus si le contenu des œuvres s'avère sexualisé (Lavigne, Laurin et Maiorano, 2013). Or, une simple recherche sur le moteur de recherche Google avec les mots clés « *lesbian artists* » et « *lesbian art* » permet de recenser un éventail beaucoup plus large d'œuvres à caractère sexuel issues d'artistes lesbiennes. Alors que les instances de légitimation du monde de l'art semblent tarder à octroyer une pleine reconnaissance au travail des artistes lesbiennes qui abordent explicitement la sexualité lesbienne, des circuits plus souterrains permettent d'en rendre compte.

L'état de la recherche s'est surtout penché sur l'analyse d'œuvres à caractère sexuel provenant de femmes artistes, mais pas spécifiquement sur les œuvres à caractère sexuel provenant d'artistes lesbiennes (Lavigne, Laurin et Maiorano, 2013). Les enjeux qu'une telle représentation suscite ont été largement discutés par les historiennes de l'art et philosophes féministes, notamment les dangers (Parker et Pollock, 1987; Tickner, 1978) et les bénéfices (Nussbaum, 1995 ; Cahill, 2011) engendrés par l'objectivation sexuelle. Pour leur part, les lesbiennes font face à des défis supplémentaires eu égard à l'hétérosexisme et à l'hégémonie du regard masculin

ainsi qu'à l'appropriation de la sexualité lesbienne par la pornographie *mainstream* (Hammond, 2000 ; Cottingham, 2000 ; Williams, 1989). À cet effet, certaines artistes lesbiennes ont travaillé la réappropriation des conventions pornographiques, allant même jusqu'à représenter une sexualité lesbienne que l'on pourrait qualifier d'extrême, notamment dans sa composante sadomasochiste. Une familiarisation avec des ouvrages spécialisés sur l'art lesbien permet de constater que la représentation du sadomasochisme lesbien constitue un phénomène significatif de la production artistique lesbienne (Ashburn, 1996; Hammond, 2000). À ce jour, ce type de production artistique s'avère encore très fécond, regroupant des artistes telles que Phyllis Christopher, Jo Darbyshire, Monica Majoli et Hilary Harkness, pour n'en nommer que quelques-unes.

Une lecture attentive de la production artistique lesbienne sadomasochiste donne à voir qu'elle coïncide avec la montée d'un activisme féministe souvent appelé pro-sexe, mais que je qualifierai ici plus spécifiquement de pro-SM, et qu'on peut situer dans les années 1980 (Califia, 2008 ; Rubin, 2010). Le féminisme des années 1980 est marqué par une profonde divergence de positions sur la question de la sexualité. Celle-ci fait écho à ce que plusieurs auteur.e.s ont nommé la *feminist sex wars* (la guerre du sexe féministe) ayant mené à une division entre féministes anti-pornographie (s'opposant également aux relations sadomasochistes et à la prostitution) et entre féministes pro-pornographie, aussi appelées féministes anti-censure (celles-ci étant généralement favorables aux relations sadomasochistes et au travail du sexe). Les années 1980 voient donc naître une militance féministe lesbienne pro-SM, tant sur le plan théorique, militant et culturel<sup>1</sup>. Force est de constater que bon nombre d'artistes lesbiennes travaillant à représenter le SM lesbien s'identifient

---

<sup>1</sup> Le féminisme pro-SM prend forme dans la foulée de la militance féministe anti-censure. À cet effet, la majorité des féministes anti-censure sont davantage pro-pornographie que pro-SM. Dans ce contexte, Gayle Rubin et Pat Califia, cheffes de file du féminisme pro-SM, occupent une position marginale dans le mouvement, la majorité des féministes anti-censure n'étant pas explicitement pro-SM.

également comme lesbiennes sadomasochistes et fréquentent les communautés cuir. Cette production n'est donc pas anodine dans la mesure où elle peut aisément être abordée sous l'angle d'un activisme politique où les artistes tentent d'octroyer une légitimité aux communautés sexuelles marginalisées dont elles font partie.

La présente recherche s'intéresse donc à l'analyse de la représentation du sadomasochisme lesbien en art contemporain à travers le travail d'artistes lesbiennes. Afin de circonscrire l'étendue de cette recherche, l'analyse prendra la forme d'études de cas qui se concentreront sur trois œuvres principales issues de trois artistes différentes, à raison d'une œuvre phare par décennie (années 1980, 1990 et 2000), en plus d'œuvres complémentaires : il s'agit des artistes Del LaGrace Volcano pour l'œuvre *Untitled* issue de la série *Ruff Sex* (1988), Catherine Opie pour l'œuvre *Self-Portrait/Pervert* (1994) et finalement Tejal Shah pour l'œuvre *Déjeuner sur l'herbe* (2008).

Le choix des œuvres repose notamment sur leur accessibilité, sur la fortune critique qu'elles ont engendrée jusqu'à ce jour à partir du moment de leur création, ou encore pour la reconnaissance institutionnelle dont elles jouissent. À cet effet, les années 1980 sont marquées par la controverse entourant la publication du recueil *Love Bites* de l'artiste Del LaGrace Volcano en raison du caractère sexuellement explicite et sadomasochiste de plusieurs œuvres. Pour sa part, Catherine Opie incarne la décennie des années 1990 dans la mesure où l'artiste jouit d'une consécration sans précédent de son travail pour le moins marginal : l'œuvre *Self-Portrait/Pervert* (1994) est exposée à la *Whitney Biennial* en 1995 et le Guggenheim Museum en fait ensuite l'acquisition. Finalement, Tejal Shah est une artiste moins connue, mais dont le travail s'avère tout aussi percutant. À partir d'une citation de Manet, *Déjeuner sur l'herbe* (2008) constitue une œuvre chargée, déployant une multitude de couches sémiotiques interrogeant la notion de pouvoir.

Ici, la question de la subjectivité lesbienne se pose avec insistance : que peut signifier la représentation d'actes sexuels controversés entre femmes de la part d'artistes lesbiennes ? Puisque la représentation de la sexualité dans l'art des femmes est un sujet de prédilection de l'analyse féministe en histoire de l'art, quel héritage peut-on dégager de cette production eu égard à la culture visuelle lesbienne et à l'art féministe ? Surtout, que nous apprend cette production artistique sur les communautés sexuelles radicales, notamment sur les subcultures sadomasochistes lesbiennes ? Y a-t-il un lien entre pratique sexuelle et représentation culturelle ? Ainsi, j'affirme que le travail des artistes lesbiennes portant sur la représentation de la sexualité lesbienne alternative en art contemporain participe d'une stratégie micropolitique de résistance aux discours dominants dans la mesure où il offre un espace de décolonisation et de déterritorialisation de la sexualité, du genre, ainsi que des champs disciplinaires que constituent l'histoire de l'art et les études féministes. Par l'entremise d'une réappropriation subversive des conventions pornographiques, du recours à l'objectivation sexuelle ainsi que par la satire féministe, le corpus à l'étude participe à contrer l'hétéronormativité et à affirmer la pleine autonomie de la sexualité lesbienne.

À la lumière de ces questionnements, je tenterai notamment de démontrer comment le corpus à l'étude participe d'une dé-hiérarchisation des canons de l'histoire de l'art et de la sexualité ; de cerner l'évolution des pratiques artistiques féministes qui utilisent la violence et la sexualité tout en situant les lignes de continuité et de rupture du corpus à l'étude ; d'explorer le potentiel féministe du sadomasochisme lesbien; et finalement, de démontrer comment le corpus à l'étude participe à construire le sujet lesbien comme sujet désirant par l'exploration de l'autonomie des codes de représentation de la sexualité lesbienne.

Mon contexte théorique repose sur le courant de pensée féministe queer et s'inspire notamment des travaux de Gayle Rubin et de Beatriz Preciado. Pionnière en matière

de théorie féministe pro-SM, Rubin élabore les contours d'une théorie radicale de la sexualité en proposant dès 1984 d'appréhender la sexualité comme un vecteur d'oppression autonome. Soumise à un système de hiérarchisation et de stratification sexuelle hérité de la morale religieuse et teintée par d'autres axes d'oppression dont le genre, la race et la classe, la sexualité s'avère contrainte dans un espace dichotomique qui oscille entre normalité et déviance. Rubin en propose un examen attentif afin de ré-évaluer les critères et les frontières qui établissent la norme en matière de sexualité. Pour sa part, Beatriz Preciado propose le concept de contra-sexualité afin de marquer une rupture avec les relents essentialistes historiques qui émanent du concept même de sexualité. La contra-sexualité permet donc de rompre avec l'idée de nature qui sous-tend le domaine du sexuel. Puisant à même les politiques cyborg de Donna Haraway, Preciado s'attaque à court-circuiter la binarité des systèmes sexe/genre/sexualité.

Dans un premier temps, je me concentrerai sur un travail de dépouillement et d'analyse de la littérature. J'effectuerai également un travail de documentation des parcours des artistes sélectionnées dans le but de tisser les liens qu'elles entretiennent avec le féminisme et le SM lesbien. À cet effet, les critères qui guident la sélection des œuvres et des artistes sont orientés par l'épistémologie féministe des savoirs et des points de vue situés, à savoir que la production de toute connaissance est toujours influencée par nos appartenances identitaires (Haraway, 1988). Je m'adonnerai également à une analyse formelle des œuvres et de leur contenu iconographique par laquelle je tenterai de dégager les effets de sens et les croisements de récurrence entre celles-ci.

Le premier chapitre sera consacré à une brève revue de la littérature afin de mieux saisir les enjeux du sujet de recherche et son inscription dans l'histoire de l'art féministe. Le deuxième chapitre tentera d'inscrire le contexte théorique qui sous-tend la présente recherche : y seront abordés les principaux points de débat entre

féminismes pro et anti SM, le tout afin de mieux circonscrire les perspectives sadomasochistes lesbiennes. Les thématiques du consentement et des relations de pouvoir seront soulevées. Ensuite, j'élaborerai plus en détail le travail de Gayle Rubin pour penser la sexualité dans une perspective radicale ainsi que l'analyse contra-sexuelle de Beatriz Preciado à la lumière des politiques cyborg. Le troisième chapitre portera sur le travail de l'artiste Del LaGrace Volcano, plus précisément sur l'œuvre *Untitled* (1988) issue du recueil de photographies *Love Bites* (1991). Je m'attarderai à circonscrire la manière dont l'œuvre, par son caractère pornographique, constitue l'amorce d'un projet politique en faveur de la reconnaissance de l'autonomie de la sexualité lesbienne et de la légitimité des pratiques lesbiennes sadomasochistes. Le quatrième chapitre s'intéressera à Catherine Opie. Par l'entremise de l'œuvre intitulée *Self-Portrait/Pervert* (1994) et plus largement, par sa trilogie d'autoportraits, je tenterai de mettre en lumière comment l'auto-objectivation sexuelle de l'artiste constitue une posture à travers laquelle elle affirme une subjectivité désirante, notamment à travers la revendication de son droit à la déviance. Le cinquième chapitre portera sur l'œuvre *Déjeuner sur l'herbe* (2008) de Tejal Shah. Dans cette audacieuse citation où le *strap-on dildo* constitue la pièce maîtresse, l'artiste propose d'explorer les méandres de la satire féministe afin d'offrir une critique radicale du phallus comme référent du pouvoir.

## CHAPITRE 1

### Revue de littérature

#### 1.1 Art lesbien et artistes lesbiennes : définitions et enjeux

L'art lesbien occupe les marges de l'histoire de l'art générale et de l'histoire de l'art féministe. Son histoire est inextricablement marquée de luttes contre la censure et l'oubli (Ashburn, 1996; Case, 2003; Hammond, 2000). Mais l'art lesbien a su résister et s'est déployé sous plusieurs formes. Avant de situer avec plus d'exactitude l'art lesbien et la représentation du sujet lesbien en histoire de l'art, je propose d'établir quelques définitions : qu'entend-on au juste par « art lesbien »? Dans son livre *Lesbian Art in America : A Contemporary History*, Harmony Hammond conçoit une définition intimement liée aux luttes féministes :

Lesbian art is not a stylistic movement but rather, in its simplest definition, art that comes out of a feminist consciousness and reflects the experience of having lesbian relationships or being lesbian in patriarchal culture. This consciousness may be implicitly or explicitly articulated. It may be expressed through an array of styles, imagery, materials used, concepts, or content, and may be figurative, symbolic, abstract, or conceptual (Hammond, 2000, p. 8).

L'art lesbien ne renvoie donc pas à un style ou à une esthétique particulière, mais bien à un corpus dense, riche et diversifié qui traite de l'existence lesbienne, le tout dans une perspective critique qui interroge les enjeux des réalités lesbiennes au sein de la culture dominante patriarcale. Bien que Hammond accorde une place centrale à la critique du patriarcat dans sa définition de l'art lesbien (et cela, sans négliger l'apport des artistes lesbiennes aux autres formes d'oppressions croisées dans le reste de son ouvrage), je souhaiterais insister sur le fait que l'existence lesbienne baigne également dans une culture dominante hétéronormée, raciste, classiste et capacitiste, et que l'art lesbien interroge également ces structures. Pour Harmony Hammond, l'art lesbien est politique : l'art lesbien est féministe. Cependant, toutes les artistes

lesbiennes ne s'identifient pas nécessairement comme féministes. C'est le cas notamment de certaines artistes du corpus à l'étude qui, en raison de leur positionnement en tant que lesbiennes sadomasochistes, entretiennent un rapport trouble au féminisme. Toutefois, cette distanciation ne signifie pas pour autant que leurs œuvres ne contiennent pas un apport significatif à l'art féministe.

La question entourant les critères constitutifs de l'art lesbien entraîne avec elle la question de savoir qui possède la légitimité de faire de l'art lesbien. Hammond répond que les artistes lesbiennes sont celles qui produisent l'art lesbien (Hammond, 2000). À cet effet, j'aimerais élargir cette catégorie pour la densifier en termes d'identité de genre et d'orientation sexuelle : toute personne s'identifiant comme femme<sup>2</sup> ainsi que toute femme s'identifiant comme lesbienne, bisexuelle, queer ou toute autre orientation sexuelle dénotant un intérêt pour les femmes et une implication dans la culture et l'existence lesbienne ne posséderait-elle pas la légitimité de produire de l'art lesbien? J'ose espérer que oui. Plus largement, et plus difficilement peut-être, l'on peut également étendre la question de cette légitimité aux personnes s'identifiant comme allié.e.s, notamment les artistes hommes et les artistes femmes hétérosexuelles qui mettraient en scène dans leurs œuvres des représentations lesbiennes dans une perspective critique. Si l'on pousse la logique du postmodernisme dans ses derniers retranchements, l'on ne peut faire fi de cette épineuse question qui, pour ma part, me laisse perplexe, mais sans réponse définitive, et qui pose de nouveaux défis à l'histoire de l'art et à sa manière de conceptualiser les catégories. Elizabeth Ashburn, historienne de l'art australienne, abonde dans le même sens. Elle relate, non sans certaines réserves, que l'avènement des théories queer a entraîné son lot de bouleversements catégoriels : l'identité lesbienne est maintenant appréhendée comme une catégorie fluide et hétérogène où les subjectivités lesbiennes sont démultipliées : « *Now, as lesbians artists again become visible, they do so more*

---

<sup>2</sup> Femme cisgenre ou femme transgenre.

*as individuals with differing subjectivities than a single category of 'lesbian artist' »* (Ashburn, 1996, p. 21). On assisterait ainsi à un certain éclatement du caractère monolithique de la catégorie « artiste lesbienne » au profit d'une plus grande hétérogénéité de celle-ci. L'identification à cette catégorie présume ainsi que les artistes y déploient une multitude de subjectivités lesbiennes. Toutefois, Ashburn est claire sur l'importance récurrente accordée aux enjeux politiques et à l'intersection des rapports de pouvoir dans les œuvres des artistes lesbiennes (enjeux de classe, d'ethnicité, de religion, de genre et de sexualité). Ainsi, la diversification de la catégorie « artiste lesbienne » n'affecterait pas pour autant la portée politique des œuvres.

## **1.2 Histoire de l'art et art lesbien contemporain : histoires (in)visibles**

Je propose dans un premier temps de situer la présence de l'art lesbien au sein de la grande histoire de l'art et les enjeux liés à son (in)visibilité. Par la suite, je dresserai un bref survol de l'histoire de l'art lesbien contemporain et de son rapport étroit à l'art féministe afin de mettre en relief les enjeux spécifiques liés à la représentation du corps lesbien. Par la suite, j'aborderai ces enjeux au regard des débats actuels sur l'objectivation et l'auto-objectivation sexuelle comme pratique artistique. Finalement, je dresserai un bref portrait de la représentation lesbienne sadomasochiste et la place qu'elle occupe dans l'histoire de l'art.

Les années 1990 constituent une décennie significative au sein de l'histoire de l'art à propos de la prise en compte des minorités sexuelles. Les études font un retour critique sur la place des artistes lesbiennes dans le champ de l'art depuis les bouleversements féministes des années 1960-1970. Il s'agit également d'une période où le travail d'artistes gays et lesbiennes jouissent d'une plus grande visibilité, certes,

mais une visibilité contestée<sup>3</sup>. Bon nombre d'historiennes de l'art posent un regard global sur la place des lesbiennes dans la grande histoire de l'art. Celles-ci soulignent le peu d'intérêt porté aux lesbiennes et au lesbianisme en art ainsi que leur oblitération historique et systématique par la culture dominante hétéropatriarcale (Cottingham, 1996; Rand, 1991; Thompson, 2010). Erica Rand (1991) déplore le fait que les agentes culturelles lesbiennes (qu'elles soient artistes, critiques d'art ou mécènes) demeurent relativement invisibles dans le champ des arts visuels dominant. Pourtant, depuis les 30 dernières années, les lesbiennes s'organisent dans le monde de l'art et se font voir, mais toujours par des chemins souterrains – on a qu'à penser à des initiatives telles que le *Lesbian Art Project* (1979), le *Great American Lesbian Art Show* (1980) et au groupe *Lesbians about Visual Art* (1989-1990) (Rand, 1991; Thompson, 2010). Malgré cette vitalité, le travail des artistes lesbiennes, passées et futures, demeure marginalisé dans l'histoire de l'art, et ce, même au sein de l'histoire de l'art féministe. Hammond (2000) note un double effacement qui contribue à maintenir un vide historique dans l'appréhension de l'art lesbien : d'une part, les ouvrages sur l'art féministe ont tendance à minimiser l'apport spécifique et original des artistes lesbiennes à l'art féministe, et d'autre part, les ouvrages issus de

---

<sup>3</sup> Plusieurs historien.ne.s et critiques d'art dénoncent le caractère anhistorique et hétéronormatif des pratiques curatoriales qui dénaturent ou instrumentalisent les œuvres de par leur contexte de présentation dans les galeries. Par exemple, en réponse à un article publié dans la revue *Art in America* intitulé *After Stonewall* (juin 1994) ainsi qu'à l'exposition *In a Different Light* (University Art Museum, Berkeley), Robert Atkins (1996) accuse galeristes, commissaires d'exposition, critiques et revues d'art contemporain de participer à l'effacement de la culture gaie et lesbienne en mettant de l'avant la notion de « sensibilité queer », moins menaçante, au détriment du concept radical des « politiques identitaires » : Atkins dénonce la quasi-absence d'ancrages historiques liés à la communauté gaie et lesbienne en ce qui a trait à la répression policière (soulèvements de Stonewall) ainsi qu'à la marginalisation aggravée par la crise du SIDA) et de l'influence de cette histoire sur le travail des artistes gais et lesbiennes. Pour sa part, Laura Cottingham (2000) dénonce spécifiquement la manière dont le contexte de présentation des œuvres à caractère sexuel issues d'artistes lesbiennes contribue à instrumentaliser la sexualité lesbienne au profit du regard masculin, particulièrement dans l'exposition *Bad Girls*. Elle souligne l'incompétence des commissaires d'exposition dans l'omission de toute référence historique et contextuelle au travail des artistes lesbiennes exposées, participant à les faire passer pour hétérosexuelles, ou faisant carrément passer le contenu des œuvres pour un contenu hétérosexuel. À cela s'ajoute la dépolitisation du travail des artistes lesbiennes et l'absence de référence au mouvement féministe. Cottingham accuse vertement les institutions muséales d'avoir fait preuve d'appropriation culturelle à des fins mercantiles et capitalistes.

perspectives queer sur l'art tendent à faire fi de l'interpénétration historique inextricable entre art féministe, art lesbien et culture queer. Erica Rand souligne deux conséquences néfastes et intimement reliées l'une à l'autre dans l'occultation du travail des artistes lesbiennes : d'une part, l'image de la lesbienne en art risque de se voir réduite à un vecteur de fantasmes masculins<sup>4</sup>; d'autre part, l'imagerie lesbienne court le risque d'être hypersexualisée et réduite au statut d'objet sexuel, notamment parce que les œuvres qui sont légitimées dans le champ de l'art sont généralement issues d'hommes artistes qui projettent leurs fantasmes à travers la figure lesbienne. Selon Rand (1991), si l'invisibilité du travail des artistes lesbiennes persiste, le danger est bien réel à savoir que le lesbianisme ne pourra jamais être perçu autrement que comme un mode de sexualité. Cottingham abonde dans le même sens. Elle affirme que « L'appropriation de la sexualité entre femmes et du mode de vie lesbien par la pression hétérosexiste qu'impose le regard masculin est la plus pernicieuse des traditions contre lesquelles les autoreprésentations lesbiennes doivent sans cesse lutter » (Cottingham, 2000, p. 50). C'est dire à quel point la représentation « par et pour » les lesbiennes demeure un enjeu sensible chez les historiennes de l'art lesbien, un enjeu constamment menacé par la contrainte à l'hétérosexualité, rejoignant par ailleurs des préoccupations semblables à celles émises par les historiennes de l'art féministe, à savoir le danger de l'objectivation sexuelle par les spectateurs masculins.

---

<sup>4</sup> À cet effet, Erica Rand a largement documenté l'instrumentalisation hétérosexualisante de la sexualité lesbienne par les hommes artistes à travers l'histoire de l'art. Elle a notamment travaillé sur les œuvres du peintre français François Boucher. Sa thèse vise à démontrer que la visibilité lesbienne peut être synonyme d'invisibilité. Elle note qu'une des stratégies de prédilection de l'effacement de l'existence lesbienne réside dans la trame narrative des œuvres à caractère mythologique. Le titre de l'œuvre, le mythe auquel il réfère ainsi que la position des personnages participent d'une reconduction de la norme hétérosexuelle. Par exemple, dans *Jupiter et Callisto*, l'œuvre montre à voir deux femmes en pleine séance de séduction alors qu'il s'agit en fait de Jupiter déguisé en femme. Celui-ci occupe par ailleurs une position dominante dans l'œuvre, et Callisto, une position légèrement décalée, reconduisant ainsi la convention des normes de genre hétérosexuelles dans les rituels de séduction (Rand utilise les termes « *top* » et « *bottom* »). Cette hétérosexualisation de l'existence lesbienne participe d'emblée à lui octroyer un caractère puéril et inoffensif, neutralisant le caractère autonome et bien réel des rapports affectifs et sexuels entre femmes (Rand, 1994).

Des travaux récents vont dans le même sens, permettant de nuancer les enjeux de visibilité et d'objectivation sexuelle de l'existence lesbienne. En effet, plusieurs études documentent la récupération de la figure lesbienne dans la culture populaire, notamment à travers le cinéma, la publicité et la pornographie au profit de la reconduction de la norme hétérosexuelle dominante (Ciasullo, 2001 ; Gill, 2008). Les auteures dénoncent plus précisément la construction d'une figure lesbienne disciplinée par l'idéal de la blancheur, du consumérisme et des stéréotypes de genre. La culture populaire tend donc à produire des représentations contrastées entre la « bonne » lesbienne, blanche, féminine et bourgeoise (et par le fait même, conforme au modèle dominant de la femme hétérosexuelle) versus la « mauvaise » lesbienne, racisée, pauvre et masculine. Ces études s'entendent sur un constat d'invisibilité du sujet lesbien, car il est subsumé par la culture dominante ou représenté de manière péjorative. Ce déni de représentation par et pour les lesbiennes peut être interprété comme une forme de violence symbolique dans la mesure où les codes visuels culturels liés au lesbianisme – c'est-à-dire les codes par lesquels les lesbiennes s'identifient entre elles, par exemple les identités *butch/fem*<sup>5</sup> – sont ignorés. Une interprétation possible de ces études tend à démontrer que ce qui est problématique,

---

<sup>5</sup> *Butch/fem* ou *butch/femme*. « [...] les termes sont apparus dans les années 1940 dans le milieu des bars fréquentés par des lesbiennes de la classe ouvrière aux États-Unis. Littéralement, *butch* signifie costaud-e [...] et *femme* ou « *fem* » a pour racine *female*. D'abord adjectifs (*a butch woman*, *a fem lesbian*, etc.) et péjoratifs, ils ont été repris avec fierté pour désigner les identités, expériences, érotismes, relations sociales de certaines lesbiennes, l'une adoptant souvent une apparence dite « masculine », l'autre plutôt une apparence dite « féminine ». Mentionnons aussi les équivalents *stud/fish* utilisés par les lesbiennes afro-américaines. Ignorées ou méprisées par les mouvements lesbien et féministe des années 1970 qui y voyaient une réplique des rôles hétérosexuels, des *butchs* et des *fems* ont pris la parole au début des années 1980 (voir *Pleasure and Danger : Exploring Female Sexuality*, collectif, dirigé par Carole S. Vance, 1984), provoquant des discussions houleuses. Par la suite, de nombreuses publications anglo-saxonnes ont permis de témoigner des réalités *butch/fem*, d'analyser leur importance historique et d'en développer une perception plus nuancée. Des ouvrages fondateurs [...] ont ouvert la voie aux recherches sur les concepts *butch/fem* aussi bien dans le milieu universitaire (d'un point de vue féministe, *queer*, lesbien radical et autres) que dans la littérature [...]. Les expériences *butch* et *fem* ne sont plus seulement considérées comme un jeu de rôles dans un couple : beaucoup y voient une manifestation de la résistance à l'hétérosexualité obligatoire, de la créativité des relations lesbiennes et de la remise en cause des genres imposés. De nombreuses subtilités ont été mises au jour, reflétant la variété actuelle des vécus *butch* et *fem*, qui s'éloignent probablement de la rigidité des relations des années 1940 et 1950. » (Lemoine, 2003 cité dans Éribon, 2003, p. 85).

ce n'est pas tant la représentation de la sexualité lesbienne, mais plutôt son édulcoration au sein de la culture dominante hétéronormée. La représentation d'une sexualité lesbienne autonome passerait ainsi, par exemple, par la reconnaissance d'une plus grande diversité d'expressions de genre et de pratiques sexuelles issues des cultures lesbiennes. À cet effet, un bref survol de l'histoire de l'art lesbien contemporain permet de confirmer cette position.

Dans *Lesbian Art in America : A Contemporary History*, Harmony Hammond couvre l'évolution de l'art lesbien contemporain en trois temps. Marquée par l'avènement des mouvements sociaux pour les droits des femmes, des minorités sexuelles et des personnes racisées, et conséquemment, par l'avènement du féminisme en art, la décennie des années 1970 repose principalement sur un courant de pensée féministe différentialiste, inspirant les artistes femmes, hétérosexuelles, lesbiennes et féministes, à célébrer la similitude (Hammond, 2000). L'abstraction constitue un mode de représentation privilégié et conséquemment, on note une relative absence de figuration, voire un malaise à représenter le corps féminin, non sans compter sur l'influence des premières théories féministes sur l'objectivation sexuelle, ou plutôt, sur les dangers du regard masculin. À cet effet, les théoriciennes invitent les femmes artistes à éviter de représenter le corps féminin, et surtout, le corps féminin sexualisé, afin de se prémunir de l'objectivation sexuelle déshumanisante des spectateurs masculins (Mulvey, 1975). Toutefois, Hammond souligne que cette éviction du corps lesbien sexué et sexualisé a entraîné une impasse accentuant l'idée que les lesbiennes sont des êtres asexués et asexuelles où il est devenu difficile de les appréhender comme des femmes désirantes dotées d'une sexualité autonome.

Dans les années 1980, les artistes lesbiennes connaissent un regain d'intérêt pour la représentation du corps et de la sexualité lesbienne. Cette émergence d'une représentation plus sexualisée va de pair avec de nouvelles avenues féministes théoriques et militantes. Le féminisme des années 1980 est marqué par une profonde

divergence de positions sur la question de la sexualité : d'une part, on retrouve une tradition féministe matérialiste qui envisage la sexualité comme le site privilégié de l'exercice de la domination des hommes sur les femmes, d'autre part, une autre école de pensée, largement menée par des féministes lesbiennes, appréhende au contraire la sexualité comme le site privilégié de l'émancipation des femmes. Cette dissension fait écho à ce que plusieurs auteur.e.s ont nommé la *feminist sex wars* (la guerre du sexe féministe) ayant mené à une division entre féministes anti-pornographie (s'opposant également aux relations sadomasochistes, à la prostitution et à la pénétration) et entre féministes pro-pornographie ou anti-censure (celles-ci étant favorables aux relations sadomasochistes, au travail du sexe et à la pénétration). Force est de constater que cette ébullition féministe inspira bon nombre d'artistes lesbiennes à incorporer dans leurs œuvres des symboles controversés souvent associés au patriarcat, notamment les rôles *butch/femme*, la sexualité sadomasochiste et le *strap-on dildo*, avec une prédilection pour le médium de la photographie (Hammond, 2000).

Pour leur part, les années 1990 sont marquées par l'avènement des théories queer. Les artistes lesbiennes continuent d'explorer des thématiques similaires aux années 1980, mais avec un nouvel intérêt, par exemple, pour l'appropriation de la culture gaie ainsi que l'investissement du médium de la peinture (médium de prédilection du grand art, et conséquemment, un outil historique du patriarcat). On remarque également un désir d'imposer une subjectivité lesbienne qui passe entre autres, mais pas exclusivement, par une représentation sans compromis, voire agressive, de la sexualité lesbienne, et ce, au risque de l'objectivation sexuelle masculine (Hammond, 2000). Hammond partage ainsi des préoccupations similaires à celles émises par Rand et Cottingham, celles-ci pouvant être problématisées par l'existence d'une double contrainte, à savoir que l'absence de représentations lesbiennes sexualisées participe à concevoir les lesbiennes comme des êtres asexuelles et asexuées, tandis que la représentation d'œuvres sexualisées risque de contribuer à l'objectivation du corps des lesbiennes

par les hommes. Ce qui est en jeu réside principalement dans la question de l'autonomie de la sexualité lesbienne.

La question du danger de l'objectivation de la sexualité lesbienne se pose ici avec insistance. Or, l'histoire de l'art féministe a abondamment couvert cette question en ce qui a trait à la sexualité des femmes en général, mais de manière moins prolifique en ce qui a trait à la sexualité lesbienne. Des années 1970 à aujourd'hui, on remarque la récurrence de certaines pratiques artistiques dans l'art des femmes, particulièrement dans l'art féministe : il s'agit de la pratique de l'auto-objectivation (ou objectivation de soi) (Tickner, 1978). En 1978, Lisa Tickner publie un article dans lequel elle dresse le portrait des stratégies de représentation les plus courantes dans l'art des femmes, faisant notamment ressortir la catégorie « *parody : self as object* ». Près de 35 ans plus tard, Lavigne, Laurin et Maiorano (2013) se sont penchées sur un projet de cartographie similaire, mais cette fois-ci exclusivement basé sur la représentation de la sexualité dans les œuvres de femmes artistes, faisant ressortir la pratique de l'auto-objectivation sexuelle comme une pratique artistique significative en art contemporain chez les femmes artistes<sup>6</sup>. Autre constat : cette représentation de la sexualité féminine est largement dominée par la présence de l'hétérosexualité. En effet, sur un corpus de 501 images, à peine 5% des œuvres étaient consacrées à la représentation de la sexualité lesbienne, totalisant un corpus d'une vingtaine d'œuvres, la majorité étant produite par des artistes lesbiennes, d'autres par des artistes hétérosexuelles. Autre fait saillant, 5% des œuvres du corpus

---

<sup>6</sup> Entre 2009 et 2013, j'ai participé à un projet de recherche sur la représentation de la sexualité dans l'art des femmes intitulé *Le rapport éthique à soi et à autrui dans les œuvres de femmes artistes : portrait de la représentation de la sexualité en art contemporain*, supervisé par Julie Lavigne, historienne de l'art et professeure au département de sexologie de l'UQAM. Le projet a recensé toutes les œuvres à caractère sexuel produites par des femmes artistes et publiées dans les grandes revues d'art contemporain entre 1999 et 2009. Au total, 501 œuvres ont été répertoriées, dont 20% constituent des autoportraits à la charge érotique plus ou moins ambiguë. De ce 20%, 13% constituent des autoportraits à caractère sexuel explicite. Bien que l'étude montre à voir que l'on est loin d'assister à une pornographisation de l'art des femmes, force est de constater que l'auto-objectivation sexuelle est une pratique artistique récurrente du postmodernisme.

mettent en scène une imagerie à caractère BDSM et 2% incorporent de manière explicite le godemiché ou le harnais-godemichet. La sexualité lesbienne et les modes de sexualité alternative (BDSM et harnais-godemichet) constituent une production marginale dans le monde de l'art contemporain, ou du moins, une production qui n'est pas (ou très peu) sanctionnée par les instances de légitimité de l'art. Lavigne, Laurin et Maiorano (2013) témoignent pourtant de la mince présence d'une représentation de la sexualité lesbienne produite par des artistes lesbiennes qu'on pourrait qualifier de sexualité extrême, car celle-ci met en scène des actes ou une imagerie à caractère sadomasochiste ou phallique (notamment par l'entremise du *strap-on dildo*). Sur 501 œuvres, nous retrouvons trois œuvres d'Hilary Harkness – *Matterhorn* (2003-2004), *Flipwreck* (2004) et *Heavy Cruisers* (2004) – et un autoportrait de Monica Majoli. Plus largement, un survol rapide de la littérature permet de dégager un intérêt particulier pour l'univers sadomasochiste lesbien en art, plus particulièrement dans la décennie 1990-2000<sup>7</sup> (Ashburn, 1996; Hammond, 2000; Jeffreys, 1994; Lewis, 1994). Que peut-on penser d'une telle production artistique où des femmes lesbiennes s'auto-objectivent, se représentant elles-mêmes ou d'autres lesbiennes dans des actes sexuels considérés comme déviants à la fois dans la culture dominante et dans certains milieux féministes?

La pratique de l'objectivation des femmes par des femmes artistes n'est pas exclusive au champ de la représentation lesbienne. Peu courante dans les années 1970 dans l'art des femmes, puisqu'historiquement attribuée à des hommes artistes critiqués pour leur instrumentalisation du corps féminin (Jones, 2003), la pratique de l'objectivation des femmes par des femmes artistes est un phénomène de plus en plus courant (Lavigne, Laurin et Maiorano, 2013). D'hier à aujourd'hui, les pratiques de l'(auto)-

---

<sup>7</sup> Notons au passage l'article de Sheila Jeffreys intitulé *Sadomasochism, Art and the Lesbian Sexual Revolution* présenté dans un numéro spécial dédié à l'art féministe dans la revue australienne *ArtLink : Australian Contemporary Art Magazine* en 1994. La même année, mais cette fois-ci aux États-Unis, Catherine Opie expose son très célèbre autoportrait *Self-Portrait/Pervert*.

objectivation suscitent la controverse au sein de l'histoire de l'art. Certaines théoriciennes les considèrent comme le résultat de l'intériorisation des schèmes sexistes et conséquemment, comme la reproduction des fantasmes masculins liés à l'hégémonie du regard masculin (*male gaze*) (Cottingham, 2000; Parker et Pollock, 1987; Pollock, 1990). Pour leur part, Lavigne, Laurin et Maiorano (2013) ainsi que Lavigne et Maiorano (2014) considèrent que l'objectivation et l'auto-objectivation dans l'art des femmes ne sont pas univoquement néfastes : elles peuvent constituer des stratégies possibles d'agentivité sexuelle, c'est-à-dire une manière pour les artistes femmes de travailler le corps et la sexualité féminine dans une perspective critique pour en revendiquer la pleine autonomie. La question de l'objectivation soulève des enjeux éthiques liés à la dichotomie corps sujet/corps objet, sujet désirant/objet désiré. À cet effet, les études féministes ont beaucoup théorisé la question du regard (plus précisément du regard masculin, soit le *male gaze*), notamment dans le champ des études cinématographiques. Laura Mulvey (1975) a grandement critiqué la conceptualisation genrée du regard, notamment le fait que le regard masculin constitue le siège du plaisir scopique en raison d'un inconscient collectif patriarcal où la représentation féminine est essentiellement construite pour alimenter le plaisir visuel masculin. Pour sa part, Jackie Stacey (1987) a critiqué le caractère hétéronormatif du plaisir scopique, celui-ci étant conceptualisé uniquement à travers le référent masculin dominant. À cet effet, Stacey souligne l'impasse des théories du regard, à l'effet qu'elles n'arrivent pas à expliquer comment se joue le plaisir scopique entre femmes. Pour leur part, dans leur étude sur l'état de l'histoire de l'art féministe, Dumont et Sofio (2007) vont dans le même sens lorsqu'elles soulignent « le manque de prise en compte des regards issus, par exemple, des expériences gays, lesbiennes ou bisexuelles » (Dumont et Sofio, 2007, p. 34). En contrepartie, certaines auteures ont développé l'idée d'un *lesbian gaze*, c'est-à-dire d'un plaisir scopique qui serait lié à une autonomie des codes visuels de la culture lesbienne (Lewis et Rolley, 1996). Par exemple, dans le domaine de la pornographie

lesbienne, la figure de la *butch* (ou la dyade *butch-femme*) ainsi que le *strap-on dildo* sont considérés comme des marqueurs d'authenticité lesbienne (H. Butler, 2004).

Pour Rosenfeld (2000), la représentation du sadomasochisme dans le champ des arts visuels n'est pas un phénomène nouveau. Celle-ci considère qu'on peut d'ailleurs en situer la trace à partir des années 1970, où une série d'artistes se sont adonnés à des pratiques artistiques corporelles extrêmes, notamment le mouvement des Actionnistes Viennois, ainsi que des artistes comme Gina Pane, Vito Acconci et Chris Burden. Rosenfeld considère que le travail des artistes actuel.le.s œuvrant à représenter le sadomasochisme (notamment Catherine Opie et Ron Athey) s'inscrit de manière générale dans la même lignée des artistes précédents. À la seule différence près que les artistes actuel.le.s dépeignent le sadomasochisme en des termes esthétiques et éthiques spécifiques issus d'une subculture donnée à laquelle ils appartiennent. Bien que l'on puisse considérer l'avènement de la représentation du sadomasochisme comme s'inscrivant dans une longue tradition artistique prenant racine dans la représentation de la douleur et des limites du corps, je considère le parallèle de Rosenfeld trop abrupt. Il s'avère en effet problématique de considérer le travail d'artistes tels que Gina Pane ou Chris Burden comme étant sadomasochiste dans la mesure où ce terme appartient à une subculture donnée.

L'analyse de Rosenfeld se révèle particulièrement intéressante lorsque celle-ci pose la réflexion sur l'engloutissement, voire la contamination de l'authenticité de la représentation SM en art contemporain à travers la tendance du « SM chic » (faisait également écho au « *lesbian chic* » des années 1990). Cette tendance concerne l'appropriation culturelle et la marchandisation de l'esthétique et des pratiques SM par les industries culturelles et le système capitaliste. Dans cette optique, la « mainstreamisation » du SM ne participe pas pour autant à établir sa légitimité. Au contraire, l'analyse de Rosenfeld témoigne des effets pervers de cette emprise du système dominant sur la représentation SM puisque celle-ci est détournée de son

contexte subculturel spécifique et participe à l'instauration de la réification d'un conservatisme sexuel moralisateur. Rosenfeld s'inquiète ainsi de la préservation de la représentation SM subculturelle issue des artistes appartenant et s'identifiant à cette subculture.

Lorsqu'il s'agit de passer en revue la littérature s'intéressant au sadomasochisme en art contemporain, la majorité de la fortune critique à ce sujet porte généralement sur la production d'artistes gais, notamment Ron Athey (Caffier, 2008; Jones, 2009; Newman, 2010) et Robert Mapplethorpe (Caffier, 2008; Meyer, 1990). Pourtant, plusieurs artistes lesbiennes ont également travaillé de plain-pied à représenter le SM lesbien. Quelques articles épars abordent le sadomasochisme lesbien à travers les œuvres de Maria Beatty (vidéo et performance), Tejal Shah (vidéo), Monica Majoli (peinture), Jo Darbyshire (peinture), Phyllis Christopher (photographie) et Del LaGrace Volcano (photographie). Pour sa part, Catherine Opie demeure une figure consacrée, bien que marginale, dans le monde de l'art à avoir acquis une notoriété internationale en tant qu'artiste lesbienne SM.

La majorité des écrits sur le SM lesbien en art portent sur les enjeux liés au médium de la performance ainsi que sur les questions d'objectivation sexuelle et de danger potentiel pour la culture lesbienne. De plus, les écrits tendent à analyser le travail des artistes isolément (monographies d'artistes), ou à les comparer au travail de leurs homologues masculins issus de la communauté gaie SM. La représentation du sadomasochisme lesbien en art est donc bel et bien présente, mais fait l'objet de nombreuses controverses, tant au sein de la communauté artistique que de la communauté lesbienne.

## CHAPITRE 2

### Contexte théorique : Penser le sadomasochisme lesbien comme politique féministe queer radicale de la sexualité

#### 2.1 Féminisme et sadomasochisme, un terrain glissant

Tel que mentionné précédemment, les années 1980 marquent un tournant idéologique et militant important au sein du féminisme, notamment en ce qui a trait aux enjeux relatifs à la sexualité. Dans un registre plus large, plusieurs critiques émanent des groupes de femmes issues des minorités sexuelles et des communautés racisées à l'effet que la prise en compte des réalités spécifiques de celles-ci est majoritairement écartée au profit d'intérêts circonscrits par le féminisme majoritaire, c'est-à-dire principalement ancrés dans une culture de la blanchité, de l'hétérosexualité et de la classe moyenne (Combahee River Collective, 1977; Crenshaw, 2005; Mohanty, 1984)<sup>8</sup>. Sur la question de la sexualité, le mouvement féministe est également secoué. On assiste au développement de deux courants majeurs, souvent polarisés, soit le féminisme anti-pornographie, s'élevant également contre les relations sadomasochistes et la prostitution, et le féminisme pro-pornographie, ou plus communément appelé féminisme pro-sexe ou féminisme *sex positive*<sup>9</sup>, favorable aux

---

<sup>8</sup> Bien que le concept d'intersectionnalité n'existait pas à l'époque, bon nombre de femmes issues des minorités sexuelles et racisées posent l'importance de tenir compte de la spécificité des oppressions croisées entre le sexe, la race, la classe et l'orientation sexuelle. C'est notamment le cas du Combahee River Collective, un collectif de lesbiennes féministes radicales afro-américaines (Combahee River Collective, 1977).

<sup>9</sup> Il s'avère important ici de spécifier certains problèmes relatifs à la nomenclature entre féminisme anti-pornographie, souvent appelé féminisme anti-sexe, et féminisme pro-pornographie, appelé féminisme pro-sexe. La terminologie anti-sexe et pro-sexe participe d'une polarisation cristallisante des débats entourant la sexualité et contribue à nourrir l'immobilisme et l'animosité entre les parties. C'est pourquoi dans le cadre de ce mémoire, nous privilégierons la terminologie pro-SM et anti-SM afin de rendre compte avec plus d'exactitude des positions théoriques et militantes défendues. En effet, sur le plan sémantique, le féminisme anti-pornographie n'est pas anti-sexe dans la mesure où il ne s'oppose pas à la sexualité dans son ensemble. Celui-ci s'oppose plutôt aux pratiques sexuelles qui incorporent ou s'actualisent à l'intérieur de relations de pouvoir jugées oppressives pour les femmes, dont les services sexuels tarifés, les relations entre partenaires soumis et dominants, parfois l'incorporation du gode-ceinture, etc. Force est de constater que la conceptualisation du pouvoir est

sexualités alternatives et aux modes relationnels non conventionnels (somasochisme, jouets sexuels, travail du sexe, partenariat multiple, etc.). Tout un pan de la militance féministe lesbienne est également ébranlé dans la mesure où l'activisme féministe en faveur de la légitimité du somasochisme provient majoritairement de théoriciennes et militantes lesbiennes elles-mêmes somasochistes, les plus notoires de l'époque étant Gayle Rubin, Pat Califia et Amber Hollibaugh. Afin de situer l'argumentaire autour de la spécificité des enjeux relatifs au somasochisme dans la pensée féministe, j'emploierai ici les termes féminisme pro-SM et féminisme anti-SM.

Plusieurs définitions sont à même de décrire les activités somasochistes. Dans un article proposant une analyse postcoloniale du SM (et ce, avant même de prendre position sur son potentiel féministe ou pas), Deckha considère la définition suivante comme point de départ : « *I define S/M as consensual sexualized encounters involving an orchestrated power exchange characterized by domination and subordination typically involving the infliction of pain* » (Taylor et Ussher, 2001 cités dans Deckha, 2011, p. 130). Trois éléments significatifs se dégagent de cette définition, notamment l'importance du consentement dans la relation sexuelle et l'échange de pouvoir à travers des jeux de rôles polarisés (Dominant.e/soumis.e<sup>10</sup>). Les points de divergence entre féminisme pro-SM et féminisme anti-SM reposent principalement autour de ces mêmes thématiques, soit, le consentement, les jeux de rôles et plus largement, le pouvoir.

---

centrale dans la divergence des analyses entre féminismes pro-SM et anti-SM. Nous y reviendrons dans ce chapitre.

<sup>10</sup> Au sein des communautés BDSM, le terme Dominant.e requiert généralement l'usage de la majuscule tandis que le terme soumis.e s'écrit en minuscules (c'est le cas lorsque ces termes sont employés à titre de noms propres pour désigner les individus, à distinguer de leur usage à titre d'adjectifs). Cette distinction typographique contribue notamment à transposer la polarité symbolique des rôles jusque dans le domaine textuel. Cette formule est ici privilégiée afin de rendre justice aux us et coutumes de ces communautés.

### 2.1.1 Consentement

[...] pour qu'il y ait consentement, il faut que toutes les parties concernées aient une marge de choix véritable. Les femmes, par exemple, ont « consenti » au mariage pendant des siècles. Les femmes chinoises ont « consenti » à bander les pieds de leurs propres filles. C'est là du consentement sous la contrainte et l'on voit mal comment cela pourrait constituer la liberté. Le masochiste le plus « avancé », qui se laisse entraver les mains et les pieds à une grille, qui offre son corps pour des viols collectifs, qui se fait *fister* et pisser dessus – il « consent », mais s'il a intériorisé la haine que la société lui porte au point de consentir à se faire battre, alors son « consentement » n'est rien de plus qu'un réflexe conditionné (Glickman, 1981 cité dans Rubin, 2010, p. 121).

Le critère de consentement est fondamental à l'argumentaire féministe pro et anti SM. La pensée féministe anti-SM considère que les notions de choix et de consentement sont en quelque sorte galvaudées en raison de leur ancrage néolibéral et individualiste. Ainsi, les féministes pro-SM partageraient une vision libérale de l'émancipation des femmes où le comportement ne relève que de l'expression individuelle (Bar On, 1982). La pensée féministe anti-SM souligne les limites qui incombent à la notion de consentement dans la mesure où les structures historiques, institutionnelles et culturelles qui régissent les relations entre la classe des hommes et la classe des femmes participent à conditionner les désirs des femmes vers l'attrait de la soumission envers un partenaire dominant, en l'occurrence un homme (Linden, 1982, p. 7). Hommes et femmes seraient donc respectivement conditionnés à érotiser la domination et la soumission sexuelle. Les lesbiennes qui prennent part à des activités sadomasochistes entre elles participeraient à la reconduction de cet ordre hiérarchique inégalitaire à travers les rôles *butch/femme* et Dominante/soumise. L'érotisation des relations de pouvoir au sein de la sexualité relèverait donc d'un processus d'aliénation historique des femmes. Le consentement aux activités sadomasochistes serait en quelque sorte invalidé ou illusoire puisque d'une part, le SM constituerait une relation de pouvoir où l'autorité de la Dominante influencerait

le jugement de la soumise, d'autre part, puisqu'il reposerait sur des forces structurelles qui pousseraient les femmes à rejouer aveuglément le jeu de leur aliénation et de leur oppression (Russell, 1982, p. 176).

Pour sa part, la pensée féministe pro-SM insiste sur le fait que le sadomasochisme constitue une préférence sexuelle personnelle où les femmes qui font le choix de s'y adonner sont à même de faire preuve d'autodétermination et d'exercer un consentement libre et éclairé (Rubin, 2010, Rudy, 1999). Certain.e.s auteur.e.s considèrent que le SM constitue l'exemple par excellence de la valorisation et de l'implantation d'une culture du consentement, contrairement à d'autres types de relations sexuelles, comme par exemple la sexualité conjugale hétérosexuelle où il y a souvent présomption d'une disponibilité sexuelle des femmes (Califia, 2008). Cette culture du consentement est renforcée par certaines conventions qui régissent la culture SM, notamment l'établissement d'un contrat verbal négocié d'avance entre les partenaires, où chacune dresse la liste des actes qu'elle souhaite expérimenter, des conditions qui entourent ces actes, et les limites qui les régissent. Les partenaires se dotent également de mesures de sécurité précises, généralement un mot sécurité (*safeword*) qui suspend le déroulement des activités sexuelles, afin d'éviter les blessures non désirées et de respecter les limites de la partenaire qui jouera le rôle de soumise (Califia, 2008; Traimond, 2005).

### **2.1.2 Jeux de rôles**

Les féministes anti-SM considèrent que les jeux de rôles Dominant.e/soumis.e sont antinomiques au féminisme, peu importe le contexte, car ils sont ancrés dans l'héritage patriarcal de la domination des femmes par les hommes, reproduisant par ailleurs des relations hiérarchiques genrées. Concernant le jeu de rôles SM lesbien, celui-ci reposerait sur une double aliénation : à l'intériorisation du schéma relationnel

hétéronormé s'ajouterait l'expression d'une homophobie intériorisée (Russell, 1980 citée dans Rubin, 2010 ; Russell, 1982).

Le sadomasochisme résulte en partie, selon moi, de l'intériorisation des rôles dominateur-soumis du couple hétérosexuel. Le sadomasochisme lesbien implique, selon moi, en plus l'intériorisation du regard homophobe que les hétérosexuels portent sur les lesbiennes. Défendre ces pratiques et les présenter comme saines et compatibles avec le féminisme, aller jusqu'à les promouvoir n'est pas loin d'être la position la plus contraire au féminisme, la plus antipolitique et la plus bourgeoise que je puisse imaginer (Russell, 1980 citée dans Rubin, 2010, p. 109).

Cette homophobie intériorisée serait d'autant plus nocive à travers l'actualisation des relations *butch/femme* dans la mesure où elles intègreraient la composante à la fois hiérarchique et genrée des relations entre hommes et femmes. Ainsi, pour le féminisme anti-SM, le SM lesbien reproduirait des rapports de pouvoir oppressifs puisqu'il repose sur l'intériorisation de schèmes relationnels sexistes et lesbophobes (Nichols, Pagano et Rossoff, 1982, p. 143).

Les féministes lesbiennes SM insistent sur le fait que les pratiques SM constituent un jeu, une mise en scène hautement scénarisée et ritualisée où la Dominante et la soumise adoptent des rôles précis, choisis et négociés d'avance. Ainsi, les jeux de rôles, même s'ils s'inspirent de relations de pouvoir, ne portent pas préjudice aux partenaires contrairement à d'autres comportements sexuels problématiques comme le viol, par exemple, où la prise de pouvoir est non désirée par l'une des parties. Le caractère fictionnel et théâtral est accentué par l'incorporation de fétiches, de costumes, de dialogues et d'accessoires. Le SM repose sur des bases égalitaires dans la mesure où le rapport Dominant.e/soumis.e s'actualise dans un cadre interpersonnel, et plus largement, où celui-ci est régi par les règles et les conventions des communautés sexuelles radicales (« *radical sex communities* ») (Rudy, 1999). Pour Califia (2008) et Rubin (2010), la relation SM s'effectue à l'extérieur des logiques d'oppression structurelles. Celle-ci constitue un espace d'expression des besoins et

désirs sexuels des partenaires. La relation SM n'est pas figée, ni la nature des relations de pouvoir qui unissent les partenaires : celles-ci peuvent aisément changer de rôle selon leurs besoins, passer d'une position dominante à une position soumise, alors que les positions homme/femme, blanc/noir, hétéro/homo constituent des positions sociales générées et maintenues par les systèmes d'oppression que sont le patriarcat, le racisme et l'hétéronormativité. Ces positions et les privilèges (ou l'absence de privilèges) qu'elles octroient sont difficilement interchangeables dans la réalité (Califia, 2008). Par ailleurs, la scène SM ne constitue pas un paradis artificiel pré-patriarcal, et force est d'admettre qu'elle n'est pas à l'abri de toute forme de discrimination de la part de ses membres (racisme, sexisme, etc.).

### **2.1.3 Sexualité et pouvoir**

Le point d'achoppement qui distingue la pensée féministe pro-SM et anti-SM repose principalement sur la conceptualisation de la notion de pouvoir. Pour les féministes anti-SM, tout différentiel de pouvoir dans la sexualité est source d'un danger potentiel pour les femmes, dans la mesure où le pouvoir appartient principalement aux classes dominantes (masculines et hétérosexuelles) dont l'usage sert généralement à blesser les femmes et à les maintenir dans un statut d'assujettissement. À cet effet, la sexualité est souvent utilisée par la classe des hommes comme une arme de contrôle de la classe des femmes, notamment par l'entremise de violences sexuelles. Puisqu'il s'avère « pollué » par le patriarcat et l'hétérosexisme, le pouvoir doit être détruit pour assurer la liberté et l'émancipation des femmes, spécialement dans la sphère de la sexualité. Pour les féministes SM, la sexualité est perçue comme un site privilégié d'émancipation des femmes où la cohabitation entre sexualité et pouvoir est souhaitable. À cet effet, la pensée féministe SM partage une vision butlérienne du pouvoir :

Si la sexualité est culturellement construite dans les rapports de pouvoir existants, alors postuler une sexualité normative qui se situe « avant », « en dehors » ou « au-delà » du pouvoir est une impossibilité culturelle et un rêve politiquement irréalisable, un rêve qui fait reporter au lendemain ce que l'on peut faire concrètement aujourd'hui, c'est-à-dire repenser les possibilités subversives de la sexualité et l'identité en fonction du pouvoir lui-même. Pour mener à bien cette tâche critique, il faut bien sûr admettre qu'agir dans le cadre de la matrice du pouvoir ne revient pas à reproduire sans aucun esprit critique des rapports de domination. Ce qui permet de répéter la loi sans la consolider, mais pour mieux la déstabiliser (Butler, 2005, p. 106).

Considérant davantage le pouvoir comme une force normative plutôt qu'un rapport de force entre classes dominantes, le féminisme SM ne vise pas la destruction du pouvoir, mais plutôt sa redistribution à travers la pratique SM. Quelques exemples de cette redistribution reposent sur un ensemble de dispositions qui précèdent la participation aux activités SM, dont la négociation des rôles entre partenaires et des pratiques à prodiguer ou à proscrire, les limites à respecter et le choix commun d'un mot sécurité pour aviser de tout problème qui pourrait survenir pendant une scène. Cette structure propre au SM repose sur une « éthique du *care* » ou du « prendre soin » où la sécurité et le respect des partenaires, la relation de confiance mutuelle et la communication sont des éléments centraux, sans oublier l'importance de l'« *after-care* », un rituel de soins affectifs et physiques dispensés après chaque séance (Traimond, 2005). Ces dispositions visent précisément à redistribuer le pouvoir entre les partenaires pour maximiser le plaisir et éviter les abus.

Dans une étude sur les 'communautés gouines BDSM' étatsuniennes et européennes occidentales, Bauer (2008) fait ressortir comment l'investissement du pouvoir, notamment à travers l'exploration des jeux de rôles genrés, constitue un terrain fertile de conscientisation politique chez les participant.e.s : celles-ci expriment l'acquisition d'une plus grande acuité et d'une plus grande sensibilité aux rapports de pouvoir qui les entourent dans la vie quotidienne, ainsi que la création de compétences subculturelles qui décloisonnent le genre, permettant un registre plus large

d'expressions de genre pour ces femmes. Pour sa part, dans son essai psychodynamique intitulé *La performance sadomasochiste*, Lynda Hart (2003) fait ressortir certains bienfaits de la sexualité BDSM pour les femmes, notamment en ce qui a trait à la guérison du viol et de l'inceste. C'est dire à quel point le pouvoir n'est pas intrinsèquement néfaste et pollué par le patriarcat.

## 2.2 État des lieux et critiques : vers une politique radicale de la sexualité

Les positions polarisées des féministes SM et anti-SM ont généralement donné lieu à des débats perpétuellement similaires, où le croisement des idées est demeuré relativement stable. Les principales critiques associées au féminisme anti-SM résident à l'effet que celui-ci fait preuve de conservatisme et de puritanisme tandis que le féminisme SM est associé à un manque de vigilance eu égard à l'infiltration du néolibéralisme et de l'individualisme dans la pensée féministe. Au-delà des divergences entre féminismes SM et anti-SM, force est de constater la présence et la vitalité des communautés lesbiennes et féministes sadomasochistes. Que peut-on dégager de la représentation visuelle du sadomasochisme lesbien par et pour les lesbiennes en art contemporain? Quel héritage cela comporte-t-il pour la culture lesbienne et l'histoire de l'art féministe/lesbien?

Je propose d'aborder ultérieurement ces questions à travers un cadre d'analyse guidé par la pensée de Gayle Rubin, à la fois anthropologue, théoricienne et activiste. S'identifiant comme féministe lesbienne SM, Rubin s'intéresse dès les années 1980 à proposer des avenues théoriques pour penser la légitimité des communautés sexuelles dissidentes. À cet effet, son essai intitulé *Penser le sexe* en constitue la pièce maîtresse. Dans un article précédant *Penser le sexe* et intitulé *Le péril cuir*, Rubin dresse dans un premier temps une analyse matérialiste de l'oppression des dissidents sexuels, c'est-à-dire qu'elle s'applique à documenter les conditions matérielles d'oppression de ceux et celles-ci. Par communautés sexuelles dissidentes,

elle fait écho aux membres de la communauté LGBT intéressés par les sexualités alternatives, notamment le sadomasochisme<sup>11</sup>. Ceux et celles-ci s'exposent à une discrimination quotidienne qui inclut la répression policière, la criminalisation, la pauvreté, etc. Dans l'optique de penser l'émancipation des communautés érotiques marginalisées, Rubin propose de jeter les bases « pour une théorie radicale de la politique de la sexualité » (Rubin, 2010, p. 135). Celle-ci se divise en deux segments majeurs, soit, la hiérarchie sexuelle et la stratification sexuelle. Au cœur de l'analyse sied la prémisse selon laquelle la sexualité constitue un axe d'oppression autonome et distinct. Rubin propose une schématisation de la sexualité comme système d'oppression sous forme d'un système de hiérarchie sexuelle où deux forces antagonistes s'opposent : la « bonne » sexualité, une sexualité vertueuse qui respecte des critères normatifs de reconduction de l'ordre établi, ainsi que la « mauvaise » sexualité, une sexualité considérée comme perverse et pathologique, car elle transgresse l'ordre établi.

Selon ce système, la sexualité qui est « bonne », « normale », et « naturelle » devrait idéalement être hétérosexuelle, conjugale, monogame, procréatrice et non commerciale. Elle doit s'exercer à l'intérieur d'un couple ayant une relation stable, à l'intérieur d'une même génération, et à la maison. Elle ne doit pas avoir recours à la pornographie, aux objets fétichistes, aux sex toys de tous ordres, ou à des rôles autres que ceux d'homme et de femme. Tout acte qui transgresse ces règles est « mauvais », « anormal » et « contre-nature ». Le mauvais acte sexuel peut être homosexuel, non marié, non monogame, dénué de finalité reproductrice, ou commercial. Il peut être masturbatoire ou à l'occasion d'une partouze, il peut être un coup d'un soir, il peut traverser les frontières générationnelles, avoir lieu « en public » ou du moins dans des fourrés ou des saunas. Il peut avoir recours à la pornographie, à des objets fétichistes, à des sex toys ou à des rôles inhabituels (Rubin, 2010, p. 159-161).

À cet effet, le système de hiérarchisation sexuelle propose une classification qui souligne le caractère conservateur des comportements sexuels souhaitables, ceux-ci

---

<sup>11</sup> L'analyse matérialiste de Rubin sur les conditions matérielles d'oppression des groupes érotiques dissidents se raffine dans *Penser le sexe*, notamment dans la section sur la stratification sexuelle.

étant directement basés sur une vision hétéropatriarcale de la sexualité alimentée par des relents de déterminisme biologique et de morale religieuse où les institutions du mariage et de la famille dictent la norme et octroient les privilèges : en effet, « Les individus dont le comportement sexuel correspond au sommet de cette hiérarchie sont récompensés par un certificat de bonne santé mentale, la respectabilité, la légalité, la mobilité sociale et physique, le soutien des institutions et des bénéfices d'ordre matériel » (Rubin, 2010, p. 157).

Rubin note également que ce système de hiérarchie sexuelle constitue un continuum qui est régi par des « frontières imaginaires » qui permettent de déterminer les standards d'acceptabilité et de désapprobation sociale en terme d'expression sexuelle. À cet effet, on retrouve le « sexe "bon" : normal, naturel, sain, divin » notamment incarné par l'idéal du couple hétérosexuel marié ayant des relations sexuelles coïtales (à des fins de reproduction) dans la sphère privée (à la maison) et son corollaire inverse, le « sexe "mauvais" : anormal, contre-nature, vicieux, "abominable" » principalement incarné par la gamme des sexualités alternatives : travestissement, transsexualité, fétichisme, sadomasochisme, sexualité tarifée et sexualité transgénérationnelle (Rubin, 2010, p. 161). Entre ces deux pôles se jouent des négociations et des redéfinitions constantes d'acceptabilité sexuelle : par exemple, l'homosexualité est tolérée et jugée acceptable dans la mesure où elle reproduit les valeurs de la société hétéronormative, c'est-à-dire l'union monogame stable et durable, etc.

L'autre concept analytique de Rubin concerne la stratification sexuelle. Cette stratification sexuelle repose sur un appareil législatif répressif qui punit les comportements sexuels qui dévient du sommet de la hiérarchie sexuelle. Il s'agit entre autres des lois anti-pornographie et anti-prostitution, des lois sur la garde des enfants ainsi que sur une série de mesures administratives (lois sur l'immigration, règlements dans l'armée, etc.). Par exemple, les lois anti-pornographie et anti-

prostitution contribuent à restreindre l'accès à la sphère économique des communautés LGBT. Bien que l'on se doit d'être critique du capitalisme rose<sup>12</sup>, force est de constater que dans une société capitaliste, les restrictions relatives à l'accès au capital constituent une violence matérielle. Dans *Public Sex : The Culture of Radical Sex*, Califia (2000) démontre très bien comment ces lois ont porté préjudice aux communautés érotiques marginalisées à travers la persécution dans la sphère publique et culturelle, par exemple, en augmentant la précarité des lieux de rassemblement (saunas, bars, clubs SM) et en censurant la presse LGBT sous motif de matériel obscène : pourtant, les lieux de rassemblement sociaux et érotiques ainsi que la pornographie LGBT et SM ont contribué à la création et au maintien de communautés érotiques dissidentes actives et vivantes. Pour leur part, les lois sur la garde des enfants accentuent les pleins pouvoirs de l'État qui peut retirer la garde d'un enfant à tout parent à la sexualité jugée moralement inacceptable. Dans le contexte des années 1980 où *Penser le sexe* a été écrit, Rubin précise que « D'innombrables lesbiennes, homosexuels, prostitué(e)s, échangistes, travailleurs du sexe et femmes "volages" ont été déclarés parents défaillants au nom de ces clauses » (Rubin, 2010, p. 174). Dans le contexte actuel, si l'orientation sexuelle ne fait plus autant l'objet d'inquiétudes des compétences parentales, d'autres activités telles que le travail du sexe ou le sadomasochisme sont jugées incompatibles avec la parentalité.

Rubin considère que le système de hiérarchisation sexuelle ainsi que la stratification sexuelle dénotent la spécificité de l'oppression basée sur l'expression des comportements sexuels :

Le sexe est un vecteur d'oppression. Le système d'oppression sexuelle est transversal par rapport aux autres modes d'inégalité sociale, c'est-à-dire qu'il sélectionne les individus et les groupes en fonction d'une dynamique qui lui est propre. Les notions de classe sociale, de race, d'ethnicité ou de sexe ne suffisent pas à rendre compte de cette oppression. La richesse, une peau

---

<sup>12</sup> L'expression « capitalisme rose » renvoie au capitalisme gai.

blanche, le genre masculin et des privilèges ethniques peuvent atténuer les effets de la stratification sexuelle. [...] Mais même les plus favorisés ne sont pas immunisés contre l'oppression sexuelle (Rubin, 2010, p. 179-180).

La sexualité opère comme un véritable système d'oppression dans la mesure où elle est régulée et réglementée par un dispositif législatif et administratif qui brime la citoyenneté sexuelle des marginaux érotiques : « Ce système de lois sur le sexe est analogue à un racisme institutionnalisé. La prohibition par l'État des rapports sexuels anaux ou oraux entre personnes de même sexe fait des homosexuels un groupe criminel auquel sont refusés les privilèges associés au statut de citoyen à part entière » (Rubin, 2010, p. 176).

L'essentiel de l'analyse de Gayle Rubin pour justifier la légitimité des communautés sexuelles dissidentes repose sur la notion de consentement, notion que j'ai précédemment abordée sommairement dans la section concernant les points d'achoppement entre féminisme pro et anti SM. Rubin précise que « [s]a critique des lois en matière sexuelle ne s'applique pas à la coercition sexuelle, à l'attentat à la pudeur ou au viol. Elle s'intéresse à la myriade de prohibitions sur le sexe consensuel et aux restrictions apportées à la notion de consentement » (Rubin, 2010, p. 171). Ainsi, l'auteure considère que la notion de consentement fait souvent l'objet d'un moralisme arbitraire qui ne tient pas compte du contexte entourant les échanges sexuels jugés problématiques par les classes dominantes de la société :

La promiscuité homosexuelle, le sadomasochisme, le fétichisme, la transsexualité et les relations transgénérationnelles sont toujours vus comme des horreurs sans nuance, incapables de comporter affection, amour, libre arbitre, gentillesse et transcendance. Ce genre de moralité sexuelle a plus en commun avec l'idéologie du racisme qu'avec une éthique réelle. Il accorde la vertu au groupe dominant et le vice aux sous-privilégiés. Une morale démocratique devrait juger les actes sexuels d'après la façon dont les partenaires se traitent, le niveau de considération mutuelle, la présence ou l'absence de coercition, la quantité et la qualité des plaisirs qu'ils provoquent (Rubin, 2010, p. 162-163).

Bien que la notion de consentement soit fondamentale dans l'analyse de la légitimité sexuelle des communautés sexuelles marginalisées, celle-ci s'avère insuffisante. Rudy (1999) propose une critique de la notion de consentement très semblable aux critiques féministes anti-SM l'ayant précédée : le consentement possède un ancrage néolibéral qui présuppose une liberté individuelle et une capacité d'auto-détermination. Étant donné que l'on ne peut s'extraire des forces historiques, sociales, politiques et économiques qui nous produisent comme sujet, la capacité à consentir est en quelque sorte pipée. Pour sa part, Rudy conçoit le consentement comme une forme de privilège en ce sens que l'on reconnaît plus facilement la validité du consentement des personnes qui ont une sexualité conforme au système de hiérarchie sexuelle plutôt qu'aux personnes qui s'en écartent :

I also suggest that in our liberal system, the freedom to give consent is only granted to those who agree –first and foremost –to get along with others, to those who agree *not* to make waves for others, to those who keep their opinions and diversities confined to private spaces. Within this system, every person is forced to adopt an ironic relationship to those beliefs and practices that form and sustain her and must have no public commitment deeper than the project of peaceable living. Within such an ideology, queers and sex radicals are granted tolerance only when their practices are confined, for the most part, to private spaces (or to urban subcultures where queerness is the norm). The very mechanism that grants them this so-called freedom to engage in alternative sex practices in private denies them any meaningful public identity as a sex radical. Consent is thus an uneasy foundation for the practices and identities which sustain these cultures (Rudy, 1999, p. 140-141).

Afin de porter un regard novateur sur les cultures sexuelles radicales, Rudy propose plutôt de s'attarder à la notion de communauté : « *Rather than view these activities through the lens of consent, I suggest that what lends credibility and value to the acts, practices, beliefs, and identities circulating in sex radical cultures is the fact that they make sense to and within particular local communities* » (Rudy, 1999, p. 141). Rudy suggère que ce qui est à même de rendre justice à la richesse et à la complexité de ces groupes réside justement dans le fait qu'ils proposent une éthique basée sur la notion

de communauté et de collectivité plutôt que sur l'individualité des parties. Alors que Rubin suggère un paradigme basé sur le consentement et menant à des dérives potentiellement individualisantes, Rudy propose plutôt un paradigme basé sur la solidarité communautaire. À cet effet, Rudy propose en quelque sorte une analyse anarchiste des groupes sexuels radicaux : ceux-ci sont en quelque sorte basés sur l'auto-gestion et leur fonctionnement comporte plusieurs similarités avec les préceptes d'une démocratie participative. En effet, la pratique sexuelle se veut à la fois le mode initiatique, la porte d'entrée au sein de la communauté ainsi que le port d'attache qui la relie. Celle-ci est également dotée de règles pour assurer le bon fonctionnement et la sécurité de ses membres. Rudy insiste à l'effet que ce qui opère comme signifiant des communautés sexuelles radicales ne réside pas dans la somme des identités individuelles des membres, mais plutôt dans l'identité collective au groupe d'appartenance (le sentiment d'appartenance à un groupe plus grand que soi). À cet effet, Rudy suggère que les communautés sexuelles radicales offrent des avenues prometteuses en terme d'éthique sexuelle dans le contexte de l'éclatement du sujet postmoderne.

Pour penser l'héritage de Rubin à l'ère du postmodernisme tout en demeurant ancré dans l'idée de communauté de Rudy, j'aimerais proposer un dialogue théorique avec Beatriz Preciado. Fortement influencée par les travaux de Foucault, Derrida, Wittig et Haraway, Beatriz Preciado publie en 2000 le *Manifeste contra-sexuel*. Rédigé dans une forme quelque peu pamphlétaire qui se prend plus ou moins au sérieux, Preciado dresse pourtant les contours d'une analyse radicale de la sexualité, une analyse radicale dans le sens postmoderne du terme ou si l'on préfère, discursivement radicale! Elle pose les bases de la contra-sexualité :

La contra-sexualité n'est pas la création d'une nouvelle nature, mais bien plutôt la fin de la Nature comme ordre qui légitime l'assujettissement des corps à d'autres corps. La contra-sexualité est. Premièrement : une analyse critique de la différence de genre et de sexe, produit du contrat social

hétérocentré dont les performances normatives ont été inscrites dans les corps comme vérités biologiques (Judith Butler, 1990). Deuxièmement : la contra-sexualité vise à substituer à ce contrat social que l'on appelle Nature un contrat contra-sexuel. Dans le cadre du contrat contra-sexuel, les corps se reconnaissent eux-mêmes non en tant qu'hommes ou en tant que femmes, mais en tant que sujets parlants et ils reconnaissent les autres en tant que sujets parlants. Ils se reconnaissent la possibilité d'avoir accès à toutes les pratiques signifiantes ainsi qu'à toutes les positions d'énonciation en tant que sujet que l'histoire a établies comme masculine, féminine ou perverse. Conséquemment, ils renoncent non seulement à une identité sexuelle fermée et déterminée naturellement, mais aussi aux bénéfices qu'ils pourraient retirer d'une naturalisation des effets et des produits de leurs pratiques signifiantes (Preciado, 2000, p. 20).

La contra-sexualité de Preciado propose de repousser l'analyse de la sexualité dans ses derniers retranchements constructivistes, c'est-à-dire qu'elle tente d'en annihiler tout résidu essentialiste. La contra-sexualité se dresse contre toute forme de sexualité issue de la naturalisation du genre, du sexe et de la sexualité. En ce sens, elle ne tente ni d'abolir ni de diversifier les genres : elle propose en quelque sorte de les appréhender en termes post-humain, mais plus spécifiquement en tant que sujets pré-génrés disponibles à tout l'éventail sexuel et génré possible. Preciado conçoit ainsi la sexualité en termes de résistance :

Les pratiques contra-sexuelles qui vont être proposées ici doivent être comprises comme des technologies de résistance, autrement dit des formes de contre-discipline. La contra-sexualité est une théorie du corps qui se situe en dehors des oppositions mâle/femelle, masculin/féminin, hétérosexualité/homosexualité. Elle définit la sexualité comme technologie et considère que les différents éléments du système sexe/genre appelés "homme", "femme", "homosexuel", "hétérosexuel", "transsexuel" ainsi que leurs pratiques et identités sexuelles, sont autant de machines, produits, outils, appareils, gadgets, prothèses, réseaux, applications, programmes, connections, flux d'énergie et d'information, interruptions et interrupteurs, clés, lois de circulation, frontières, contraintes, designs, logiques, équipes, formats, accidents, détritits, mécanismes, usages, détournements... (Preciado, 2000, p. 21).

On comprend bien ici que Preciado propose une analyse qui tente d'extirper la sexualité de son registre binaire naturalisant et naturalisé. On peut penser que le recours analogique à la métaphore de la machine comme entité vivante serve de point de départ pour penser la sexualité et les sujets en dehors de leurs assignations et de leurs identifications normalisées par les contraintes oppressives de l'hétéropatriarcat. Ainsi, Preciado permet de penser le SM et particulièrement le SM lesbien ainsi que la pratique du gode-ceinture comme des exemples de contra-sexualité : « Les pratiques SM ainsi que la création de pactes contractuels qui réglementent les rôles de soumission et de domination ont rendu manifestes les structures érotiques de pouvoir sous-jacentes au contrat que l'hétérosexualité a imposé comme nature. [...] La société contra-sexuelle se fait l'héritière du savoir pratique des communautés SM » (Preciado, 2000, p. 28-29).

### CHAPITRE 3

#### Pornographie sadomasochiste lesbienne comme proposition artistique chez Del LaGrace Volcano

La pornographie, le sadomasochisme et le lesbianisme constituent des enjeux inextricablement liés à l'histoire des féminismes et de leurs visions contrastées sur la question de la sexualité. Alors que les féministes pro-pornographie et pro-SM s'organisent et déploient leur militantisme, l'on voit apparaître des formes culturelles de légitimation des relations lesbiennes SM, notamment à travers divers médiums artistiques. Del LaGrace Volcano, autrefois Della Grace, figure parmi les artistes ayant contribué de manière significative à cette visibilité lesbienne dans les années 1980. Né.e en 1957 à California aux États-Unis et ayant vécu les 37 premières années de sa vie comme femme lesbienne intersexe, l'artiste s'identifie maintenant comme personne *gender variant* sous le nom de Del LaGrace Volcano (Wikipédia, 2014). En 1991, Del LaGrace Volcano publie (sous le nom d'artiste Della Grace) un recueil de photographies intitulé *Love Bites*. Le recueil comprend une série de photographies couvrant le début des années 1980 au début des années 1990 et comporte huit sections<sup>13</sup>, chacune documentant à sa manière des aspects de la vie et de la culture des communautés lesbiennes de Londres et de San Francisco. Les thèmes les plus récurrents du recueil sont les identités *butch/femme*, la culture lesbienne des bars, les relations lesbiennes sadomasochistes et l'investissement de l'espace public à travers divers rassemblements politiques (marches de lesbiennes, défilés de la Fierté, *Dykes on Bikes*, etc.). Parmi les huit sections du recueil, plus de la moitié arborent une esthétique SM et deux abordent de manière sexuellement explicite les relations lesbiennes sadomasochistes (*Permission To Play* et *Ruff Sex*). Au-delà du caractère éminemment érotico-pornographique lesbien de ce recueil, l'un des filons

---

<sup>13</sup> *Love Bites* (1991) comporte les huit sections suivantes : *Posers, Clubbers, The Lovers, Permission To Play, The Ceremony, Ruff Sex, Cold-Store Romance* et *Marchers*.

conducteurs de *Love Bites* porte sur la notion de communauté lesbienne (Lewis, 1994).

Dans son article intitulé *Dis-Graceful Images : Della Grace and Lesbian Sado-Masochism*, Reina Lewis (1994) propose une analyse sommaire du recueil *Love Bites*. Dans un premier temps, elle passe en revue les réactions mitigées et les enjeux de censure qui ont entouré la réception de l'ouvrage au sein de la communauté lesbienne et féministe. En effet, le recueil souleva une controverse cinglante dans le milieu de l'art et dans les milieux féministes. Il trouva preneur chez l'éditeur *Gay Men's Press* sous la bannière « éditions Aubrey Walter » et fut interdit de publication dans deux librairies féministes londoniennes (l'une par peur de représailles de la brigade anti-obscénité, l'autre étant en désaccord avec le contenu). À l'époque, il s'agissait du deuxième livre de photographies lesbiennes à voir le jour la même année<sup>14</sup> (Lewis, 1994). Par la suite, Lewis s'intéresse particulièrement aux conditions de production des œuvres à caractère sexuel SM explicite en les contrastant avec la production pornographique hétérosexuelle *mainstream*, en plus de s'interroger sur les aspects éthiques du *spectatorship* engendrés par celles-ci : sur ce point, elle se fait prudente quant à l'analyse des œuvres qu'un public non initié (généralement hétérosexuel) pourrait en faire. Pour ce faire, Lewis s'attarde entre autres sur quelques œuvres de la série *Ruff Sex*. L'article de Lewis s'avère fort pertinent et constituera la pierre angulaire par laquelle j'analyserai le travail de Del LaGrace Volcano puisque l'auteure soulève des enjeux récurrents à la représentation du sadomasochisme lesbien, plus principalement les questions d'objectivation sexuelle et de regard lesbien. À cet effet, j'ai choisi d'analyser une œuvre de la série *Ruff Sex*. L'œuvre en question ne possède pas de titre, je la nommerai donc *Untitled* (1988). La série *Ruff Sex* comporte au total cinq œuvres tirées de la même scène sexuelle. Ce choix de sélection repose principalement sur le fait que cette série et cette œuvre en

---

<sup>14</sup> À cet effet, *Love Bites* (1991) fut comparé à *Stolen Glances : Lesbians Take Photographs* (1991) mis sur pied par les éditrices Tessa Boffin et Jean Fraser (Lewis, 1994).

particulier constituent les plus controversées du recueil *Love Bites* (Lewis, 1994). *Untitled* (1988) sera analysée à titre d'œuvre principale, mais sera également mise en relation avec l'ensemble de la série.

### 3.1 *Untitled* (1988), description de l'œuvre

L'œuvre montre à voir une scène sexuelle entre trois partenaires dont une *fem* qui joue le rôle de soumise et deux *butchs* qui occupent un rôle dominant, (bien que l'une d'entre elles puisse être *switch*<sup>15</sup> en raison de son harnais de corps qui la marque comme soumise). L'espace est restreint et puisque le cadrage se concentre sur les protagonistes, l'image ne permet pas de deviner dans quel type d'endroit se déroule la scène. Tout ce que l'image permet d'entrevoir, c'est un mur grisâtre en guise d'arrière-fond et un drap de couleur sombre recouvrant le sol dans un drapé improbable. Nul ne peut affirmer s'il s'agit d'un intérieur domestique ou d'une salle de *sex club* dédiée aux *sex parties*. Par contre, on peut aisément présumer qu'il s'agit d'un endroit qui relève du registre de la sphère privée. Dans la préface de *Love Bites*, Sarah Schulman écrit que « *The photos are shot inside, referring to cellars, garages and other secret places where rough sex is hidden and contained.* » (Schulman, 1990 citée dans Della Grace, 1991, p. 5). À cet effet, l'artiste aurait affirmé en entrevue que la séance photo se serait déroulée à son domicile à l'occasion d'un *sex party* (Lewis, 1994).

La scène sexuelle implique trois femmes, mais celles-ci n'occupent pas le même espace dans l'image. Tout d'abord, il y a le personnage central qui est également le personnage principal de l'œuvre. Celle-ci occupe la majeure partie de l'image : d'une part, le cadrage est centralisé sur elle, permettant de voir son corps en entier, d'autre part, le cadrage dépasse de quelques centimètres à gauche et à droite pour faire place

<sup>15</sup> « [U]ne personne soit Dominante, soit soumise, selon son humeur, son [ou sa] partenaire, et les circonstances. » (Traimond, 2005, p. 23).

aux deux autres protagonistes, mais les corps de celles-ci sont tronqués par endroits. Par exemple, le haut du corps et le visage du personnage de gauche sont absents tandis qu'une partie du visage du personnage de droite est tronqué.

La scène sexuelle montre à voir une femme à l'allure féminine positionnée en levrette (position sexuelle vernaculairement connue sous l'expression « à quatre pattes ») de manière latérale occupant le centre de l'image. Son ventre est appuyé sur un tabouret recouvert d'un manteau de cuir renversé, probablement pour accroître son confort avec la surface du tabouret, ou peut-être simplement pour la sensation érotique produite par la proximité du contact avec le cuir. Dans la culture sadomasochiste, le cuir revêt une symbolique particulière. Pour Pat Califia : « Le cuir parle de la peau, car il est de la peau et il la recouvre. Il parle du tranchant, car il a été découpé et sert d'étui. Il parle des coups, car il est la matière dans laquelle on découpe les fouets, il parle du pouvoir car il appartient à l'uniforme, il est noir comme le deuil, la nuit, le fer » (Califia, 1988 citée dans Traimond, 2005, p. 50). Le cuir fait donc écho à l'érotisme sadomasochiste comme force d'assignation des rôles polarisés et d'érotisation des différentiels de pouvoir. Le visage de la femme en levrette que l'on devine soumise fait face au spectateur dans une expression faciale éloquente qui évoque très certainement une extase sexuelle ou (pré)-orgasmique : yeux fermés et bouche entrouverte dans un relâchement des muscles faciaux. Celle-ci se fait pénétrer par le personnage de gauche : elle se soutient donc de ses deux mains posées au sol, les bras en pleine extension, le ventre appuyé contre le tabouret et les cuisses relâchées vers l'arrière. Son corps est à moitié dévêtu : ses mains sont habillées de gants de cuir noir qui montent jusqu'aux coudes, son torse et sa poitrine sont cachés par une camisole noire et ses pieds sont chaussés de bottes de cuir noires et lustrées qui montent jusqu'aux genoux. Le reste de la peau (épaules, fesses, cuisses) demeure dénudé et permet d'entrevoir une pilosité assumée dans le creux de l'aisselle. L'artiste propose un jeu de clairs obscurs et un contraste très fort entre la masse sombre du cuir et des vêtements, et la blancheur claire et lumineuse (presque laiteuse)

de la chair. Or, cette clarté lumineuse montre à voir que le corps de la femme centrale porte quelques ecchymoses sur la cuisse et le bras. Alors que l'image insiste sur les tonalités de noir, de gris et de blanc, l'artiste s'est permis certains décalages : les yeux du personnage central laissent deviner une ombre à paupières légèrement bleutée (couleur à la mode dans le maquillage des années 1980), ses joues sont légèrement rosées tandis que sa langue affirme un rose plus appuyé, et sa bouche ouverte arbore un rouge à lèvres d'un rouge flamboyant; les lèvres du personnage de droite sont également teintées, mais d'un rouge plus pâle; le poignet droit du personnage de gauche arbore un bracelet aux billes multicolores (blanc, rouge, jaune orange, bleu, vert, rose, noir, ces couleurs rappelant très certainement les couleurs de l'arc-en-ciel et conséquemment, du drapeau gai) et ses ongles sont ornements d'un vernis rouge flamboyant faisant écho à la teinte du rouge à lèvres du personnage central.

Le personnage de gauche est positionné à la verticale, mais tronqué au torse. Bien que l'on n'ait pas accès à son visage, on peut, au premier abord, imaginer qu'il s'agit d'une femme en raison du vernis à ongles rouge et de la présence du harnais godemichet qu'elle porte. Malgré ces indices, l'image ne permet pas de distinguer clairement s'il s'agit d'une femme, d'un homme cisgenre ou transgenre ou d'une personne *genderqueer*. Le genre du personnage de gauche peut donc laisser place à interprétation pour un public non familier avec le travail de Del LaGrace Volcano. Dans le contexte précis de la série dans laquelle l'œuvre s'inscrit, il s'agit bel et bien d'une femme, plus précisément d'une femme aux allures masculines (*butch*). Sur d'autres clichés issus de la série *Ruff Sex*, on note une stature massive, des cheveux très courts, une pilosité faciale (« favoris ») et une large cicatrice sur l'avant-bras. Debout, les genoux légèrement pliés, les bras en extension et les deux mains appuyées sur les fessiers du personnage central, elle pénètre cette dernière à l'aide d'un harnais godemichet attaché par-dessus son pantalon de cuir noir. À cet effet, le pantalon se confond avec le harnais et le godemichet qui sont également noirs. Celle-

ci arbore également deux ceintures d'aspect métallique à la taille et un bracelet clouté de cuir noir au poignet gauche.

Vêtue d'un cuissard noir et lustré coupé aux genoux, le personnage de droite est en position accroupie. On notera au passage un indice nous permettant d'affirmer qu'elle porte des bottillons de marque Dr. Martens, signe vestimentaire distinctif des cultures punk et lesbiennes dans les années 1980 : une petite étiquette avec l'insigne « *Air Wair* » dépasse d'une des bottes. Celle-ci est torse nu dont le seul appareil s'apparente à un harnais de corps de cuir noir. L'image permet d'entrevoir la courbe d'un sein, mais sans plus. Celle-ci a le visage légèrement penché vers l'avant, plus précisément en direction de la soumise. Son visage est tronqué, mais l'image laisse entrevoir son nez percé d'un anneau, sa bouche aux lèvres roses et le rebord de ce qui semble être une casquette noire (plus précisément un couvre-chef aux allures autoritaires comme on peut le voir dans les autres œuvres de la série). La femme de droite est donc accroupie, le visage légèrement penché vers la soumise. Ses deux mains sont fermes et actives; l'une de ses mains soutient le visage de la soumise par le menton tandis que son autre main retient une partie des cheveux de la soumise (des dreadlocks blonds). Les bras de cette femme sont également éloquents : celle-ci arbore deux larges bracelets de cuir noir sur chaque poignet et ses deux bras sont tatoués. Plus précisément, le bras gauche arbore une série de petits symboles disposés à la verticale, l'un par-dessous l'autre dont les plus distinctifs sont un symbole de sexe féminin doublé (♀♀) ainsi qu'un petit fer à cheval en forme de « U ».

### **3.2 Dispositif de sexualité queer : pornographie et post-pornographie à l'œuvre**

Lewis critique le fait que la série *Ruff Sex* ne se distingue pas des images pornographiques produites par la culture dominante (« *ersatz porn* »). Elle soutient que le regard n'y est pas problématisé de manière à remettre en question les pulsions scopiques voyeuristes des spectateurs. Au final, puisque les œuvres ne permettent pas

une lecture catégorique permettant, par exemple, de comprendre le caractère consensuel et égalitaire des dynamiques relationnelles sadomasochistes entre les lesbiennes *top* et *bottom* représentées, les images de la série *Ruff Sex* serviraient les mêmes fonctions qu'une image pornographique classique, c'est-à-dire une fonction masturbatoire, et ce, peu importe que l'audience soit lesbienne ou hétérosexuelle. À cet effet, l'argumentaire de Lewis rejoint certaines prémisses du féminisme anti-SM : c'est précisément parce que les œuvres de Del LaGrace Volcano évoquent le même type de polarisation genrée que l'on retrouve dans le scénario porno hétéro classique (homme actif/femme passive) qu'elle les interprète ainsi, à la seule différence qu'ici la *butch* remplace la position masculine qui objectivise (Lewis, 1994).

[...] lesbian viewers have traditionally made do with subverting the meanings of heterosexual images, a reading that like the camp aesthetic, derives pleasure by reading against the grain [...] But Grace's images are presented as ersatz porn: they do not subvert traditional voyeurism. Instead, in a guise that post-Madonna sometimes looks hackneyed, they use the traditional paraphernalia of porn to create lesbian sexual personas (Lewis 1994, p. 86). [...] On the other hand, to a viewer not versed in the morals of SM, this reads as a simple and traditional objectification of, and domination over, a females subject-particularly when both lesbian and gay SM buys into a heterosexual order of differentiation (calling submissive partners by pejorative female diminutive labels, and so on). The result of such open-ended reading positions (and would it be possible for SM images to legislate against any viewing position without replicating the forms of repression they seek to transgress?) is that anyone can get off on them (Lewis, 1994, p. 88-89).

Bien que Lewis soulève des questions importantes eu égard à l'objectivation sexuelle des lesbiennes et à la reconnaissance de l'autonomie de la sexualité lesbienne, je considère son analyse trop catégorique. En effet, près de vingt ans après la parution du recueil *Love Bites*, le contexte qui entoure la production, la circulation et la consommation des images pornographiques (et des images tout court) est bien différent, ne serait-ce qu'avec la montée d'Internet. Dans son article, Lewis exprime son ambivalence face aux œuvres de Del LaGrace Volcano compte tenu de la rareté

des images faites par et pour les lesbiennes : elle s'inquiète du fait que sa notoriété comme artiste majeur.e de la scène lesbienne participe à rendre ses œuvres sexuellement explicites comme le référent par excellence de la sexualité lesbienne, alors que plusieurs lesbiennes ne se reconnaissent pas dans le traitement pornographique sadomasochiste du travail de l'artiste (Lewis, 1994). Pour ma part, j'éprouve également une certaine ambivalence par rapport à l'œuvre *Untitled* dans la mesure où l'objectivation sexuelle qu'elle sollicite peut effectivement, à certains égards, faire l'objet d'une récupération fantasmatique masculine. D'un autre côté, le spectateur masculin peut plus ou moins facilement se substituer à la dominante, dans la mesure où il ne peut ignorer le vernis à ongles rouge et le bracelet multicolore, symboles associés à la féminité et suscitant une vive homophobie chez les hommes porteurs d'une masculinité hégémonique (Connell et Messerschmidt, 2005). De plus, j'estime qu'il importe surtout de tenir compte du public cible (en l'occurrence les les.bi.ennes<sup>16</sup> et les les.bi.ennes sadomasochistes) dans l'interprétation de l'œuvre en raison de la trop faible représentation des sexualités marginalisées dans notre société. Dans le contexte actuel, les images qui régissent la représentation de la sexualité lesbienne sont majoritairement issues de l'industrie pornographique *mainstream*, ce qui contribue à en dresser un portrait biaisé. Cette représentation contribue à véhiculer et à maintenir plusieurs mythes et préjugés sur les pratiques sexuelles lesbiennes puisque celles-ci sont produites et destinées principalement à un public hétérosexuel masculin. En réaction aux critiques féministes eu égard à la représentation stéréotypée et dégradante des femmes dans la pornographie dominante, plusieurs femmes (lesbiennes et hétérosexuelles) ont infiltré cette industrie à titre d'actrices, de réalisatrices et de productrices<sup>17</sup> afin de proposer une pornographie faite par et pour les femmes, avec un point de vue centré sur l'expérience de celles-ci.

---

<sup>16</sup> Formule que je privilégie ici pour inclure les spectatrices bisexuelles, trop souvent obliérées lorsqu'il est question de désirs lesbiens.

<sup>17</sup> Le début des années 1980, marque l'émergence de deux maisons de production majeures, notamment Femmes Productions, cofondée par Candida Royalle et destinée principalement à un public féminin hétérosexuel, et Fatale Media, celle-ci étant destinée à un public lesbien (Ryberg, 2013).

Cette production porte diverses appellations selon les contextes géopolitiques, les plus courantes étant pornographie féministe, pornographie queer, pornographie alternative (contexte nord-américain) et post-pornographie (contexte européen) (Borghi, 2013; Bourcier, 2001; Lavigne, 2015). Pour sa part, la scandinave Ingrid Ryberg utilise l'appellation pornographie queer, féministe et lesbienne (« *queer, feminist and lesbian pornography* ») ou encore culture visuelle porno queer, féministe et lesbienne (« *queer, feminist and lesbian porn film culture* ») (Ryberg, 2013; Ryberg, 2012). Bien que j'apprécie cette appellation qui se veut inclusive de la diversité sexuelle tout en signifiant à quel point les trois termes sont intimement reliés l'un à l'autre sur le plan politique, je miserai davantage sur le concept de post-pornographie puisqu'il jouit d'une théorisation et d'une pratique plus développée.

Dans son ouvrage intitulé *Hard Core : Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"* (1989), Linda Williams dresse une analyse approfondie de la pornographie *hardcore* (génitalement explicite) comme genre cinématographique. C'est ainsi qu'elle dresse les codes et les conventions qui régissent le film pornographique *hardcore*, tout en le situant dans une économie foucauldienne du savoir. Foucault stipule qu'au tournant du 19<sup>e</sup> siècle, la science a remplacé l'Église comme système de production du savoir et de régulation sociale. Des disciplines telles que la médecine et la psychiatrie s'érigent alors en véritables régimes de savoir-pouvoir : les connaissances qu'elles génèrent sur le sexe et la sexualité font office de vérité absolue, vérité qui dicte les frontières de la normalité et de la déviance sexuelle. Non seulement les discours médicaux et psychiatriques sur la sexualité ont un effet sur les institutions (par exemple, sur le système pénal), ceux-ci en arrivent également à déployer un pouvoir disciplinaire, c'est-à-dire qu'ils infiltrent les sujets afin d'instaurer chez eux des mécanismes de surveillance de soi et des autres. Linda Williams affirme que la pornographie s'est développée sous l'égide de la *scientia sexualis* et qu'elle constitue un régime de savoir-pouvoir, ou plutôt de savoir-plaisir

dans la mesure où elle construit un discours qui prétend à un savoir exhaustif sur la manière dont les gens jouissent et font l'amour (Williams, 1989).

La pornographie constitue donc un nouveau régime de confession sexuelle qui est mû par « *the frenzy of the visible* », soit la frénésie du voir, un impératif de la monstration exacerbée des corps et des plaisirs qu'ils génèrent dans l'exercice de la sexualité. La pornographie *hardcore* telle qu'étudiée par Williams ne constitue en fait rien de plus qu'un exercice de style narratif et esthétique défini par des règles et des conventions qui lui sont propres, le tout ayant pour but d'exulter l'authenticité des actes sexuels et des plaisirs (orgasmiques) qui en découlent. Cet engouement pour la monstration du sexe dans toute sa vérocité repose sur le principe de visibilité maximale (« *maximum visibility* ») qui couvre un ensemble de stratégies de représentation, comme par exemple des plans rapprochés de certaines parties du corps (notamment les organes génitaux, seins, fessiers, et autres orifices à connotation sexuelle), des choix de positions sexuelles qui permettent au spectateur de bien voir les organes génitaux qui sont magnifiés par un éclairage soutenu, ainsi que la présence incontournable de l'éjaculation masculine externe (Williams, 1989, p. 48-49). Le genre pornographique repose également sur une série de numéros sexuels pré-établis, notamment des scènes de masturbation; du sexe hétérosexuel coïtal; des scènes lesbiennes afin d'exciter le public hétérosexuel; du sexe oral; un ménage à trois dans lequel les femmes sont autorisées à se caresser entre elles et où les hommes sont proscrits d'un tel élan homoérotique; des scènes orgiaques; du sexe anal où la femme joue inévitablement le rôle de réceptrice de la pénétration; et finalement, des scènes sadomasochistes qui incluent la fessée, le bondage ou la flagellation (Williams, 1989, p. 126-127).

La pornographie *hardcore* opère cependant comme un système de savoir-pouvoir régi par des normes qui produisent des savoirs basés sur des exclusions, des savoirs situés et genrés qui construisent un pouvoir phallogénéré :

[...] each new formulation of a *scientia sexualis* proceeds by soliciting further confessions of the hidden secrets of female pleasure. In each case, however, the confession of pleasure is organized according to male norms that fail to recognize – or perhaps to imagine – difference. The more the male investigator probes the mysteries of female sexuality to capture the single moment revealing the secret of her mechanism [...], the more he succeeds only in reproducing the woman's pleasure based on the model, and measured against the standard, of his own (Williams, 1989, p. 53).

Faute avouée est-elle à demi pardonnée? Si la pornographie *hardcore* prétend montrer la vérité du sexe, alors elle ne pardonne pas. Bien sûr, il s'agit d'une vérité à demi avouée dans la mesure où la pornographie dominante n'est pas sans servir les intérêts politiques de la classe dominante. Il s'agit d'une vérité construite sur mesure qui reflète un ordre social fondé sur l'hétéropatriarcat. Dans le *Dictionnaire de la pornographie* (2005), Marie-Hélène Bourcier propose une lecture politique du terme « Porno lesbienne », exemplifiant de manière exemplaire le rôle de la pornographie *mainstream* comme agent de contrôle social dans la réification essentialisante de l'hétérosexualité obligatoire et de la binarité des identités :

Dès leurs débuts, la photographie et le film porno sont saturés de « fausses » lesbiennes, de *girl to girl number* dans des scénarios construits par et pour un regard masculin, que le voyeur soit présent ou non à l'écran. La scène lesbienne obligatoire dans les films érotiques diffusés le dimanche soir par M6 aussi bien que dans la plupart des pornos hard remplit au moins trois fonctions récurrentes. Elle fait office de scène de « préliminaires » avant de passer « aux choses sérieuses », c'est-à-dire au « vrai sexe », donc à la pénétration vaginale des deux femmes par une « vraie bite ». [...] Elle réaffirme sans ambiguïté la véracité biologique, pour ne pas dire coïtale, de la différence sexuelle et de l'acte sexuel. Deux sexes, deux genres : les hommes et les femmes. Les hommes sont masculins et les femmes féminines, tel est leur destin qui a l'avantage de coïncider avec une répartition hétérocentrée des rôles sexuels et des genres : les hommes pénètrent et enculent les femmes et si la scène lesbienne est de rigueur, la scène gay est interdite dans le film porno standard de même que la pénétration des hommes par les femmes (Bourcier, 2005 citée dans Di Folco, 2005, p. 375).

L'œuvre *Untitled* (1988) et la série *Ruff Sex* (1988) prennent alors tout leur sens dans le contexte où la représentation de la sexualité lesbienne à travers la pornographie *mainstream* fait l'objet d'un aplanissement de toutes ses ramifications potentiellement politiques. En effet, celle-ci est instrumentalisée afin d'assouvir les fantasmes des spectateurs masculins, ce qui participe à construire la sexualité lesbienne comme un prolongement de la sexualité des hommes hétérosexuels dans la mesure où les activités sexuelles entre femmes servent souvent de préambule à l'intervention d'un homme dans la scène sexuelle (Williams, 1989). On assiste également à l'évacuation des *butchs* ou du moins, à la diversité des expressions de genre qui traversent les cultures lesbiennes, ainsi qu'au mythe tenace de la sexualité lesbienne comme étant douce et non génitalisée (la « vraie » génitalité passant invariablement par le coït). Le recours au dispositif pornographique dans les œuvres de Del LaGrace Volcano constitue dans une certaine mesure une forme d'appropriation subversive des codes visuels pornographiques classiques, le tout pouvant s'inscrire dans une tradition pornographique lesbienne queer féministe. On pourrait même aller jusqu'à dire que l'œuvre s'inscrit dans un projet post-pornographique. Bien qu'il y ait ici un anachronisme entre le moment de la création de l'œuvre et la création du concept de post-pornographie, j'appuie l'idée selon laquelle le travail de Del LaGrace Volcano s'inscrit à certains égards dans une amorce de projet post-pornographique.

[La post-pornographie] peut être analysée comme un « discours en retour », pour reprendre les termes de Foucault, venu des marges et des minoritaires de la pornographie dominante : les travailleurs(es) du sexe, les individus qui se prostituent, les gays, les lesbiennes, le BDSM (bondage, discipline & sado-masochisme), les queer, les trans, les déviants du genre en général assumés comme tels. Le déclic *post porn* relève également d'une déconstruction et d'une dénaturalisation de la pornographie moderne comme technologie de production de « la vérité du sexe », des corps et des genres (masculinités, féminités) qui n'auraient pas été possibles sans l'apport des théories féministes, post-féministes, pro-sexe et queer (Bourcier, 2005 citée dans Di Folco, 2005, p. 378).

La post-pornographie s'inscrit ainsi comme une forme de contre-pouvoir au sens foucauldien du terme. Signifiant une rupture, un « après » la pornographie telle que définie par la culture dominante, elle propose une réarticulation subversive et transgressive des conventions pornographiques classiques. Elle met à mal la « vérité » du sexe en produisant et proposant des « contre-vérités » pornopolitiques qui valorisent un regard constructiviste sur l'expression de la sexualité. Plus précisément, la post-pornographie mise sur la désarticulation binaire du système sexe/genre/sexualité, en ce sens qu'elle montre à voir que le sexe biologique, l'identité de genre, l'expression de genre, le rôle sexuel ainsi que la pratique sexuelle reposent sur une constellation de possibilités et d'articulations arbitraires, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas fondamentalement régies par un ordre naturel qui aspirerait à la convergence entre ces composantes identitaires.

Au-delà d'un concept à la mode, la post-pornographie constitue un projet politique qui s'incarne dans des stratégies de représentation bien concrètes :

Citation, collage, répétition, recyclage, fragmentation, contestation des universaux et des stéréotypes, recours privilégié à la forme de la performance pour agir sur le dispositif de production du regard et des savoirs, sollicitation permanente du public, les stratégies post-pornographiques empruntent clairement au post-modernisme sur le plan esthétique et politique. Renversement des rapports sujet/objet, contestation des binarismes passif/actif, autopornification, revendication de sexualités et d'identités de genres différentes, voire anormales, critique de l'hétérocentrisme, dénaturalisation et réappropriation des codes de la représentation porno sont les préoccupations spécifiques que l'on retrouve dans le post-porno queer [...] (Bourcier, 2005 citée dans Di Folco, 2005, p. 380).

Dans *Lesbian Art in America : A Contemporary History*, Hammond (2000) rappelle que les arts visuels des années 1980 sont marqués par la présence de la photographie, notamment chez les artistes lesbiennes désireuses de proposer de nouvelles identités lesbiennes tout en questionnant la prétendue authenticité de la

différence sexuelle<sup>18</sup>. À cela s'ajoute une stratégie récurrente de visibilité lesbienne dans la culture visuelle, c'est-à-dire l'appropriation des pratiques et représentations visuelles hétérosexuelles (Hammond, 2000). *Untitled* (1988) de Del LaGrace Volcano s'inscrit très certainement dans cette tradition, mais à un plan post-pornographique. Il est vrai que de prime abord, l'œuvre ressemble à une image pornographique classique : elle reprend la figure du ménage à trois, un numéro sexuel très prisé dans les conventions des codes visuels pornographiques (Williams, 1989). Or, ici, le ménage à trois se compose exclusivement de femmes, alors que le canon pornographique impose plutôt des ménages à trois mixtes (MMF<sup>19</sup> ou MFF<sup>20</sup>) afin de stabiliser la primauté de l'hétéronormativité. D'une part, le ménage à trois MFF sert à renforcer l'idée que la sexualité lesbienne est puérile et sans importance dans la mesure où elle sert ultimement l'orgasme du partenaire masculin. À la limite, le MFF suppose la bisexualité des personnages féminins, mais une bisexualité qui sert au final les désirs du personnage masculin. Lorsque le ménage à trois se compose d'une femme et de deux hommes (MMF), ceux-ci sont tenus de ne pas se caresser afin d'éviter tout soupçon de bisexualité ou d'homosexualité masculine, ce qui participe à les circonscrire dans les limites d'une masculinité hégémonique. De part et d'autre, le ménage à trois dans la pornographie *mainstream* dégage une homophobie et une lesbophobie sournoise.

Dans un autre registre, le *strap-on dildo* incarne à merveille ce décalage d'avec les conventions de la pornographie dominante. Considéré par Heather Bulter (2004) comme le référent par excellence de l'authenticité d'une pornographie lesbienne, il détourne le concept de visibilité maximale, car il ne culminera pas en *money shot*, et il vient perturber les rôles actif/passif; pénétrant.e/pénétré.e. En effet, pour Heather Butler (2004), le *strap-on dildo* agit d'abord comme un dispositif dédié à prodiguer

<sup>18</sup> Hammond, 2000, p. 72, traduction libre.

<sup>19</sup> MMF signifie un ménage à trois composé de deux hommes et d'une femme (Male, Male, Female).

<sup>20</sup> MFF signifie un ménage à trois composé d'un homme et de deux femmes (Male, Female, Female).

un plaisir destiné principalement à la partenaire pénétrée. Dans la porno hétéro, la pénétration sert ultimement l'orgasme masculin : en effet, ce n'est jamais la femme qui jouit en dernier (alors que l'homme, après éjaculation, pourrait continuer de stimuler sa partenaire autrement). Or, dans la sexualité avec gode-ceinture, même si la partenaire pénétrante peut ressentir une friction agréable contre son clitoris, l'acte sexuel ne culminera pas nécessairement par son orgasme. Au contraire, l'interaction est davantage tournée vers la jouissance de la partenaire pénétrée et constitue pour la pénétrante un plaisir sexuel contenant une dimension psychique et symbolique associée au fait de donner du plaisir. Nous reviendrons sur l'analyse de Heather Butler (2004) de manière plus approfondie au chapitre cinq, alors que le *strap-on dildo* constitue la pièce maîtresse de l'œuvre qui sera à l'étude (*Déjeuner sur l'herbe*, 2008).

Le traitement photographique de l'œuvre *Untitled* (1988) présente des particularités qui en font davantage qu'une simple image pornographique destinée à l'usage de la jouissance de tout un chacun<sup>21</sup>. En effet, le traitement de l'image suppose une composante documentaire travaillée de manière à rendre compte de la charge érotique des sujets et de leurs spécificités subculturelles. Sur le plan historique, la photographie documentaire s'inscrit dans une tradition de noir et blanc. Même après l'apparition des avancées techniques permettant la photographie couleur, le noir et blanc est demeuré un choix faisant écho à des valeurs d'objectivité et d'authenticité à l'ancienne. En ce qui a trait aux portraits, le noir et blanc constitue un choix esthétique qui participe au rendu d'une certaine mélancolie, d'une nostalgie, voire d'un certain sens tragique des sujets (Blessing, 2008). Del LaGrace Volcano propose une œuvre mixte où le noir et blanc, le sépia et les accents de couleur se marient pour composer une œuvre transgressive des canons de l'histoire de l'art. Le noir et blanc sert plusieurs fonctions dans l'image. Bien que l'œuvre cherche à montrer et à

---

<sup>21</sup> Sur cette question, je soutiens que la force érotique et jouissive d'une œuvre ne la rend pas moins politique pour autant.

susciter le désir sexuel de par son caractère sexuellement explicite (il s'agit tout de même d'un arrêt sur image entre trois femmes prenant part à un ménage à trois sadomasochiste), il n'en demeure pas moins que l'artiste propose un portrait assez près de la réalité des pratiques des communautés subculturelles sadomasochistes lesbiennes.

L'importance du noir et du cuir dans l'œuvre permet de rendre compte des dynamiques de pouvoir entre les protagonistes tout en accentuant le caractère autoritaire de la Dominante et le caractère docile de la soumise : manteau renversé sur le tabouret, pantalon de la Dominante, gants, bottes et robe relevée de la soumise, ainsi que le harnais-godemichet de la Dominante. À cet effet, la Dominante est couverte de cuir et de noir (elle est complètement habillée) tandis que la soumise est plutôt dénudée, laissant entrevoir sa chair blanche et laiteuse. Ce contraste entre la dureté et la noirceur de la matière qu'est le cuir en opposition à la luminosité de ses chairs dénudées participe à rendre compte d'une certaine vulnérabilité chez la soumise, ou plutôt d'un abandon aux bons soins de la Dominante. Pour sa part, on peut penser que la femme de droite est également soumise, ou du moins, *switch*, dans la mesure où son corps est également à moitié dénudé (cuissard noir, haut du corps et bras dénudés). Elle arbore des symboles spécifiques liés à la soumission dans les interactions sadomasochistes, notamment un harnais de corps muni d'un anneau (servant généralement à insérer une laisse), ainsi que deux bracelets de contention en cuir noir sertis d'anneaux métalliques (servant généralement à insérer des cordes pour faciliter le ligotage). Son interaction avec la soumise centrale (elle lui tient solidement la tête avec les cheveux tirés) permet de l'envisager dans une positionalité double (à titre de soumise et de codominante). Le noir et blanc joue ici en quelque sorte un rôle didactique qui permet de situer le rôle de chaque personnage.

Le caractère didactique de l'œuvre est également appuyé par le cadrage. La soumise occupe tout l'espace central de l'œuvre et il s'agit du seul personnage dont on voit le

visage dans son entièreté. Compte tenu de l'importance du visage comme siège de la subjectivité, une lecture de l'œuvre permet d'identifier que ce qui est montré à voir repose bel et bien sur l'expérience de la soumise et de sa jouissance. L'éthique sadomasochiste insiste sur l'importance du respect des limites des partenaires soumis.es. L'œuvre vient en quelque sorte expliciter le rôle central de la soumise dans l'échange SM car sans elle, d'une part, la relation n'aurait pas lieu, et d'autre part, un déni des limites d'une soumise peut entraîner de graves conséquences pour les partenaires dominantes, notamment une expulsion de la communauté sadomasochiste lesbienne (Califia, 2008; Rubin, 2010). L'œuvre participe ainsi à démystifier les relations de pouvoir entre Dominante et soumise : elle montrent à voir que le SM repose sur une redistribution du pouvoir où le consentement et le prendre soin de l'autre sont centraux, où la qualité de l'expérience de la Dominante dépend intimement de la qualité de l'expérience de la soumise.

### 3.3 Porno et SM lesbien : la traversée du genre<sup>22</sup>

La série *Ruff Sex* montre à voir comment la pornographie queer, féministe, lesbienne et l'univers BDSM lesbien constituent des espaces de floraison et de renégociation constante du genre. Dans le champ de la pornographie queer, Courtney Trouble, ancienne actrice X, a publié dans le premier numéro de la revue *Porn Studies* un article intitulé *Finding Gender Through Porn Performance* (2013). Basé sur la culture du témoignage, cet article regroupe une série d'extraits où plusieurs acteurs et actrices de la scène porno queer discutent de leur expérience de quête du genre. Ceux et celles-ci révèlent que leur travail dans le monde du X leur a permis de trouver et d'incorporer le genre et l'expression de genre qui leur semblait être en concordance

---

<sup>22</sup> La section intitulée « la traversée du genre » m'est directement inspirée du titre du livre de Julie Lavigne. (2014). *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*. Montréal : Éditions du remue-ménage.

avec leur représentation d'eux et d'elles-mêmes. L'auteure livre ici un extrait de sa propre expérience :

I have performed as butch for a few scenes in my career. Once, with trans man Charlie Spats, I got to be a cruising leather daddy. I used a strap-on, and while that felt authentic to me and quite satisfying to fuck a boy as a boy myself, the butch presentation itself did not feel at all authentic to me. Another butch performance was for the film Valencia: The Movie [...] in which I play a butch dyke who teaches Michelle how to fist her. Because I was performing a role, my authenticity did not matter so much, but my butchness felt like a bad impression, a comedic role. These two scenes revealed to me that my physical need for phallus embodiment during sex is not related to a masculine presentation or a male gender identity. I am not a man, but I do have a dick. Through the trial and error inherent in porn performance, I have found that my feminine presentation and masculine sexuality are connected, and that this is reflected in my non-pornographic identity as well. Were it not for the opportunities granted to me through porn to play different roles, I would not have the understanding that I have now (Trouble, 2014, p. 198).

Le même constat se pose au sein des communautés lesbiennes sadomasochistes. Dans une étude publiée en 2008 et intitulée « Queeriser les genres dans les 'communautés gouines BDSM' », Robin Bauer livre les résultats d'entretiens qualitatifs réalisés auprès d'adeptes de la scène SM lesbienne. Pour reprendre la formule de l'auteur, celui-ci « veut analyser le potentiel des pratiques BDSM à 'queeriser' les genres ». En ce qui a trait à la méthodologie, Bauer a retenu 31 entrevues qualitatives qui regroupent des participant.e.s entre 20 et 60 ans, toutes classes sociales confondues, mais avec une sous-représentation des personnes racisées. On peut résumer la thèse de l'auteur par l'affirmation suivante, à savoir que les pratiques BDSM au sein des 'communautés gouine BDSM' permettent une déstabilisation du genre par le moyen de l'exploration et de l'investissement des 'masculinités sans hommes' et que ces effets de genre ont des impacts concrets dans la réalité de la vie quotidienne.

L'étude fait ressortir que beaucoup d'adeptes qui se joignent aux communautés gouines BDSM le font notamment par attrait pour l'expression et l'exploration de la

diversité des genres. Les participant.e.s à l'étude perçoivent ces espaces comme sécuritaires pour jouer avec les genres sans craindre les représailles lesbophobes ou transphobes d'une non conformité de genre. L'espace BDSM queer (gouine) est donc perçu comme accueillant la diversité des genres. Ce que les participant.e.s valorisent dans ce que l'auteur nomme « le terrain de jeu queer », c'est justement la possibilité de jouer avec les genres dans les jeux de rôles afin de faire l'expérience de rapports hiérarchiques consensuels. D'une part, ces rapports de pouvoir mis en scène par le jeu sexuel BDSM sont relatés comme une façon de faire l'expérience de différents points de vue situés, à travers la création de personnages spécifiques qui jouent avec les codes de la masculinité et de la féminité, de la domination et de la soumission. À cet effet, les participant.e.s s'accordent pour dire que la pratique répétée du BDSM dans leur vie a contribué à accroître leur empathie, leur permettant de développer une « conscience accrue des structures sociales de pouvoir, y compris sur le plan de la hiérarchisation des genres et des normes de genre dans les situations de la vie quotidienne » (Bauer, 2008, p. 137). L'expérience BDSM queer participe donc d'un processus de conscientisation des inégalités sociales et structurelles et peut agir comme moteur de politisation.

Certaines pratiques sont perçues comme des stratégies de reprise du pouvoir, comme par exemple, le *genderfucking*. Constituant une expression qui signifie en français « niquer le genre », et en langue vernaculaire québécoise « “fourrer” le genre », cette pratique consiste à combiner des éléments associés à la féminité et à la masculinité dans le but de créer un mélange, voire une confusion de genre, ce qui peut très certainement troubler les attentes hétéronormatives de quiconque. Dans l'étude de Bauer, le *genderfucking* est exemplifié par l'utilisation du *strap-on dildo*. Finalement, l'un des apports du BDSM analysé par l'auteur réside dans la création de compétences subculturelles. À cet effet, il fait écho à trois cas de figure : le fait de renommer/réassigner ; reconnaître ; intégrer. Grosso modo, l'auteur fait ici référence à l'ensemble des compétences relationnelles, discursives et symboliques spécifiques

qui sont déployées pour accueillir et répondre à la diversité des genres. L'auteur donne en exemple la création de nouvelles expressions par les partenaires pour donner sens à leur réalité (par exemple, « *garçon avec une chatte* » pour un homme trans) ou encore l'importance de la relation intersubjective afin de faire advenir de nouveaux genres. L'étude de Bauer fait ressortir comment la pratique sexuelle influence le genre qui influence la réalité. L'exploration des genres dans le jeu BDSM a des effets bien réels dans la mesure où il y a souvent un transfert qui se fait dans la réalité de la vie quotidienne (sensibilisation aux structures/rapports de pouvoir ; développement d'un genre plus fluide grâce à la relation intersubjective de reconnaissance).

Dans l'œuvre *Untitled* (1988) de la série *Ruff Sex*, le caractère lesbien/queer de l'interaction SM est appuyé par les accents de couleur. En effet, la couleur, disposée avec parcimonie, n'est pas laissée au hasard. Elle propose un commentaire sur la diversité des expressions de genre dans la communauté lesbienne SM. Les accents de couleur dans l'œuvre sont pratiquement tous marqués par la prédominance du rouge : rouge à lèvres des deux soumises et vernis à ongles de la Dominante. Alors que la couleur rouge en matière de maquillage constitue un symbole par excellence de féminité, elle participe dans l'œuvre à marquer les protagonistes d'un genre ambivalent. La soumise centrale arbore un rouge à lèvres rouge flamboyant ce qui, en concordance avec le reste de son habillement féminin (robe noire relevée, cuissardes, gants montants) participe à la marquer comme *fem*. Or, cela ne la marque pas invariablement comme soumise. En effet, dans d'autres œuvres de la série *Ruff Sex*, plus précisément dans l'œuvre *Be My Bitch* (1988) [figure 1.2], on la voit changer de rôle et adopter une posture dominante avec la protagoniste de droite d'*Untitled* (1988). Dans *Untitled* (1988), la protagoniste de droite arbore également un rouge à lèvres rouge et occupe un rôle de soumise aidante (ou de soumise périphérique?). Dans *Be My Bitch* (1988), on a accès à l'entièreté de son corps, et elle arbore une coupe de cheveux résolument masculine. Alors qu'on aurait pu la marquer comme

*fem* dans *Untitled*, elle apparaît comme étant beaucoup plus masculine dans *Be My Bitch*, en plus d'occuper un rôle de soumise. Pour sa part, la Dominante d'*Untitled* présente un genre ambivalent pour un public qui n'aurait pas accès au reste de la série ou au contexte du travail de l'artiste. La présence du vernis à ongles rouge combinée au bracelet multicolore rappelant les couleurs du drapeau de la fierté gaie participent ici à la positionner comme lesbienne. Sans ces accents de couleur, on aurait très bien pu s'imaginer un homme au premier coup d'œil. Malgré tout, les ongles et le bracelet colorés ne permettent pas invariablement de la situer comme *butch* dans la mesure où il pourrait tout aussi bien s'agir d'un homme trans ou d'une personne *genderqueer*. Ainsi analysée dans le contexte plus global de la série *Ruff Sex*, *Untitled* propose un commentaire résolument queer sur le genre, venant ainsi compléter le projet post-pornographique de l'artiste, à savoir que le sexe biologique, l'expression de genre, l'orientation sexuelle et les rôles de genre constituent une constellation aux multiples enchevêtrements pour lesquels il n'existe pas de centre naturel.

Il m'apparaît ici impossible de ne pas faire écho à la théorie de la performativité du genre de Judith Butler. Alors que l'auteure prend comme point d'appui le travestissement pour élaborer sa démonstration théorique, l'on pourrait tout aussi bien considérer le *genderfucking* comme un exemple paradigmatique de performativité du genre :

Ainsi, pour Butler, le genre n'est toujours déjà que citation et répétition de lui-même, qui autofonde son pouvoir de réaliser ce dont il parle. Les pratiques quotidiennes de genre, par exemple pour une femme le fait de se comporter de manière féminine, de porter des vêtements féminins, de se maquiller, etc., sont des effets qui paraissent stables (mais qui ne le sont pas) de la répétition, de la citation, de l'incorporation des normes sociales hétérosexistes. Ainsi, le genre n'est jamais vrai, jamais original, mais bien une imitation, comme l'est une pratique de travestissement ou de *drag*. Selon Butler, les pratiques des personnes transsexuées, transgenrées et travesties ne sont pas que le pâle reflet d'un genre original, mais elles viennent plutôt démontrer le côté artificiel, factice, construit de l'« original » en fonction des normes et des cadres de pouvoir dominants. Elle affirme (Butler 2005b : 107) : « Le gay ou la lesbienne

est donc à l'hétérosexuel·le *non pas* ce que la copie est à l'original, mais plutôt ce que la copie est à la copie. La répétition parodique de l'"original" [...] révèle que l'original n'est rien d'autre qu'une parodie de l'*idée* de nature et d'original. » Elle revient ainsi sur le fait que le genre est l'effet d'un énoncé performatif et qu'il ne peut pas se réclamer d'un statut naturel et ontologique (Baril, 2007, p. 66).

Judith Butler énonce que toute identification sexuelle découle d'un processus de mimétisme lié à l'idée approximative qu'on se fait du genre féminin ou masculin. Ce postulat nie tout concept d'archétype, faisant du genre une construction sociale pour laquelle il n'y a pas de « copie originale ». Les identités homme/femme deviennent ici des catégories arbitraires qui n'ont de sens qu'au sein de la culture dans laquelle elles adviennent. Cette théorie ouvre la porte à un éclatement du genre où l'expression de l'identité revêt une multitude de facettes s'articulant davantage sur un continuum plutôt qu'au sein de catégories binaires hermétiques. Cette fluidité de l'identité s'accompagne par conséquent d'une plus grande souplesse, voire d'une interchangeabilité des rôles sexuels. Au sein de la question identitaire lesbienne, les traditionnelles catégories *butch/femme*, bien que toujours présentes, ont subi l'avènement de ce décloisonnement<sup>23</sup> grâce aux politiques queer :

Some queer identities have appeared recently in lesbian zines and elsewhere : guys with pussies, dykes with dicks, queer butches, aggressive femmes, F2Ms, lesbians who like men, daddy boys, gender queens, drag kings, pomo afro homos, bulldaggers, women who fuck boys, women who fuck like boys, dyke mummies, transsexual lesbians, male lesbians. As the list suggests, gay/lesbian/straight simply cannot account for the range of sexual experience available (Halberstam, 1994, p. 212).

Cet éclatement du genre est bel et bien présent dans la représentation du sadomasochisme lesbien en art contemporain, notamment à travers la multitude de

<sup>23</sup> Alors que les catégories *butch* et *femme* ont été méprisées au sein d'une large partie du mouvement féministe, étant accusées de reproduire les modes de la domination masculine et de la soumission féminine, ces catégories se sont avérées revêtir certaines nuances. À cet effet, les catégories *butch/femme* ne constituent pas des catégories homogènes, mais font plutôt l'objet de catégories constamment négociées telles que la *quasi-butch* et la *butch* féminine (Farr et Degroult, 2008, p. 428).

positionnalités des protagonistes. Dans *Untitled* et *Be My Bitch*, cette indécidabilité s'exprime chez le personnage central qui est à la fois soumise et Dominante dans une expression de genre féminine; chez la Dominante *butch* qui exprime un genre principalement masculin avec quelques attributs féminins, mais qui pourrait tout aussi bien passer pour un homme trans; et chez le personnage de droite qui se fait soumise dans une expression de genre semi-masculine.

Si la pratique BDSM a le pouvoir d'influencer le réel dans les pratiques de la vie quotidienne et dans la quête d'un genre à soi, je propose de la même manière que sa représentation possède également un pouvoir de transformation du réel, à petite échelle. Même si on ne peut mesurer de façon empirique sa portée, la représentation du sadomasochisme lesbien constitue très certainement un lieu de reconnaissance et de légitimation pour les minorités sexuelles qui le pratiquent et qui sont étiquetées de pervers.e.s. À cet effet, j'avance que la quête de la reconnaissance passe en partie par une certaine objectivation sexuelle du corps et de la sexualité lesbienne dans la mesure où :

[...] le fait de ne pas être objectivée sexuellement prive la personne d'une partie de sa pleine subjectivité. Car la partie sexuelle de la subjectivité ne peut se développer sans le regard sexualisé d'autrui qui lui confère cet attribut. D'ailleurs, les personnes ne recevant pas ce regard sexualisé, comme les femmes vivant avec un handicap ou les femmes enceintes (exemples choisis par Cahill dans son argumentaire), ne peuvent jouir d'une subjectivité pleine et entière : « to have that gaze skip over you, to be rendered sexually invisible by society at large, is to have your full personhood denied » (Cahill, 2011 : 85) (Lavigne et Maiorano, 2014, p. 210).

L'articulation entre objectivation sexuelle, reconnaissance et subjectivité lesbienne sera davantage développée au chapitre suivant.



Figure 1.1

Del LaGrace Volcano, *Untitled*, 1988, série *Ruff Sex*, photographie,  
dimensions inconnues, tirée du recueil *Love Bites*, 1991



Figure 1.2

Del LaGrace Volcano, *Be My Bitch*, 1988, série *Ruff Sex*, photographie noir et blanc, dimensions inconnues, tirée du recueil *Love Bites*, 1991

## CHAPITRE 4

### **Sadomasochisme lesbien et autoportrait : Identité, vulnérabilité et communauté chez Catherine Opie**

Catherine Opie constitue l'une des figures de proue de l'art lesbien contemporain. S'identifiant elle-même comme lesbienne sadomasochiste, la majeure partie de son travail porte sur les communautés gaies, lesbiennes, bisexuelles, transgenres et sadomasochistes de San Francisco. Pendant près d'une décennie, Catherine Opie s'est affairée à doter les communautés issues de la diversité sexuelle d'une image positive d'elles-mêmes par l'entremise du portrait photographique, en plus de les inscrire dans une lecture révisionniste de l'histoire de l'art comme sujets légitimes de la représentation. N'étant pas extérieure aux « déviants » et aux « marginaux » qu'elle transforme en œuvres d'art, l'artiste s'est à quelques reprises prêtée au jeu de l'autoportrait, comme pour signifier à la fois son appartenance aux communautés sexuelles marginalisées, tout en embrassant le stigmate associé à la déviance, mais en le transformant aussi. Au cours de sa carrière, Catherine Opie a produit trois autoportraits qui constituent tous des œuvres majeures de l'histoire de l'art contemporain : *Self-Portrait/Cutting* (1993), *Self-Portrait/Pervert* (1994) et *Self-Portrait/Nursing* (2004). Tous trois font écho à l'identité lesbienne et sadomasochiste de l'artiste. Dans le cadre du présent chapitre, je me concentrerai principalement sur *Self-Portrait/Pervert* (1994) [figure 2.1] puisqu'elle constitue une œuvre emblématique du travail de l'artiste, en plus de constituer une œuvre phare de la représentation du sadomasochisme lesbien en art contemporain, surtout pour la décennie des années 1990. Cette œuvre sera néanmoins mise en relation avec l'ensemble de la trilogie d'autoportraits de l'artiste.

#### 4.1 *Self-Portrait/Pervert* (1994), description de l'œuvre

L'œuvre constitue une épreuve photographique à développement chromogène de taille moyenne (101,6 x 76,2 cm). Le corps de l'artiste est disposé au centre de l'œuvre, de la tête à la taille et ce, sans dépasser des limites du cadre. Derrière l'artiste sied une tenture aux motifs floraux riches et denses. Cette floraison textile constituée de fils noirs et dorés couvre l'entièreté de la surface arrière de l'œuvre et n'est pas sans rappeler les draperies italiennes de la Renaissance ainsi que les motifs végétaux issus de l'Antiquité, communément appelés volutes. Le drapé devant lequel Opie prend place s'inscrit ainsi dans un style ornemental précis et évocateur d'une certaine tradition iconographique en histoire de l'art. Le corps de l'artiste se découpe de manière lumineuse de l'arrière-plan plutôt sombre, tout en évoquant un rappel entre les entremêlements fleuris dorés du drapé ainsi que la teinte de sa peau parfois laiteuse, parfois bronzée, notamment sur ses avant-bras. Celle-ci fait face au spectateur dans une nudité partielle, mais singulière. Complètement nue jusqu'à la taille, sa tête et son visage sont cependant entièrement recouverts d'un masque de cuir noir muni d'un anneau au centre du cou. Ses bras sont disposés de chaque côté de son corps et viennent se rejoindre à l'avant-centre dans un croisement de mains élégant. Ceux-ci sont chacun sertis de 23 aiguilles de calibre 18 insérées sous la couche superficielle de la peau. L'artiste arbore un mamelon percé ainsi qu'une petite bande de tatouage aux motifs floraux qui encercle son bras. La pièce de résistance de l'œuvre constitue en quelque sorte la scarification encore toute fraîche et saignante de l'insulte *Pervert* taillée à vif sur le torse de l'artiste. Également agrémenté d'un motif floral ornemental, le lettrage de la scarification fait écho au tatouage de l'artiste ainsi qu'au riche drapé fleuri. La nudité de l'artiste est ainsi appuyée par un ensemble de modifications corporelles issues du registre des pratiques SM : *needle play* ou jeux d'aiguilles, perçage, tatouage et scarification sont autant d'interventions qui sont pratiquées à même la chair et le sang de l'artiste pour exprimer ses désirs pervers et déviant ainsi que son inscription dans la grande histoire de l'art.

#### 4.2 Catherine Opie : désirs en tous genres où le triple jeu de l'identité lesbienne

Lorsque Beatriz Preciado choisit d'élaborer le concept de contra-sexualité, on peut penser que c'est parce qu'elle considère le terme « sexualité » déjà trop lourd, trop chargé symboliquement pour le placer hors champ du naturel. « Sexualité ». Bien que son usage puisse paraître banal, son sens vernaculaire l'est moins. Que veut-on dire exactement quand on parle de sexualité? De quelle(s) sexualité(s) parle-t-on au juste? Parler de sexualité aujourd'hui, c'est devoir assumer l'héritage déferlant des disciplines scientifiques qui ont usurpé ce terme : médecine, psychiatrie, biologie, etc., sont autant d'instances d'autorité qui contribuent à affirmer sans cesse que la sexualité et ses ramifications s'inscrivent dans l'ordre naturel des choses. D'une certaine manière, on peut imaginer que la force symbolique et matérielle de la science repose en partie sur un certain caractère performatif : pour valider et réaffirmer son autorité, la science doit sans cesse renouveler son discours et s'adapter aux nouvelles formes de contre-discours qui remettent en question la prétendue naturalité du sexe. Par naturalité du sexe, l'on entend l'idée de la concordance entre le sexe anatomique, l'identité de genre, l'expression de genre, l'orientation sexuelle ainsi que les préférences sexuelles. À cet effet, on peut aisément se rapporter aux archétypes de la féminité et de la masculinité : un nouveau-né mâle aux chromosomes XY est attendu de se développer en garçon qui investira dans les normes et les rôles de genre assignés à son sexe (apparence masculine, traits de caractère jugés masculins, etc.) puis en homme adulte hétérosexuel dont l'activité sexuelle favorite sera la pénétration vaginale où il pourra ainsi faire fier usage de son pénis dans un rôle actif de pourvoyeur de la pénétration. Chez la femme, on s'attendra à un rôle plus passif, puisqu'après tout, c'est elle qui « reçoit » la pénétration au lieu de la « donner ». À cet effet, Laqueur évoque que « [...] presque tout ce que l'on peut vouloir dire sur le sexe – de quelque façon qu'on le comprenne – contient déjà une affirmation sur le genre » (Laqueur, 1992, p. 26). Évoquer le concept de sexualité consiste ainsi en quelque sorte à devoir le consacrer dans son poids historique eu égard à la doctrine

essentialiste. L'on pourrait dire que pour Preciado, parler de sexualité, c'est automatiquement parler d'essentialisme tant les deux termes sont imbriqués l'un dans l'autre. Dans ce contexte, l'on peut comprendre pourquoi elle lui préfère le concept de contra-sexualité. Bien qu'il s'agisse de prime abord d'un concept peu accessible et éminemment discursif (certains.e.s y verront un exemple de dérive discursive des théories queer), force est d'admettre l'originalité du propos et l'intégrité intellectuelle dans le désir de se doter d'une manière de penser et de réfléchir la sexualité à l'extérieur du paradigme essentialiste.

Ce n'est donc pas de sexualité que les œuvres de Catherine Opie traitent, mais bien de contra-sexualité. Avec *Self-Portrait/Pervert*, Catherine Opie propose un autoportrait à la fois provocant et troublant. Il s'agit d'une œuvre difficile à regarder, car elle évoque l'expression d'un corps blessé et meurtri. Au premier coup d'œil, le corps de l'artiste porte les marques de la violence et de la dégradation d'autrui de par la scarification encore toute saignante sur son torse, par les insertions répétées d'aiguilles sur ses bras et par sa tête cagoulée. Puisque le visage est généralement considéré comme le siège de la subjectivité, on pourrait penser que l'œuvre exprime un déni de subjectivité dans la représentation masochiste que l'artiste propose d'elle-même. Pourtant, le siège de la subjectivité de l'artiste est ici détourné : il s'inscrit dans sa chair et dans son sang. Ici, Catherine Opie rejoint des pratiques courantes dans l'art féministe, à savoir le recours au corps et au sang comme matériaux, ainsi que le recours à la douleur et à la souffrance physique. La différence majeure réside dans le propos : alors que les artistes féministes des générations précédentes ont souvent utilisé leur corps et leur sang pour dénoncer les canons irréalistes de beauté et le viol, Catherine Opie critique ici la vision essentialiste de la sexualité des femmes, mais plus spécifiquement de la sexualité lesbienne que l'on imagine difficilement sadomasochiste. L'artiste confronte ainsi l'idée que celle-ci ne se limite pas aux caresses et à la douceur, et que l'expérience de la douleur et des relations de pouvoir (ici à titre de masochiste) peuvent être une source de plaisir et de satisfaction

sexuelle. En effet, les jeux d'aiguilles contribuent à stimuler la sécrétion d'endorphines dans le corps et la tête cagoulée de l'artiste participe d'une privation sensorielle qui contribue à amplifier son sens du toucher. Autre fait intéressant, Opie met ses mains en valeur dans l'œuvre. À ce titre, la main constitue dans la sexualité lesbienne un véritable organe de plaisir sexuel (Wednesday, 2008). On peut penser ici à la stimulation clitoridienne ou à la pénétration avec les doigts, ainsi qu'à la pratique du *fisting* qui consiste en l'insertion complète de la main dans le vagin ou dans l'anus (lorsque pratiqué dans l'anus, le *fisting* est généralement considéré comme une pratique SM en raison de son caractère « extrême »). Alors que le spectateur hétérosexuel n'y verra rien de particulier, un public lesbien saura très certainement y reconnaître un code visuel spécifique à la culture lesbienne.

On peut donc affirmer que chez Catherine Opie, le sens du toucher est investi d'une puissance érotique certaine, où l'articulation des préférences sadomasochistes de l'artiste est représentée de manière à évoquer un véritable « déverrouillage sensoriel »<sup>24</sup> (Lupien, 2004, p. 17). Avec une valorisation du sens du toucher au détriment du sens de la vue et de l'ouïe, sensorialités historiquement valorisées en histoire de l'art, car associées à la rationalité et à l'objectivité du sujet masculin, on peut dans une certaine mesure attribuer à Catherine Opie une certaine filiation avec un héritage féministe de revalorisation des caractéristiques historiquement attribuées à la féminité et conséquemment, jugées plus près de l'animalité. Cependant, l'artiste se situe à la fois en rupture avec cette tradition dans la mesure où elle réclame une sensorialité dite féminine sans nécessairement l'ancrer dans une féminité essentialiste. De plus, cette revalorisation du sensoriel passe par un chemin qui serait jugé inacceptable pour la majorité des féministes, car il évoque de prime abord l'aliénation sexuelle et la violence faite aux femmes. Réclamer le plaisir sexuel à travers la peau, mais plus précisément à travers la blessure et la meurtrissure

---

<sup>24</sup> Terme emprunté à Lupien qui l'a adapté de Le Breton.

épidermique constitue l'originalité du propos de l'artiste eu égard à l'histoire de l'art féministe.

Alors qu'Opie met en valeur l'idée que la peau constitue un organe sexuel en soi, elle déjoue par la bande l'idée hétérosexiste que le cœur de la sexualité passe par le coït. Le corps de l'artiste propose ainsi un commentaire critique sur la binarité des identités et des pratiques sexuelles qui y sont associées. Par exemple, l'on associe souvent la sexualité gaie au sexe anal, la sexualité lesbienne au sexe oral (ou carrément à l'absence de sexualité) et la sexualité hétérosexuelle au coït. Le corps de l'artiste est ainsi mis à profit pour critiquer l'essentialisation des identités et du type de sexualité qui en découle (Halberstam, 1998). Sur le plan formel, la manière dont s'y prend l'artiste pour déjouer les dérives essentialistes de la sexualité réside en partie dans la tension entre nature et culture. D'une part, l'idée de nature est accentuée par le motif du drapé, un foisonnement floral rappelant l'abondance d'une végétation estivale, ainsi que par le recours au cuir comme matériau prédominant de l'œuvre, rappelant ainsi le caractère animal, voire bestial de ce matériau qui est plus près de la bête que de l'humain, bien qu'il puisse être mis en relation comme prolongement de la peau de l'artiste. Or, le cuir, bien que « naturel » car provenant d'une bête, doit subir toute une série de transformations chimiques et mécaniques avant de se transformer en vêtement. Qui plus est, sa fonction de vêtement participe à l'éloigner de sa caractéristique primaire : il n'est plus peau d'animal, mais bien habit d'humain. Transformé en masque sadomasochiste, le cuir prend ici une dimension culturelle indéniable. Pour sa part, l'aspect naturel de la draperie est contrecarré par des composantes métalliques spécifiques à l'œuvre. À cet effet, Blessing souligne cette résonance : « *The fabric backdrop is scrolling leaves of black and sparkling gold, which echoes the metallic sheen of the needles and the buckles and rings of the leather mask, as well as the nipple piercing, belt buckle, and studs* » (Blessing, 2008, p. 16). La dualité nature/culture est donc omniprésente dans *Self-Portrait/Pervert*, ce

qui vient accentuer le caractère critique et politique de l'œuvre eu égard à la (contra) sexualité.

Appréhendée dans son ensemble, la trilogie des autoportraits de l'artiste montre à voir une triple cohabitation identitaire, c'est-à-dire une identité *butch*, sadomasochiste et maternelle (Dumaine, 2013). Alors que *Self-Portrait/Pervert* affirme de manière frontale la sexualité et les désirs masochistes de l'artiste, *Self-Portrait/Cutting* [figure 2.2] ainsi que *Self-Portrait/Nursing* [figure 2.3] évoquent les désirs « pervers » de l'artiste de manière plus détournée. *Cutting* évoque le désir de domesticité conjugale de l'artiste. L'œuvre montre l'artiste de dos dans lequel est taillé à même la chair un dessin aux allures enfantines représentant un nuage, une petite maison et deux femmes aux contours de bonshommes allumettes qui se tiennent par la main. L'exécution du motif est puisée à même le registre des pratiques sadomasochistes, en l'occurrence le *cutting*. S'inscrivant dans le répertoire des jeux de douleur (*pain play*), le *cutting* consiste à pratiquer de légères coupures épidermiques, généralement dans la peau de la personne masochiste. Pour sa part, *Nursing* constitue une Madone à l'enfant que l'on pourrait qualifier de déchue, car l'œuvre fait cohabiter simultanément les trois identités mises de l'avant par l'artiste, c'est-à-dire une Mère Butch Masochiste. L'œuvre montre à voir l'artiste assise sur une chaise en train d'allaiter son enfant. Celle-ci a la tête légèrement penchée vers lui, et le regarde d'un air à la fois absorbé, sérieux et tendre. L'arrière-fond consiste en un drapé rouge aux motifs ornementaux dorés. La toile rouge et or n'est pas sans évoquer l'iconographie religieuse historiquement associée aux Madones à l'enfant. Toutefois, chez Opie, on est loin de la béatitude extatique de la maternité ainsi que des propriétés virginales associées à la Mère dans les peintures religieuses. Alors qu'historiquement, le motif de la Madone à l'enfant participe à déssexualiser la Mère, chez Opie, la maternité est frontalement mise en relation avec sa sexualité : sur son torse apparaît encore l'inscription *Pervert* cicatrisée. À cet effet, St-Gelais souligne avec délicatesse cette déchirure :

Mais, est-il pensable ici d'imaginer la symbiose entre la mère et l'enfant, image canonique par excellence dans la vie comme en histoire de l'art, alors qu'il nous est difficile de concilier cette identité de désir avouée (S/M) au geste naturel de l'allaitement et à l'innocence de l'enfance. Catherine Opie sait le choc qu'elle provoque en faisant voir cette intimité qu'elle partage avec l'enfant, laquelle s'embrouille, pour le regard extérieur, avec les plaisirs « pervers », reconnaissables à ses traces, de sa vie affective et sexuelle. Parce que son corps en porte l'histoire, Catherine Opie revendique une identité comportant des caractéristiques et fonctions apparemment incompatibles et, pour plusieurs, moralement inacceptables. Comme si le mal conspirait ici avec le beau et le détournait de ses fonctions. En un sens, Opie adjoint à ses revendications féministes l'appel à la reconnaissance d'une identité ouverte aux fluctuations, sans que celles-ci ne soient gérées par avance, par des « canons » veillant à enclaver toute identité à se faire et à s'affirmer de même qu'elle refuse de normaliser la communauté lesbienne à partir d'un modèle hétérosexuel (St-Gelais, 2012, p. 124).

Opie se représente donc comme une mère perverse à trois niveaux : perverse en raison de son lesbianisme dans la mesure où l'homoparentalité contrevient au modèle hétéronormatif de la famille nucléaire; perverse en raison de sa butchité (*butchness*) dans la mesure où la maternité est associée à une féminité normative et conventionnelle qui rejette les caractéristiques masculines; perverse dans la mesure où elle affirme que sa sexualité masochiste ne constitue pas un obstacle à son désir d'enfant ni à ses compétences parentales. Non seulement Opie affirme une féminité anti-normative aux dimensions irréconciliables aux yeux de la culture dominante, mais elle inscrit cette féminité dans l'histoire de l'art à partir d'un travail du canon qui se veut à la fois simple, audacieux et efficace.

#### **4.3 Auto-objectivation sexuelle où la vulnérabilité comme force de représentation**

Dans un documentaire portant sur la vie et l'œuvre de Judith Butler intitulé « Judith Butler, philosophe en tout genre » (Zadjermann, 2006), l'on voit à un certain moment

la philosophe discuter dans un musée avec Isabell Lorey, professeure de *gender studies*. Les deux femmes s'entretiennent à propos d'une exposition rétrospective sur l'œuvre de Cindy Sherman présentée au Musée du Jeu de Paume à Paris. C'est alors qu'admirant les œuvres de l'artiste tout en dialoguant avec sa camarade, Judith Butler s'exprime sur l'importance de représenter la vulnérabilité des femmes en arts visuels :

- JB : « Elle est vulnérable. Ce qui ne veut pas dire qu'elle soit blessée. La différence est de taille. Je trouve très important de représenter la vulnérabilité des femmes. C'est important pour le féminisme. Ce n'est ni contre le féminisme, ni un problème féminin. »
- IL : « Mais beaucoup ne voient là qu'une victime. »
- JB : « Pourquoi cela? »
- IL : « C'est une vieille lune du féminisme, ce discours de victimisation. »
- JB : « Mais je crois que Sherman joue de ce stéréotype. [...] »
- IL : « Rappelle-toi, quand *Trouble dans le Genre* a été traduit en allemand, tu as été confrontée à la position de victime. Il y avait là quelque chose... Les féministes historiques retombaient sans cesse dans ce cliché de la victimisation. Tu ne crois pas? »
- JB : « C'est vrai, mais à l'époque, certaines féministes pensaient que les femmes devaient toujours être décrites ou perçues comme des victimes. J'ai toujours souligné la capacité d'agir. C'était sujet à controverse, mais je crois que Sherman a inscrit ici l'idée de plaisir. C'est une photo du plaisir. Peut-être qu'aux États-Unis, MacKinnon et les autres y verraient quelque chose de pornographique. Mais je ne suis pas de cet avis. »
- IL : « En effet! »
- JB : « En même temps, on peut y voir de la fragilité et... »
- IL : « Du désir? »
- JB : « Elle est désirante? »
- IL : « Désirante, oui. »
- JB : « Désirante... »
- IL : « Désirable! »
- JB : « Désirable? [Oui]. On se situe dans un autre cadre. Ce n'est pas de la pornographie. » (Zadjermann, 2006).

Sans approfondir son propos, Judith Butler soulève le problème de la représentation du corps des femmes en art contemporain tout en faisant émerger plusieurs questions. Pourquoi serait-ce si important de montrer la vulnérabilité des femmes?

L'autoportrait constitue-t-il à ce point une pente dangereuse vers l'objectivation sexuelle des femmes? Quelle est la différence qu'évoque Butler entre vulnérabilité et blessure? Quels sont les critères de la représentation d'une vulnérabilité non blessante pour le sujet? Une telle représentation peut-elle être source de transformations possibles dans la relation interprétative entre l'œuvre et le spectateur? Si oui, que peut-on espérer dans le regard de celui qui regarde ainsi exposée la vulnérabilité d'autrui? Dans *Self-Portrait/Pervert*, j'affirme que c'est précisément à travers un travail d'auto-objectivation sexuelle que l'artiste expose sa vulnérabilité, mais une vulnérabilité que je qualifierais d'affirmée. Loin d'inspirer la victimisation, Catherine Opie travaille sa vulnérabilité d'une manière transformatrice, supplantant à l'expérience de honte la fierté d'appartenir à une communauté érotique alternative.

La honte est généralement une expérience commune aux communautés érotiques marginalisées, notamment les communautés LGBT et sadomasochistes, mais également d'autres communautés. Sur le plan individuel, la honte peut être définie comme suit : « *[Elle] est l'expérience profondément douloureuse de croire qu'on est défaillant et par conséquent indigne d'amour, d'intimité ou de contact.* » (Brown, 2014, p. 82). À un degré collectif et politique, « *shame is not so much a psychological state of individuals as such (even though it may shape individual subjectivity), but rather a socially based harm which oppressed groups are subject to in particular ways [...] Shame is deployed as a "political resourc[e] that some people use to silence or isolate others"* » (Wilkerson 2002, p. 44-45). En fait, toute personne ou groupe de personnes pratiquant une sexualité qui déroge de l'idéal du système de hiérarchisation sexuelle tel que décrit par Gayle Rubin prend le risque de subir l'opprobre social, bien que ce risque s'avère plus ou moins dévastateur selon les variables de la race, de la classe, du genre, etc. (Rubin, 2010). Mais ce que Wilkerson fait ressortir, c'est l'aspect social de la honte utilisée comme arme collective et politique contre des individus qui s'inscrivent dans des communautés plus larges, par exemple à travers la violence performative de l'insulte (J. Butler, 2004).

C'est précisément de cette violence que l'artiste se joue, mais à travers l'expression de son corps sexué en tant qu'adepte des pratiques sadomasochistes. L'artiste s'offre au regard du spectateur dans une vulnérabilité certaine, mais une vulnérabilité que je qualifierais d'affirmée. Afin de mieux saisir ce que j'entends par vulnérabilité, j'ai choisi de me pencher sur le travail de Brené Brown, chercheuse américaine en travail social qui mène des études depuis plus de dix ans sur la honte, la vulnérabilité et la résilience.

Pour discuter de vulnérabilité, il est utile de se référer à la définition et l'étymologie du mot *vulnérable*. Selon le Littré, il vient du latin *vulnerare*, qui signifie « blesser ». Sa définition est : « qui peut être blessé » et « susceptible d'être touché, blessé, d'un point de vue moral ou physique ». Le même dictionnaire définit la faiblesse comme la disposition à être facilement brisé et, au figuré, l'instabilité. D'un point de vue purement linguistique, il est évident que ce sont des concepts très différents. En fait, on pourrait avancer que la faiblesse vient d'un manque de vulnérabilité : quand on n'est pas conscient de sa propre sensibilité, on court davantage le risque d'être blessé (Brown, 2014, p. 50).

Cette définition de la vulnérabilité est directement issue des sciences sociales et s'inscrit dans un contexte de relations interpersonnelles plutôt que de s'inscrire dans un contexte d'interactions des mouvements sociaux. Pour Brené Brown, être vulnérable, c'est prendre le risque de se montrer à l'autre tel que l'on est, de manière authentique, dans ce qu'on a de plus intime. Il s'agit d'exposer ses peurs, ses besoins, ses désirs, etc. en toute honnêteté. Cette prise de risque est audacieuse, car elle comporte sa part d'acceptation ou de rejet de la part de l'autre, mais elle est essentielle dans la construction de liens interpersonnels satisfaisants et durables. Alors que la honte constitue une émotion destructrice qui isole, prendre le risque de se montrer vulnérable peut constituer un antidote à la honte dans la mesure où il peut générer de l'empathie et une humanisation plus grande de son prochain. Contrairement à la croyance populaire, ce n'est pas dans l'expression de la toute-

puissance et de l'invincibilité que se construisent les relations intimes et authentiques, mais plutôt dans le partage des failles de chacun.e (Brown, 2014). Dans *Self-Portrait/Pervers*, je postule précisément que l'artiste, par sa mise à nu réelle et métaphorique, propose de transformer une expérience de honte en fierté par l'entremise de l'expression de sa vulnérabilité. À cet effet, l'auto-objectivation sexuelle dont elle fait usage constitue un moyen par lequel exprimer sa vulnérabilité.

Lorsque j'aborde la notion de vulnérabilité affirmée, je fais écho au contexte de présentation du corps de l'artiste dans l'œuvre. En effet, la disposition du corps de l'artiste et la manière dont ce corps occupe l'espace évoquent une assurance et un aplomb certain. L'artiste occupe une posture droite et frontale, ses deux bras sont disposés de manière ample de chaque côté de son corps et ses mains sont fermement croisées à l'avant. La faille opère sur son torse sur lequel est taillée l'insulte « *Pervers* » en lettres de sang. En s'offrant ainsi aux regards dans ce qu'elle a de plus intime, Catherine Opie prend effectivement le risque de se faire traiter de déviante et de perverse. Il s'agit pourtant d'un risque assumé où elle joue avec la réappropriation de l'insulte dans trois domaines d'exclusion : exclusion des minorités sexuelles du monde hétérosexuel, exclusion des adeptes du SM de la communauté gaie et lesbienne et finalement, exclusion des lesbiennes féministes SM de la communauté féministe majoritaire. L'artiste met ainsi le spectateur au défi : il y a une sollicitation directe du sens algique, tant du côté de l'artiste que du côté du spectateur. Alors que l'artiste passe par le processus même de ressentir la douleur du rituel SM dans la production de l'œuvre, le spectateur est interpellé sur le plan intéroceptif où c'est sa propre chair qu'il imagine ainsi meurtrie, générant une série d'affects liés à la douleur et à la peur, voire à la répulsion, mais peut-être aussi à l'empathie.

Quand on peut partager son histoire avec quelqu'un qui répond par de l'empathie et de la compréhension, la honte n'y survit pas. La honte est une notion sociale : elle se produit entre individus et guérit donc mieux entre individus. Une blessure sociale nécessite un baume social, et l'empathie est ce

baume. La compassion envers soi-même est une notion-clé, car quand on est capable de se traiter avec gentillesse au milieu de la honte, on est plus susceptible d'entrer en contact et d'éprouver de l'empathie (Brown, 2014, p. 89).

Si les pratiques sexuelles sadomasochistes ne sont pas monnaie courante, pour sa part, l'expérience de la douleur est universelle, bien qu'elle soit culturellement modulée. Il est également intéressant de remarquer une résonance entre l'arrière-fond aux motifs très denses et très chargés, générant un effet de surcharge visuelle, ainsi que la tête cagoulée de l'artiste, tous deux suggérant un effet d'étouffement. À travers l'idée d'enfermement et de douleur (vécue comme une souffrance ou comme un plaisir), le spectateur peut répondre à l'œuvre de bien des manières. Pour les membres de la communauté cuir LGBT, il s'agira plutôt d'un honneur (Blessing, 2008) susceptible de se transformer en expérience de fierté collective. L'artiste cherche donc surtout à établir un contact avec les membres de sa communauté, sans toutefois écarter la possibilité de créer un lien avec le spectateur néophyte.

Le lien productif entre vulnérabilité et auto-objectivation sexuelle réside précisément dans l'idée que pour exister, il faut nécessairement être considéré par autrui. L'un de ces domaines de reconnaissance est la sexualité. Dans son ouvrage intitulé *Overcoming Objectification*, la philosophe Ann J. Cahill (2011) propose une vision novatrice de l'objectivation sexuelle<sup>25</sup>. Elle soulève d'abord les limites des théories actuelles sur l'objectivation : celles-ci appréhendent les sujets à partir d'un modèle kantien où le corps et l'esprit sont dissociés. Les théories classiques sur l'objectivation sexuelle localisent le siège de la subjectivité dans la reconnaissance de l'autonomie du sujet et de sa rationalité, ce qui participe à marginaliser l'importance

---

<sup>25</sup> Je me suis familiarisée avec la pensée de cette auteure dans le cadre de mon travail comme adjointe de recherche, plus précisément à travers la rédaction d'un article pour le numéro *Femmes Extrêmes* de la revue *Recherches Féministes* (voir Lavigne et Maiorano, 2014).

du corps et le rôle actif qu'il joue dans la construction de la subjectivité, particulièrement lorsqu'il est question de sexualité. Tel que le conçoit Cahill,

Moreover, the bodily intensity of sexual encounters, and their potential to be self-enhancing, is usually the product not of autonomy but of interactions between subjects. To be sexual is to be a thing, and often to be the object of another's gaze and attention; the pleasure of being such an object cannot be explained simply by the internalization of a dominance/submission framework, since we can imagine and even experience such objectification without hierarchy (Cahill, 2011, p. 26).

Au contraire, Cahill considère plutôt les sujets comme des êtres de relation fondamentalement incarnés. Ainsi, pour la philosophe, la construction de la subjectivité nécessite un contexte relationnel puisque celle-ci est codépendante du regard d'autrui sur l'expression de notre être sexué :

The point of the intersubjective model of personhood – as opposed to models that ground subjectivity in autonomy, freedom, independence – is that agency and personhood are always matters of relations. To be an acting subject is always to be simultaneously active and passive, always (as Merleau-Ponty would put it) touching and touched, always with-others. [...] The gaze is not only active; the gazed upon is not only passive; both are bound up in a dynamic interaction that endows their subjectivity with particular characteristics and traits. To frame this dynamic in a strict subject-object paradigm is to lose these kinds of subtleties and nuances » (Cahill, 2011, p. 29-30).

Ainsi, pour Cahill, l'objectivation sexuelle fait partie intégrante du processus de subjectivation. Ce qui est éthiquement répréhensible pour l'auteure, c'est ce qu'elle nomme la « dérivatization » (*derivatization*), soit le fait de considérer l'autre comme un dérivé de soi-même, c'est-à-dire traiter l'autre comme un prolongement exclusif de son propre fantasme. Dans *Self-Portrait/Pervert*, Catherine Opie joue de manière prolifique avec l'objectivation sexuelle. C'est précisément dans l'expression de sa vulnérabilité qu'elle réussit à éviter un glissement vers la dérivatization. En effet, la

disposition et l'agencement de son corps ne permet pas de la considérer comme un simple vecteur de fantasmes masculins : l'affirmation d'une féminité *butch* couplée à une parfaite maîtrise de la douleur issue de la scarification et des insertions d'aiguilles contribuent à conférer à l'artiste une aura de danger, en plus de transformer une expérience de honte en fierté. L'objectivation fait ainsi l'objet de subversions et de détournements qui viennent contrecarrer l'hégémonie du plaisir visuel masculin et qui empêchent de considérer l'artiste comme un simple objet sexuel. Chez Catherine Opie, l'objectivation est notamment détournée par le caractère abject de l'œuvre. Le masochisme qu'elle expose et qu'elle incarne dépasse largement le cadre du type de domination sexuelle féminine dont fantasment les hommes. De plus, le masochisme qu'elle affiche a quelque chose d'ambigu dans la mesure où il n'évoque pas le stéréotype de la victime esseulée. En fait, pour avoir présenté cette œuvre à deux reprises lors de conférences, plusieurs personnes voient d'abord dans la représentation de l'artiste un bourreau. Pourtant, l'artiste se dépeint clairement comme masochiste (donc comme une personne qui reçoit la douleur plutôt que de l'infliger) dans la mesure où sa tête cagoulée la prive d'interactions exigeant savoir-faire et exactitude. Ainsi cagoulée, elle est plutôt à la merci de ses camarades qui insèrent les aiguilles sous sa peau et qui scalpent minutieusement son torse. Pourtant, l'assurance qu'elle dégage dans la pose, presque comme une expression de défiance, vient contrecarrer l'idée de victime qu'on pourrait s'en faire.

#### **4.4 Communauté et citoyenneté sexuelle**

À travers l'articulation d'une identité lesbienne aux dimensions multiples qui défient les conventions de la féminité régies par l'ordre hétéropatriarcal, Catherine Opie propose de jeter un regard critique sur les notions de famille et de communauté. À cet effet, *Self-Portrait/Pervert* jette les bases d'une esquisse pour penser la notion de citoyenneté sexuelle du point de vue de la marginalité. Pour mieux situer comment la notion de citoyenneté sexuelle s'arrime à l'œuvre, et plus largement à la trilogie des

autoportraits, il convient de se ramener au contexte de création de l'œuvre et aux intentions de l'artiste, intentions mûes par le contexte social et politique de l'époque :

Opie has said, « 'Perverts' [sic] is a very angry piece. I was pissed off. I really wanted to make that piece because of what was happening culturally in the U.S.: the [NEA] censorship, the fuss around the Mapplethorpe show and what was happening in mainstream gay culture. All of a sudden mainstream gays and lesbians were calling themselves "normal" and yet a lot of communities were being pushed further and further out in a certain way. » Her response was to present an in-your-face declaration of her affiliation with an S/M community that she perceived as alienated from gay and lesbian political organizations seeking mainstream acceptance: « Everything that needed to be said was written on my chest. » She was specifically identifying herself through a term used with affectionate recognition within her S/M community, but which to a larger, less receptive audience connotes deviant [...]. For a subset of the lesbian S/M community, *Self-Portrait/Pervert* is arguably a decorative image of pride; for people outside that subculture, it is a challenge, a gauntlet thrown down: « I like things that supposedly aren't within the norm. I have developed deviant sexual habits. So I like it that the word is so elegantly scripted into my chest. It's not like some kind of graffiti. The picture has an elegant black and gold backdrop. I wanted to push the whole realm of beauty and elegance, but also to make people scared out of their wits » (Blessing, 2008, p. 16).

Parmi les motivations de l'artiste, l'on note entre autres le désir d'ébranler la « *mainstreamisation* » du mouvement gai et lesbien de la décennie des années 1990. Sur le plan politique aux États-Unis, les mouvements sociaux se sclérosent doucement, abandonnant la radicalité des luttes politiques qui les ont vus naître. L'on ne cherche plus à produire une transformation radicale du tissu social et des structures politiques qui génèrent et maintiennent les inégalités, mais bien à se fondre au système des tous puissants. En ce qui a trait au mouvement gai et lesbien, celui-ci s'hétérosexualise. Les activistes LGBT cherchent l'acceptation de la culture dominante et endossent une stratégie discursive essentialiste. L'homosexualité ne serait donc pas acquise, mais bien innée, rendant l'homosexualité aussi naturelle que l'hétérosexualité et de ce fait, exigeant les mêmes droits, les mêmes privilèges

sociaux, dont la revendication la plus connue concerne l'accès au mariage. Cette hétérosexualisation du mouvement gai et lesbien est également connue sous le nom d'homonormativité où les gais et lesbiennes aspirent et se calquent au mode de vie hétérosexuel.

Les principales critiques attribuées à ces stratégies politiques résident dans leur incapacité à remettre en question les fondements mêmes de l'oppression des homosexuels, notamment les institutions de la famille et de l'hétérosexualité ainsi que la pente glissante d'une conceptualisation essentialiste de l'orientation sexuelle. À cet effet, au lieu d'agrandir le cercle des possibles, le mouvement gai et lesbien américain des années 1990 participe à la marginalisation de certaines de ses sous-communautés érotiques, notamment en cherchant à se dissocier des dissident.e.s gais et lesbiennes sadomasochistes qui nuisent au projet de normalisation de l'homosexualité. En effet, si l'homosexualité veut être perçue comme normale par la classe politique dominante, elle doit souscrire à certaines règles de bonne conduite, notamment à l'exercice d'une sexualité amoureuse en couple monogame dans la sphère privée (Rubin 2010). Les gais et lesbiennes qui pratiquent une sexualité différente de la sexualité gaie normative représentent une menace. On pourrait donc qualifier la stratégie politique du mouvement gai et lesbien comme adaptative au lieu de révolutionnaire, car en cherchant à acquérir les privilèges de l'hétérosexualité, elle participe en quelque sorte à un certain statu quo, réaffirmant son statut minoritaire au lieu de pousser l'hétérosexualité à s'interroger sur ses propres privilèges.

Alors que le mouvement gai et lesbien réclame son droit à la normalité, Catherine Opie réclame son droit à la déviance. *Self-Portrait/Pervert* illustre de manière exemplaire ce que Gayle Rubin affirmait quant aux systèmes de hiérarchisation et de stratification sexuelle : la sexualité représente un vecteur d'oppression à part entière et participe à marginaliser les personnes qui s'éloignent de la sexualité conventionnelle promue par le régime hétéropatriarcal, participant à tracer la ligne

entre les « bons » citoyens et les citoyens de seconde classe. Dans sa critique de l'institution de la famille et de l'hétérosexualité, *Self-Portrait/Pervert* et plus largement l'ensemble de la trilogie des autoportraits de l'artiste viennent remettre en question le concept même de citoyenneté.

Weeks (1995 cité dans Weeks, 1998) situe l'évolution des mouvements sociaux, plus précisément le mouvement féministe ainsi que le mouvement gai et lesbien, en deux temps : une phase de transgression et une phase d'accès à la citoyenneté :

Yet contained within these movements is also a claim to inclusion, to the acceptance of diversity, and a recognition of and respect for alternative ways of being, to a broadening of the definition of belonging. This is the moment of citizenship: the claim to equal protection of the law, to equal rights in employment, parenting, social status, access to welfare provision, and partnership rights, or even marriage, for same-sex couples (Donovan *et al.*, forthcoming) (Weeks, 1998, p. 37).

Alors qu'être citoyen à part entière renvoie à une pleine reconnaissance légale, politique et sociale, cette reconnaissance est nécessairement teintée par des axes d'oppression dont la classe, la race et le genre, et plus largement, par la sexualité. C'est donc pour pallier les limites mêmes du concept de citoyenneté et pour remettre en question le conservatisme dont il est empreint que certains auteurs ont mis de l'avant le concept de citoyenneté sexuelle :

The idea of sexual or intimate citizenship is a sensitizing concept (Plummer, 1997), which alerts us to new concerns, hitherto marginalized in public discourse: with the body, its possibilities, needs and pleasures; with new sexualized identities; and with forces that inhibits their free, consensual development in a democratic policy committed to full and equal citizenship (for overviews of the debates see Evans, 1993, 1995; Waites, 1996; Richardson, 1998). It has a positive content, in the articulation of new claims to rights and 'sexual justice' (Kaplan, 1997). But it also offers a sharp critique of traditional discourses on citizenship, and on the occlusions and hesitations of contemporary debates. (Weeks 1998, p. 38). [...] The notion of sexual or

intimate citizenship, then, is an attempt to remedy the limitations of earlier notions of citizenship, to make the concept more comprehensive. But it simultaneously requires us to accommodate different analytical categories: not only class, not even just gender and race, but also the impact of the heterosexual/homosexual binarism (Sedgwick, 1990), the institutionalization of heterosexuality (Richardson, 1996, 1998), and the question of equity and justice for emergent 'sexual minorities' [...] (Weeks, 1998, p. 39).

Dans son article *The Sexual Citizen*, Weeks propose d'explorer le concept de citoyenneté sexuelle à travers trois dimensions, dont la démocratisation des modes relationnels, l'émergence de subjectivités nouvelles, et le développement de nouveaux récits de soi (Weeks 1998, p. 39). Pour ma part, je me concentrerai plus spécifiquement sur la démocratisation des modes relationnels, notamment sur les nouvelles configurations familiales.

*Self-Portrait/Cutting* et *Self-Portrait/Nursing* remettent en question l'idée de famille traditionnelle, notamment par le rejet des liens du sang, ou l'idée de filiation biologique. Dans *Cutting*, l'œuvre montre à voir le projet relationnel dont rêve l'artiste, c'est-à-dire vivre une vie de couple avec une femme. Bien que l'aspect enfantin du dessin tracé à même la chair de l'artiste puisse faire écho à un rêve qu'elle chérit depuis l'enfance, soit le souhait d'une cohabitation avec la personne aimée, il peut également renvoyer à son désir d'avoir un enfant et de fonder une famille avec une femme. Le sang qui perle sur la peau de l'artiste contribue ainsi à affirmer la négation des liens du sang dans son idéal familial. Dans l'œuvre *Nursing*, l'on voit l'artiste avec son enfant désiré, dix ans plus tard. Puisqu'il a deux mères, le petit Olivier ne partage évidemment que la moitié des gènes de l'artiste et aucun des gènes de son autre mère. Non seulement Catherine Opie incarne une Madone à l'enfant déchue, mais elle remet également en question l'autorité du Père dans la constellation familiale, ou plutôt, elle le renie complètement. L'artiste confronte ainsi l'homophobie inhérente à l'homoparentalité, à savoir que le rôle du père, ou du moins d'une figure masculine significative dans la vie de l'enfant est nécessaire à son bon

développement. Or, les études récentes démontrent qu'il s'agit bel et bien d'un mythe et que la prise en charge familiale par deux parents du même sexe n'affecte en rien le développement de l'enfant. Au contraire, l'homoparentalité contribuerait plutôt à l'ouverture d'esprit des enfants (Julien, 2003).

La réarticulation de la notion de famille est également présente dans *Self-Portrait/Pervert*, tant dans sa conception que dans sa signification, renvoyant à la notion de communauté, plus précisément de communauté choisie. *Self-Portrait/Pervert* constitue en fait une œuvre collaborative dans la mesure où l'artiste s'est activement prémunie de l'aide d'ami.e.s issu.e.s de la communauté sadomasochiste pour créer la mise en scène, notamment pour insérer les aiguilles dans ses bras et pour l'exécution de la scarification sur son torse (à cet effet, on peut très bien imaginer que *Self-Portrait/Cutting* repose sur le même type de collaboration dans l'exécution du *cutting*) :

*Self-Portrait/Pervert* is clearly a document of performance, of a scenario in which sympathetic friends enacted Opie's wishes: Melisa and Jo (p. 61) inserted the needles in her arms; Raylin Galina carved "Pervert" on her chest. Just as photographs record the reflection of light off of an object, creating a ghostly imprint of a real thing, Opie's body bears the traces of her friend's actions: her own skin, as in *Self-Portrait/Cutting*, serving as a metaphor for the imprinting of imagery on film emulsion. These photographs fix a record of her community, of a place where she is interpolated and defined through her interactions with other people. They are, in a sense, haunted by Opie's friends, who remain just outside the frame; for example, the traumatized, mottled flesh encircling Raylin Galina's cutting tells us she was probably standing nearby when the shutter clicked (Blessing, 2008, p. 17).

Melisa et Jo constituent des proches que l'artiste a photographiés dans le cadre de son travail sur sa vaste série de portraits visant à documenter de manière plus humaine la communauté LGBT et sadomasochiste de San Francisco. Faisant référence à cette série de portraits représentant des ami.e.s ainsi que des étrangers et étrangères rencontrés au hasard, Catherine Opie y fait référence en tant que sa « famille royale »

(her 'royal family') (Blessing, 2008, p. 12) dans la mesure où son travail vise justement à redonner ses lettres de noblesse à cette communauté marginalisée (dans le choix des poses, des angles et des couleurs). Les œuvres *Self-Portrait/Pervert* et *Self-Portrait/Cutting* montrent donc à voir comment la communauté gaie et lesbienne, mais plus précisément la communauté LGBT sadomasochiste constituent ainsi pour Opie sa famille choisie, ou ce que nomme plus précisément Weeks (1998) comme des « *families of choice* » (p. 41) caractérisées non pas par les liens du sang (dans le sens génétique du terme), mais plutôt par un désir d'engagement mutuel les uns envers les autres et de responsabilité partagée, qu'il s'agisse d'une configuration amicale ou conjugale (Weeks, 1998). En fait, l'on pourrait dire que les œuvres montrent à voir que c'est précisément par les liens du sang que l'artiste se lie à sa communauté. Il s'agit d'un sang partagé et versé par choix : Opie choisit délibérément les collaborateurs qui partageront l'intimité de son fluide vital en plus de le verser pour affirmer son appartenance à cette communauté, à sa famille choisie.



Figure 2.1

Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert*, 1994, épreuve à développement chromogène,  
101,6 x 76,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Figure 2.2

Catherine Opie, *Self-Portrait/Cutting*, 1993, épreuve à développement chromogène,  
101,6 x 76,2 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Figure 2.3

Catherine Opie, *Self-Portrait/Nursing*, 2004, épreuve à développement chromogène,  
101,6 x 76,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

## CHAPITRE 5

### Déjeuner (lesbien) sur l'herbe : Appropriation, satire féministe et strapon sex dans l'œuvre de Tejal Shah.

Tejal Shah est une artiste indienne née en 1979. Après un parcours académique l'ayant menée de Melbourne à Chicago, elle vit et travaille actuellement à Mumbai. Son travail s'incarne sous les médiums de la photographie, du collage, de la performance, de la vidéo et de l'installation. L'artiste s'identifie comme lesbienne féministe queer et son travail est intimement lié aux dimensions politiques de l'identité. Les principaux thèmes qu'elle aborde portent sur la diversité de genre et sexuelle (féminités masculines, transidentités, androgynie, ambiguïté de genre, etc.), le colonialisme et le nationalisme, ainsi que sur la violence de l'État envers les minorités sexuelles. La posture queer de l'artiste réside dans son approche du genre qu'elle conçoit comme malléable et démultiplié :

Shah's works investigates gender and sexuality on a public and personal level. Shah's interest is in destabilizing gender categories, the binary division, which she feels is omnipresent in society (Kovskaya). When asked how she understands gender, restrictions of the binary division occupies a portion of her response, while she finishes by stating: « I always wonder, what if there were indeed a thousand tiny genders? And we could define our own unique one, which is always open to change, or what if we don't need to define one at all because it does not matter » (Abby, 2012).

Les travaux les plus connus de Tejal Shah portent sur le projet intitulé *Hijra Fantasy* (2006). Suite à son implication comme militante pour les droits des personnes LGBT en Inde, elle réalise à quel point l'exclusion et la marginalisation des *hijras*<sup>26</sup> sont

---

<sup>26</sup> Les *hijras* sont souvent considéré.e.s comme l'équivalent indien des personnes transgenres. Cette équivalence est cependant sommaire dans la mesure où les *hijras* ont des spécificités culturelles et religieuses qui sont inexistantes chez les personnes transgenres dans la culture occidentale. Formant une caste à part entière depuis des millénaires, elles occupent aujourd'hui une place précaire dans la société indienne, notamment en raison du colonialisme britannique qui a imposé une vision occidentale du genre et de la sexualité, entraînant son lot d'homophobie et de transphobie dans la société indienne actuelle. Les *hijras* sont à la fois craintes et recherchées, par exemple, leur refuser l'aumône

grandes, ce qui la pousse à créer une série de photographies afin de redonner une dignité à cette communauté de femmes. La série intègre à plusieurs égards la mythologie religieuse indienne afin de repositionner les *hijras* comme sujets légitimes de la représentation, mais également comme actrices de la société indienne (Abby, 2012).

Sur le plan du lesbianisme, Tejal Shah travaille actuellement sur un projet qui témoigne de la dimension politique et communautaire de sa démarche artistique. *Queer Women Take a Holiday* constitue un projet photographique participatif où l'artiste souhaite interroger la question de l'(in)visibilité lesbienne. Les lesbiennes de partout à travers le monde sont invitées à envoyer leurs photos personnelles de vacances prises avec leur compagne, leur animal de compagnie, leurs ami.e.s ou les membres de leur famille. L'idée de regrouper des photos de vacances repose sur une constatation de l'artiste qui soulève la difficile négociation pour les lesbiennes entre visibilité publique et privée :

How then to represent a wide range of images of queer women from different parts of the world? Images that reflect ourselves, our lovers, partners, familiars, alternative families etc. while being able to reflect gender, sexuality, race, culture, ability and age? One possible answer came to me as I was looking through the holiday photos of friends, pictures they had taken of themselves (auto-portraits) on the beach at dawn. Suddenly I felt so delighted to simply see images of a dyke couple on holiday! That kicked started – *Queer women take a holiday!* Pictures taken by us for ourselves - record, and documentation of our lives - the way we choose to make it. So please, I request you to send me at least one holiday photo of yourself - either alone, with your former/current lover/s, partner/s, familiars (human or non-human), and friends or family (with their permission of course). I propose to compile the images I receive from you into a book (no publishers as yet, but I am

---

entraînerait le mauvais sort tandis que leur présence lors des mariages serait porteuse de chance et de fertilité. Bon nombre d'entre elles sont contraintes à la pauvreté et à la mendicité ainsi qu'au travail du sexe. Toutefois, l'on peut espérer davantage de justice sociale à leur égard dans la mesure où l'Inde a adopté au printemps 2014 une loi qui reconnaît l'existence d'un troisième genre (Khaleeli, 2014 ; Trianni, 2014).

looking) and possibly into a web archive (<http://tejalshah.in/project/queer-women-take-a-holiday/>).

Puisque le fait de participer à un tel projet constitue un véritable risque pour plusieurs lesbiennes à travers le monde, l'artiste propose certains paramètres de sécurité à la discrétion des participantes, notamment la possibilité de brouiller les visages, de les remplacer par la couleur favorite de la participante ou par le visage d'une personnalité publique, ainsi que la possibilité de laisser la photo telle quelle. Le projet vise ainsi à souligner les dangers inhérents à la visibilité lesbienne tout en affirmant la nécessité de cette visibilité.

Toujours sur la question de la visibilité lesbienne, Tejal Shah a produit en 2008 une œuvre particulièrement intéressante intitulée *Déjeuner sur l'herbe*<sup>27</sup>. Il s'agit d'une photographie couleur qui reprend le motif de l'œuvre *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863) [figure 3.1]. Exposé en 1863 au Salon des Refusés, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet a suscité des avis mitigés chez les critiques d'art, tant sur le plan des qualités techniques de l'œuvre que sur le choix du sujet de la représentation (Krell, 1983). Là où l'œuvre a fait scandale réside dans le choix de l'artiste de représenter un corps de femme ordinaire dans sa nudité la plus primaire entourée de deux étudiants vêtus dans le contexte d'un pique-nique en forêt (Krell, 1983 ; Laessøe, 2005). *Le*

<sup>27</sup> À cet effet, je souhaite émettre un bémol sur la provenance de l'œuvre. En 2012, l'œuvre figurait sur le site web de Tejal Shah. À ce jour (2014), l'œuvre est pratiquement introuvable sur Internet. Le seul site qui répertorie l'œuvre est un site de type *tumblr* dédié à la représentation des femmes en art intitulé « *Women With Women in Art. A blog dedicated to women with women in art. Not necessarily, but sometimes, lesbians.* » (<http://lesbiansinart.tumblr.com/post/71306540678/tejal-shah-dejeuner-sur-lherbe-2008>). Un deuxième site, cette fois-ci sous la forme d'un blog intitulé *Queer-Way-Art*, en fait également mention dans un billet daté de 2009 intitulé *Indian Art Summit Presentation*, attribuant *Déjeuner sur l'herbe* (2008) à Tejal Shah, mais le lien vers l'œuvre est corrompu. (<http://queer-way-art.blogspot.ca/2009/08/india-art-summit-presentation.html?zx=ff3f91ddca6bc5a7>). Cette observation m'amène à m'interroger sur l'origine de l'œuvre, à savoir s'il s'agit bel et bien de Tejal Shah. Cela m'amène également à envisager des problèmes de censure auxquels aurait pu faire face l'artiste, ce qui pourrait expliquer le retrait de l'œuvre sur son site web. Je choisis tout de même de proposer une analyse qui tient compte des données disponibles, soit l'attribution de l'œuvre à Tejal Shah, puisqu'à la lumière du travail de l'artiste, il est plausible d'affirmer que l'œuvre provient bel et bien d'elle.

*Déjeuner sur l'herbe* de Manet souligne son engagement artistique pour le réalisme tout en conservant un certain sens de la tradition classique (Szczepińska-Tramer, 1998 ; Laessøe, 2005). En effet, l'œuvre repose essentiellement sur une citation qui fait directement écho à une partie de l'estampe du *Jugement de Pâris* réalisée par le graveur Marcantonio Raimondi (XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>28</sup>. Par le recours à une œuvre classique et au détournement du sujet mythologique de l'œuvre initiale, Manet affirme sa position d'artiste contemporain à la fois héritier de la tradition, mais également en rupture avec celle-ci de par sa quête de sujets modernes issus de la vie quotidienne, dont le pique-nique (Laessøe, 2005 ; Szczepińska-Tramer, 1998).

D'abord la dualité de la tradition et de la modernité, dualité que le *Déjeuner sur l'herbe* atteint par le moyen de la citation manifeste – et surtout provocante – qui s'y trouve insérée; ensuite, l'allégorie de l'Art devenue le sujet même de ce tableau en raison de la transformation de l'antique divinité fluviale reprise jadis par Raphaël – d'où Manet prend la légitimation de sa démarche – en modèle d'atelier. Modèle aussitôt élevée au niveau de la personnification de l'Art. Ici prend toute sa dimension la remarque de M. Fried reprise par M. Pointon qui concerne la réunion dans cette toile de quatre genres de peinture: “a work which coterminously and symptomatically presents examples in all four genres: the nude of the history painting, contemporary portrait, landscape, and still-life in the foreground”. Bien sûr qu'ils doivent tous être là, si c'est elle qui incarne l'Art (Szczepińska-Tramer, 1998, p. 186).

Ainsi, *Le Déjeuner sur l'herbe*, de par les mutations que l'œuvre impose à la peinture et à l'histoire de l'art, est interprété par plusieurs comme une allégorie de l'art, notamment en raison de sa rupture avec l'idéalisation romantique, tant dans le choix des thèmes abordés que dans la représentation des corps (Laessøe, 2005 ; Szczepińska-Tramer, 1998).

---

<sup>28</sup> *Le Jugement de Pâris* de Marcantonio Raimondi constitue une reproduction sur estampe du *Jugement de Pâris* de Raphaël. L'œuvre originale demeure cependant à ce jour disparue.

Pour sa part, *Déjeuner sur l'herbe* de Tejal Shah [figure 3.3] contient également sa part d'allégorie. L'œuvre prend forme dans une clairière lumineuse et verdoyante. Au loin, des troncs d'arbres émanent du sol tandis que tout l'avant-plan constitue une plaine débordante d'herbes basses. L'œuvre se découpe en trois plans horizontaux. L'avant-plan montre à voir deux femmes dans un déjeuner inusité. L'une d'entre elles, une femme racisée, est allongée au sol, les poings liés par un ruban adhésif et les jambes largement écartées. Habillée d'une robe noire relevée sur son ventre, cette nudité partielle dévoile des bas collants d'un noir diaphane ainsi qu'un harnais dans lequel est inséré un godemichet rouge vif. La femme allongée au sol porte un maquillage apparent : yeux maquillés d'ombre à paupière noire ainsi que rouge à lèvres rouge. Ses cheveux sont portés en afro. Dans cette posture de contrainte, elle fixe le spectateur d'un regard énigmatique avec la bouche entrouverte.

Près de la femme au *strap-on dildo* se tient une femme blanche d'une élégance et d'une coquetterie appuyée mais sobre. Il s'agirait possiblement une femme transgenre si l'on tient compte du travail de l'artiste dans son ensemble et de son implication à la fois politique et artistique envers les *hijras*. Une certaine ambiguïté flotte donc sur l'identité de cette femme, ce qui s'inscrit parfaitement dans la démarche de l'artiste et de sa réflexion sur le genre. Cette femme en question est assise sur ses genoux et revêt un pull noir à manches courtes ainsi qu'une jupe noire fendue qui laisse entrevoir une partie de sa cuisse. Ses mains sont ornementées de gants de dentelle blanche et sa tête est à demi voilée par un léger foulard blanc à pois noirs. Elle arbore un style qui rappelle la mode *pinup* des années 1950. Son maquillage fait écho à celui de la femme allongée, soit yeux noirs et lèvres rouges. Dans une posture légèrement penchée vers la femme racisée, la femme blanche, munie d'un couteau et d'une fourchette, s'apprête à couper et probablement manger au sens métaphorique du terme, le godemichet de sa partenaire. Son visage nous apparaît de profil puisqu'elle est absorbée dans le geste qu'elle s'apprête à poser, mais une certaine mélancolie se dégage de ses traits.

Sur le plan central, on retrouve à gauche un panier de victuailles parsemées sur un entremêlement de draps bleus et jaunes ainsi qu'un homme nu comme un ver qui incarne la pose exacte de la femme nue dans *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Au lieu de plonger ses yeux dans ceux du spectateur, l'homme en question dirige plutôt son regard vers les deux femmes à l'avant-plan. Sur le troisième plan se découpe l'orée de la forêt avec ses troncs d'arbres, ses arbustes et ses feuillages, ainsi qu'au centre, une « baigneuse ». Bien qu'il y ait absence d'eau dans l'œuvre de Tejal Shah, la femme en question incarne avec précision le rôle de la baigneuse de Manet, tant dans la pose que dans l'habillement (elle est vêtue d'une robe blanche diaphane).

### 5.1 Pour une épistémologie du pouvoir : parodie et satire féministe

Bien que certains pourraient être tentés d'interpréter cette citation comme un hommage à Manet, j'affirme plutôt qu'il s'agit là d'un travail critique méticuleusement ancré dans un judicieux mélange de parodie et de satire féministe. Tejal Shah n'est pas la première artiste à se moquer du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Sally Swain propose en 1988 une œuvre frondeuse : *Mrs. Manet Entertains in the Garden* [figure 3.2]. L'œuvre reprend en tous points le fond et la forme de l'œuvre originale, à l'exception des hommes de Manet qui ont été remplacés par des femmes vêtues d'habits masculins discutant entre elles en plus de la Muse dénudée et de la baigneuse qui ont été transformées en hommes tout aussi dénudés, mais aux traits loufoques. Le titre de Swain fait sourire : puisqu'en anglais, le verbe *to entertain* peut vouloir à la fois signifier se divertir ou s'entretenir avec quelqu'un, l'on pourrait approximativement tenter la traduction française suivante, à savoir *Madame Manet s'entretient et se divertit dans le jardin public (ou dans le parc)*. On peut donc imaginer que Madame Manet prend beaucoup de plaisir, un plaisir à la fois intellectuel et sensuel, à s'entretenir et à se divertir avec son interlocutrice, la source

du divertissement provenant très probablement de la nudité des deux hommes en question.

Les œuvres de Tejal Shah et de Sally Swain s'inscrivent dans une longue tradition d'art féministe ancré dans une pratique à la fois humoristique et critique. Pour plusieurs, la parodie et la satire constituent de véritables outils méthodologiques de l'art féministe (Brand, 2006 ; Walker, 1988 citée dans Saint-Martin et Gibeau, 2012). « [En effet], selon Nancy A. Walker, parodie et satire demeurent les genres privilégiés pour exprimer un humour féministe. Humour qui peut être classé selon deux catégories : la première cherchant à rendre compte de la subordination des femmes; la seconde, à souligner l'absurdité des systèmes actuels et à revendiquer de nouvelles façons de conceptualiser le féminin » (Walker, 1988, p. 148 citée dans Saint-Martin et Gibeau, 2012, p. 28). La parodie et la satire féministe en tant que stratégies artistiques ont donc des visées politiques à la fois critiques et transformatrices de la condition des femmes en général, et plus spécifiquement de la condition des femmes dans les champs de l'art et de l'histoire de l'art. Toutefois, parodie et satire ne sont pas synonymes :

[...] alors que la satire s'attaque à des travers moraux ou sociaux, la parodie s'intéresse strictement aux conventions littéraires (Hutcheon 1981 : 143) ; grâce à l'ironie, elle enchâsse un texte parodié dans un texte parodiant de façon à marquer entre eux une opposition, une distance critique (Hutcheon 1978 : 477). Hutcheon souligne du reste que satire et parodie peuvent être croisées. Alors qu'une satire parodique vise un objet hors du texte, mais utilise la parodie pour réaliser son but correctif, une parodie satirique cible en premier lieu des textes tout en dénonçant des travers extratextuels (Hutcheon 1981 : 148) (Saint-Martin et Gibeau, 2012, p. 27-28).

Alors que la satire revêt implicitement un caractère critique, Hutcheon la distingue de la parodie qui mise plutôt sur le travestissement des conventions littéraires. Si l'on considère l'œuvre au même degré qu'un texte, alors on peut très certainement parler de travestissement des conventions picturales et iconographiques. La parodie est donc

au moyen ce que la satire est à la fin. S'il peut y avoir parodie sans satire, pour sa part la satire peut impliquer (mais pas toujours) un ou des aspects parodiés. Pour sa part, Brand propose la définition suivante :

A feminist parody is:

1. a feminist satire, and
2. a complex imitation of an original work of art by a male artist.

A feminist satire is a work of art that expresses and values a woman's point of view as it makes fun of prevailing artistic conventions and societal norms established by men. A simple imitation is an imitation in which an artist copies the same style as an original work of art, without implicitly providing some sort of commentary on the original. A complex imitation is an imitation in which an artist copies the style of an original work of art, resulting in either an implicit or explicit commentary on the original. Needless to say, the distinctions between simple and complex imitations, as well as the identification of a visual work of art as satire or parody rest on artistic intentions and a reliable knowledge of them. Such knowledge, informed by a pro-female ideology of integrity, strength, freedom, and self-empowerment, is what constitutes a feminist art epistemology (Brand, 2006, p. 180).

Alors que Hutcheon appréhende la parodie et la satire comme deux objets distincts, la définition de Brand tend à entrecroiser ces notions. En effet, Brand s'intéresse à la parodie féministe, et non à la parodie au sens large. L'orientation féministe implique dès lors une charge critique à la parodie, d'où la cohabitation entre parodie et satire dans l'art féministe. Si la parodie en histoire de l'art s'attache au travestissement des conventions picturales, la parodie dans l'art féministe traite bien souvent du travestissement du canon masculin. *Déjeuner sur l'herbe* de Tejal Shah et *Mrs. Manet Entertains in the Garden* de Sally Swain constituent toutes deux des œuvres qui se jouent des conventions de l'art imposées par une élite masculine constituée d'artistes, de critiques, de mécènes, d'historiens, etc. Ces œuvres constituent de véritables « parodies visuelles féministes » (« *feminist visual parodies* ») (Brand, 2006) qui s'inscrivent dans une longue tradition d'histoire de l'art féministe. À cet effet, Lisa Tickner souligne dès 1987 la présence de la parodie dans l'art des femmes, parodie

passant toutefois par une implication du corps des artistes femmes dans leurs œuvres. Tentant alors de dégager une cartographie de l'art des femmes près de deux décennies après les débuts de l'art féministe, Tickner retient quatre stratégies de représentation dont, « *the male as motif* », « *vaginal iconology* », « *transformations and processes* » et « *parody : self as object* » (Tickner, 1987). Les œuvres de Tejal Shah et de Sally Swain se jouent judicieusement du *male as motif* alors que seulement Tejal Shah déploie une réarticulation phallique de l'iconologie vaginale tout en proposant une certaine objectivation critique des corps féminins représentés. Bien que les deux œuvres usent à la fois de parodie et de satire, l'œuvre de Swain se veut surtout une parodie satirique. En effet, les procédés sont fidèles à l'œuvre originale : même médium, même agencement des corps, même respect du fond et de la forme. L'effet parodique réside dans la substitution de la nudité des femmes pour celle des hommes, attirant l'attention sur l'instrumentalisation du corps des femmes en art. L'œuvre critique l'objectivation réductrice du corps des femmes comme modèles où celles-ci sont confinées à un corps passif aux qualités purement esthétiques servant à la fois le plaisir visuel masculin des hommes artistes et du public. Le titre de Swain suggère que le sujet principal de l'œuvre réside en la personne de Madame Manet, la femme du peintre, qui se livre à des plaisirs généralement réservés aux hommes, (ici, la combinaison des plaisirs de l'esprit et des sens), où celle-ci discute avec une amie tout en se délectant visuellement de corps d'hommes nus. L'œuvre pose sans doute un commentaire ironique sur la relation entre le peintre et le modèle où Manet profite de la beauté du corps de sa Muse tout en en faisant profiter le public alors que ce type d'agencement relève du privilège masculin.

Pour sa part, l'œuvre de Tejal Shah constitue davantage une satire parodique dans la mesure où l'œuvre s'écarte à certains égards de l'œuvre originale, notamment dans la représentation de la sexualité lesbienne. C'est dans cet aspect précis que l'œuvre déroge du texte original. Sur le plan de la critique féministe de base, on note les mêmes similarités d'avec l'œuvre de Swain, c'est-à-dire que l'œuvre de Manet

constitue un exemple assez classique de la manière dont le corps des femmes est généralement utilisé en peinture, soit comme un vecteur de fantasmes masculins. La nudité du modèle de Manet est purement arbitraire par rapport au contexte. En effet, les conventions sociales exigent que les gens ne se dénudent généralement pas dans le contexte d'un pique-nique. Dans l'œuvre de Tejal Shah, tous les rôles ont été inversés : les deux hommes qui discutaient sérieusement ont été remplacés par deux femmes absorbées de manière tout aussi sérieuse dans une activité à connotation sexuelle. Bien que celles-ci sollicitent une certaine objectivation sexuelle de par l'agencement de leurs vêtements et de leur lingerie apparente, cherchent-elles vraiment à séduire le spectateur? La représentation sexualisée des deux femmes sert ici à parler d'autre chose que de leurs pratiques sexuelles. Ce qui est montré à voir, c'est ce fameux déjeuner en question. On voit une femme qui s'apprête à couper et à manger le *dildo* « straponné » de sa partenaire. Cette dernière a les poings liés et est allongée au sol dans une vulnérabilité que je qualifierais de satirique. En effet, on assiste à une mise en scène collaborative et satirique où le phallus comme référent du pouvoir est ridiculisé. Les protagonistes interrogent à travers le symbole du *strap-on dildo* les structures de pouvoir dans le champ de l'art, par exemple, le monopole de la reconnaissance des hommes artistes, les sujets de représentation jugés acceptables ainsi que le privilège masculin d'être représenté comme sujet plutôt que comme objet du désir. Plus spécifiquement, l'œuvre impose la légitimité et la reconnaissance d'une sexualité lesbienne jugée très souvent comme déviante.

## 5.2 Sémiotique du (faux) phallus lesbien

Inspiré de l'œuvre de Martha Rosler intitulée *Semiotics of the Kitchen* (1975), le titre de cette section souhaite mettre en lumière la charge symbolique et culturelle que revêt le harnais godemichet dans l'œuvre de Tejal Shah eu égard à la sexualité lesbienne. À travers la satire, l'œuvre de l'artiste permet de mettre en lumière l'évolution de la pensée féministe sur le *strap-on dildo*, tout en ébranlant les

fondements mêmes du patriarcat, notamment à travers une parodie de la psychanalyse. À cet effet, Gayle Rubin affirme dans *L'économie politique du sexe* que « La psychanalyse est une théorie féministe *manquée* » (Rubin, 2010, p. 54), précisément parce qu'elle explicite les processus historiques de l'oppression des femmes et des minorités sexuelles, processus ancrés dans une interprétation arbitraire des différences biologiques entre hommes et femmes imbriqués dans des rapports sociaux de parenté. La psychanalyse est une satire qui s'ignore : « [Freud] ne voi[t] ni les implications de ce qu'[il] di[t], ni la critique implicite que [son] travail peut suggérer lorsqu'il est soumis à un œil féministe. Néanmoins, [il] [fournit] des outils conceptuels qui permettent d'élaborer des descriptions de cette part de la vie sociale qui est le lieu de l'oppression des femmes, des minorités sexuelles et de certains aspects de la personnalité humaine chez les individus » (Rubin, 2010, p. 25).

Pour revenir au *strap-on dildo*, une première génération de théoriciennes s'est appliquée à élaborer des analyses proposant de « lesbianiser » le champ de la psychanalyse afin de doter les lesbiennes du pouvoir symbolique du phallus. Tel que le précise Beatriz Preciado, « Dans la théorie queer et les relectures perverses de la psychanalyse qu'elle a encouragées, les rares analyses du gode sont à chercher dans des discussions plus générales sur "le phallus féminin", "l'envie de pénis" ou dans des textes qui traitent de la réarticulation de la notion freudienne de fétichisme avec celle de désir féminin » (Preciado, 2000, p. 61). Une deuxième génération de théoriciennes propose des analyses ancrées dans un féminisme de la déconstruction qui flirte avec les politiques cyborg.

À travers la représentation du harnais godemichet, *Déjeuner sur l'herbe* de Tejal Shah évoque plusieurs couches parodiques, dont la parodie du complexe d'Œdipe, de la castration féminine originelle et autres contes psychanalytiques, la parodie de la masculinité, ainsi que la parodie de l'hétérosexualité (H. Butler, 2004; Findlay, 1992; Hamming, 2001; Preciado, 2000). Ces parodies féministes proposent notamment de

repenser le genre et la sexualité, tout en affirmant l'autonomie de la sexualité lesbienne. Plus largement, la satire proposée par ces parodies féministes peut être appréhendée par ce que Gayle Rubin (2010) nomme le système sexe/genre :

[...] un « système de sexe/genre » est l'ensemble des dispositions par lesquelles une société transforme la sexualité biologique en produits de l'activité humaine et dans lesquelles ces besoins sexuels transformés sont satisfaits (p. 25). [...] Chaque société a aussi un système de sexe/genre — un ensemble de dispositions par lesquelles le matériel biologique brut du sexe et de la procréation est façonné par l'intervention humaine, sociale, et satisfait selon des conventions, aussi bizarres que puissent être certaines d'entre elles (p. 33). [...] parler de système de sexe/genre, c'est utiliser un terme neutre qui réfère au domaine et indique que l'oppression n'y est pas inévitable, mais est le produit des rapports sociaux spécifiques qui l'organisent (p. 35).

Il s'agit ainsi pour Rubin d'élargir le champ d'analyse de l'oppression des femmes. Alors que la domination masculine revêt plusieurs formes telles que le patriarcat (pouvoir masculin fondé sur la loi du Père) et le capitalisme, le système sexe/genre permet d'autonomiser le domaine de la sexualité comme vecteur spécifique d'oppression des femmes, tout en permettant d'envisager d'autres formes de domination masculine, telle que l'hétérosexualité obligatoire (Rubin, 2010).

Un premier degré de satire réside dans la parodie du complexe d'Œdipe, du complexe de castration ainsi que de l'envie du pénis. L'œuvre se joue habilement du caractère homophobe et sexiste qui incombe à ces concepts. J'ancrerai mon analyse à partir de la psychanalyse lacanienne puisque Lacan, contrairement à Freud, opère une distinction claire et nette « entre le pénis et le « phallus », entre l'organe et l'information » (Rubin, 2010, p. 60). Le phallus est donc à comprendre ici comme « un ensemble de significations conférées au pénis » (Rubin, 2010, p. 60). L'accession au phallus consiste en quelque sorte l'enjeu principal du complexe d'Œdipe.

Selon le modèle lacanien, la crise œdipienne se produit lorsqu'un enfant apprend les règles sexuelles gravées dans les termes concernant la famille et les gens de la parenté. La crise commence lorsque l'enfant saisit le système et la place qu'il ou elle y a ; la crise est résolue lorsque l'enfant accepte cette place et y accède. [...] Quand l'enfant quitte la phase œdipienne, sa libido et son identité de genre ont été organisées conformément aux règles de la culture qui est en train de le/la domestiquer (Rubin, 2010, p. 59).

La théorie psychanalytique conçoit le complexe d'Œdipe comme une étape fondamentale dans le développement psychosexuel des enfants. Ceux-ci sont attendus de faire face à des conflits psychiques qui, s'ils sont résolus, vont contribuer à l'instauration d'une différenciation sexuelle sur le plan du genre et du désir. L'évolution normale des enfants implique dès lors de se conformer au sexe attribué à la naissance et d'investir dans les normes de genre ainsi que dans l'hétérosexualité. Chez la fille, le complexe d'Œdipe se manifeste par l'inclinaison du désir vers le parent de sexe opposé, en l'occurrence le père. La fillette se perçoit dès lors en rivalité avec sa mère, car celle-ci bénéficie déjà de l'amour du père à titre de mari et c'est précisément de cet amour que la fillette fantasme. La fille est également confrontée à l'envie du pénis, ce qui vient complexifier la relation à la mère. En effet, au cours de son développement, la fillette se rend compte qu'elle est dépourvue de pénis. Elle aborde d'emblée le complexe d'Œdipe simultanément avec l'envie du pénis. Cette privation de l'organe masculin et de ce qu'il signifie sur le plan symbolique générerait dans son inconscient une colère supplémentaire envers la mère, considérée fautive de l'avoir ainsi conçue. Le désir envers le père est alors mêlé par le désir de combler cette absence phallique :

La fille se tourne alors vers le père, car lui seul peut « lui donner le phallus », et que c'est seulement par son intermédiaire qu'elle peut entrer dans le système d'échange symbolique où circule le phallus. Mais le père ne lui donne pas le phallus de la même manière qu'il le donne au garçon. Le phallus est confirmé chez le garçon, qui alors le possède pour l'offrir. La fille n'obtient jamais le phallus. Il passe à travers elle et au passage se transforme en un enfant. Lorsqu'elle « reconnaît sa castration », elle accède à la place de femme

dans un réseau d'échange phallique. Elle peut « obtenir » le phallus — dans le rapport sexuel ou sous forme d'enfant —, mais seulement comme don de la part d'un homme. Elle ne l'a jamais pour l'offrir (Rubin, 2010, p. 65).

La résolution de l'envie du pénis et du complexe d'Œdipe se manifestera à l'adolescence dans la projection du désir sur des partenaires masculins qui symbolisent le père. On comprend ainsi que c'est dans l'hétérosexualité que la fille résout son manque à gagner, dans la mesure où c'est par procuration, à travers le pénis de son partenaire et les activités sexuelles coïtales, et ultimement, dans la maternité, qu'elle peut finalement négocier le pouvoir symbolique perdu :

Si la phase œdipienne se passe normalement et que la fille « accepte sa castration », sa structure libidinale et son choix d'objet sont désormais en congruence avec son rôle de genre. Elle est devenue une petite femme – féminine, passive, hétérosexuelle. En fait, Freud envisage trois issues possibles à la catastrophe œdipienne. La fille peut complètement disjoncter, refouler toute sexualité et devenir asexuelle. Ou elle peut protester, s'accrocher à son narcissisme et à son désir, et devenir soit « masculine » soit homosexuelle. Ou bien elle peut accepter la situation, signer le contrat social et atteindre la « normalité » (Rubin, 2010, p. 66).

Non seulement la construction de la féminité s'actualise-t-elle par l'hétérosexualité, mais de plus, elle se construit dans une relation masochiste au soi féminin : « Il existe un élément additionnel dans les discussions classiques sur le devenir-femme. Au début, la fille se tourne vers le père parce qu'elle y est obligée, car elle est « castrée » (femme, impuissante, etc.). Puis elle découvre que la « castration » est la condition pré-requise pour obtenir l'amour du père, qu'elle doit être une femme pour qu'il l'aime. Elle commence, en conséquence, à désirer la « castration » et ce qui avait été auparavant un désastre devient un désir » (Rubin, 2010, p. 67). C'est ainsi dans une économie psychique masochiste que se construirait le désir féminin au dire de la psychanalyse.

*Déjeuner sur l'herbe* rejoue habilement le refus de castration, à la différence que le pénis est remplacé par un gode-ceinture. L'acte de castration est représenté par la femme blanche qui opère une scission à l'aide d'ustensiles de cuisine dans le gode porté par la femme racisée. L'œuvre montre à voir l'acte de castration administré par une femme à l'endroit d'une autre femme. En conférant le pouvoir de la castration à une femme, Tejal Shah brise la première convention de la psychanalyse, soit la loi du Père. C'est parce qu'il possède déjà le phallus que l'homme peut castrer. On peut donc soupçonner ici que la femme blanche possède le phallus, ou du moins, un pouvoir symbolique quelconque. On ne peut passer sous silence le différentiel de pouvoir entre les deux femmes, accentué non seulement par la posture et le geste, mais également par la race. Compte tenu de l'importance que prend la dénonciation du racisme dans le travail de l'artiste, il est évident que *Déjeuner sur l'herbe* s'inscrive dans une telle démarche. Puisque ma connaissance de la culture indienne et de l'ampleur de son passé colonialiste m'est très limitée, mon analyse de l'œuvre sur cet aspect s'en trouve tout aussi limitée<sup>29</sup>. Je me contenterai de souligner que le recours de l'artiste à une œuvre et à des référents culturels occidentaux n'est cependant pas anodin. En effet, si l'on adopte l'hypothèse selon laquelle il s'agit de deux femmes transgenres, l'œuvre prend un sens bien différent. La femme au sol serait-elle une *hijra* occidentalisée? Si tel est le cas, l'œuvre parle très certainement

---

<sup>29</sup> Je dois admettre que cette omission constitue malheureusement un choix plus ou moins conscient dans la mesure où j'ai repoussé ce pan d'analyse jusqu'à manquer de temps pour y plonger sérieusement. C'est avec malaise que je reconnais que cette omission s'inscrit dans un registre plus large de micro-agressions à caractère raciste. En effet, le fait de considérer cette section de l'analyse comme étant moins prioritaire que les autres parle de mon propre privilège de femme blanche qui priorise des enjeux féministes issus de la blancheur et ce, même si je suis familière avec les critiques issues du féminisme noir et postcolonial. Je ne souhaite ici d'aucune façon solliciter la compassion du lecteur ou de la lectrice dans ma capacité à reconnaître mes privilèges, mais plutôt attester d'un problème transversal à la production des savoirs et à la société tout entière, problème qui me traverse tout autant et dont je fais partie. Par ailleurs, plusieurs féministes noires ont critiqué le tournant individualiste et la place souvent improductive que prend cet exercice, participant à soulager la culpabilité de la personne en situation de privilège et à nourrir l'immobilisme politique : «...*the undoing of privilege occurs not by individuals confessing their privileges or trying to think themselves into a new subject position, but through the creation of collective structures that dismantle the systems that enable these privileges* » (Smith, 2013).

des ravages de l'impérialisme britannique sur la culture indienne. Les Britanniques considéraient les *hijras* comme des eunuques, donc comme des hommes castrés. L'intolérance de la société indienne actuelle à l'endroit des *hijras* n'est donc pas étrangère à la conception occidentale du genre et de la sexualité qui a été imposée par l'Empire britannique. Je souhaite par ailleurs souligner que la suite de mon interprétation de l'œuvre reposera sur l'interaction lesbienne représentée, la nature de cette interaction étant peut-être surimposée par ma conception occidentale de la sexualité lesbienne.

Si l'on revient à la logique interne de l'œuvre, on peut s'interroger sur le rapport qui unit ces deux femmes. S'agit-il de la mère qui castré sa fille? La mince différence d'âge entre les deux femmes laisse présumer la femme blanche comme étant la partenaire de la femme racisée. La castration qui s'apprête à être commise sur le gode fait sourire. Le gode est une prothèse et non un pénis, ce qui le rend pour le moins imperturbable. La castration ne peut avoir lieu et la théorie psychanalytique a tout faux. La femme racisée affirme avec ironie : « j'ai le gode, j'ai le phallus, je peux conquérir l'amour de ma mère, et projeter cet amour sur d'autres femmes en toute légitimité ». Tejal Shah se joue ainsi de la psychanalyse à grands coups de gode tout en affirmant de manière ironique la suprématie des femmes et des lesbiennes sur les hommes, car le gode est quasi indestructible : il remplit sans hésitation toutes les fonctions du pénis, sauf l'éjaculation. Alors que la psychanalyse construit la féminité dans une vulnérabilité que l'on pourrait qualifier de néfaste pour le sujet, l'œuvre, de par le recours à une vulnérabilité satirique qui passe à travers le dispositif du gode, déjoue les termes de sa destinée. En effet, « La théorie psychanalytique de la féminité conçoit le développement de la femme comme largement fondé sur la souffrance et l'humiliation » (Rubin, 2010, p. 68). Celle-ci propose une vision pour le moins mortifère de la féminité dans la mesure où elle n'est que manque, blessure narcissique et soumission masochiste :

Mais il semble plutôt tout à fait plausible de soutenir que la création de la « féminité » chez les femmes au cours de la socialisation est un acte de brutalité psychique, et qu'il laisse chez elles un immense ressentiment contre l'étouffement auquel elles ont été soumises. On peut aussi soutenir que les femmes ont peu de moyens de prendre conscience de leur colère résiduelle et de l'exprimer. Les essais de Freud sur la féminité peuvent être lus comme des descriptions de la manière dont un groupe est préparé psychologiquement, depuis la tendre enfance, à vivre avec son oppression (Rubin, 2010, p. 67).

Alors que la femme au sol arbore une posture de soumission qui fait écho à une préférence masochiste, la vitalité de son harnais godemichet vient contrecarrer, ou du moins, nuancer cette interprétation. En effet, le gode rouge affirme sa quasi indestructibilité, voire son autosuffisance. En se moquant du pénis et du phallus, le gode montre à voir une vulnérabilité qui dit le contraire de ce qu'elle affirme et qui participe à conférer à sa propriétaire un pouvoir qui l'extirpe momentanément de la construction d'une féminité normative. J'ai précédemment fait mention d'une étude qualitative réalisée par Robin Bauer sur les communautés gouines BDSM où l'auteur propose une analyse queer de la pratique du *genderfucking* à travers le recours au *strap-on dildo* dans les jeux sexuels. Interrogées sur le sens qu'elles confèrent à cet usage, les participantes qui ont recours au *genderfucking* par l'entremise du gode-ceinture le considèrent comme une pratique de subversion politique, surtout s'il est pratiqué par des *fems* (lesbiennes féminines), parce qu'elles sont dépossédées du pouvoir dans la réalité de la vie quotidienne. Pour reprendre les mots de l'auteur, « Ce sont les *fems* qui interrogent le concept de " *qui a la bite ?* " dans la société, à un niveau corporel et à un niveau métaphorique, au niveau du phallus comme privilège masculin et comme symbole de pouvoir » (Bauer, 2008, p. 139). Or, dans les théories et les communautés queer, il y a souvent survalorisation des féminités masculines à travers les figures *butch* et trans au détriment d'une invisibilisation, voire une dévalorisation des *fems*. Un des faits saillants de l'étude, et qui s'applique à l'analyse de l'œuvre *Déjeuner sur l'herbe* (2008), est justement de souligner le potentiel subversif des *fems*, celui-ci étant souvent négligé dans la mesure où elles font souvent

l'objet d'une présomption de conformité à la féminité hétérosexuelle. Bauer fait ressortir que les *fems* jouent un rôle significatif au sein de la communauté gouine BDSM car elles tendent à développer des féminités qui s'extirpent de la définition dominante de la féminité hétéronormée. De manière plus globale, l'œuvre propose une économie du plaisir sexuel mû par un désir qui supprime les caractéristiques et fonctions des organes sexuels, soit une économie de plaisir sexuel cyborg :

Le gode, loin de stabiliser l'identité sexuelle et l'identité de genre de celui/celle qui le porte (qu'il soit considéré comme une imitation ou une parodie) déclenche une chaîne d'identifications et de négations successives. Le gode en tant qu'objet vient restructurer la relation entre le dedans et le dehors, entre le passif et l'actif, entre l'organe naturel et la machine (technologies du sexe : prothèse). En tant qu'objet mobile, qu'il est possible de déplacer et caractérisé par la réversibilité dans l'usage, il menace aussi et constamment la stabilité des oppositions dedans/dehors, passif/actif, organe naturel/machine (Preciado, 2000, p. 71).

Le gode participe à faire éclater les conventions du genre, de la sexualité et de l'hétérosexualité comme institution. Ainsi, l'œuvre se moque des fondements ontologiques de la différenciation sexuelle et de l'exclusivité masculine du phallus. *Déjeuner sur l'herbe* signale le caractère parodique du complexe de castration, du complexe d'Oedipe et de l'envie du pénis par l'affirmation selon laquelle le gode n'est ni pénis ni phallus. À la lumière des politiques cyborg, le gode est une prothèse, un complément artificiel, détachable (H. Butler, 2004; Hamming, 2001; Preciado, 2000). Ainsi, il signe l'autonomie de la sexualité lesbienne plutôt que la réinscription invasive des schèmes hétéropatriarcaux, en plus de proposer une lecture révisionniste de la féminité normative. L'œuvre montre à voir une parodie de l'hétérosexualité dans la mesure où le gode-harnais revêt des propriétés et remplit des fonctions bien différentes de celles du pénis, contrairement à ce qu'avance le mouvement féministe anti-pornographie :

Les partisans de la censure des godes dans les scènes pornographiques lesbiennes arguent du fait que le gode y réintroduit le pouvoir phallique et mâle et qu'il n'est que la projection d'un désir masculin sur la sexualité lesbienne, voire féminine. Et c'est vrai que le gode est la pièce qui manque pour résoudre l'énigme paranoïaque que représente le sexe lesbien dans un modèle sexuel hétérocentré. Comme s'il permettait de répondre à la question brûlante : comment les lesbiennes peuvent-elles baiser sans pénis? (Preciado, 2000, p. 61).

Dans un article traitant de pornographie lesbienne, Heather Butler propose une analyse féconde sur les propriétés lesbiennes du *strap-on dildo*. Bien qu'elle développe son analyse en rupture d'avec les conventions de la pornographie hétérosexuelle *mainstream*, un transfert est tout aussi applicable à la sexualité en général, notamment eu égard à la théorie des scripts sexuels (Gagnon, 2008). Dans un premier temps, Heather Butler affirme que le dildo, contrairement au rôle du pénis dans la pornographie hétérosexuelle, constitue un moyen, et non une fin. Dans la sexualité hétérosexuelle, il est vrai d'affirmer que la stimulation du pénis est au cœur des activités sexuelles, notamment avec la préséance de l'orgasme masculin sur l'orgasme féminin : tout comme dans la réalité, la pornographie hétérosexuelle se termine avec l'orgasme de l'homme. Pour sa part, la sexualité lesbienne avec un harnais-godemichet opère une subversion des rôles sexuels traditionnels où la personne qui pénètre est considérée active et où la personne pénétrée est considérée passive. En effet, dans la sexualité lesbienne, même si la partenaire qui pénètre est considérée active, la stimulation sexuelle qu'elle prodigue est dirigée vers le plaisir de sa partenaire :

The dildo represents one aspect, or one accessory, rather, of lesbian sex, which neither begins nor ends with dildo penetration, and although the wearer is associated with a more active, or "masculine," role than the one being penetrated, this association is only somewhat accurate. For while the dildo-wearer might do the thrusting, it is the recipient of the dildo penetration who counts most. According to Cherry Smyth, « it is the 'butch/top's' aim in lesbian sex to give the 'femme/bottom' complete satisfaction, while the penis

is often the only satisfied genital in heterosexual porn » (1990, 157) (H. Butler, 2004, p. 183).

Pour Heather Butler, le dildo fonctionne ainsi comme un « donneur de plaisir » (*pleasure-giver*) plutôt qu'un « preneur de plaisir » (*pleasure-seeker*) comme c'est le cas avec un pénis. En effet, les bienfaits de la stimulation sexuelle avec un harnais-godemichet sont majoritairement tournés vers la partenaire pénétrée dans la mesure où la partenaire qui pénètre ne ressent pas les sensations sexuelles dans son gode, ce qui décuple son attention et la qualité du plaisir qu'elle transmet, contrairement à un pénis qui court le risque de perdre son érection ou d'éjaculer (trop vite ou trop tard). C'est ce qui amène l'auteure à affirmer que l'acte phallique par excellence n'est pas la pénétration, mais bien l'éjaculation :

Lacan's formulation of the phallus would not be effective or illustrative as a representation of lesbian desire. Lacan's formula, and the subsequent feminist critique of its formulation, implies that the phallus belongs to the man, yet the lesbian with her object of penetration can perform all of the same things that the penis/phallus can perform during the sex act, *except for one very important thing* – she, or rather her dildo, does not ejaculate. She does not have to ejaculate, she is not biologically predisposed to ejaculating, the object she uses to penetrate her partner (who may, in fact, ejaculate), though it may be attached to her body in some way, is not beyond her control. It is dependable, adjustable, and controllable. [...] Therefore, I propose that the Lacanian phallus has as its telos not penetration, but rather ejaculation. This gives a whole new meaning to the work *lack* ; for one could argue that there is no lack in lesbian sexuality, that the real lack is in Lac(k)anian psychoanalytic theory, which gives us little more than premature ejaculate (H. Butler, 2004, p. 184-185).

Ainsi, *Déjeuner sur l'herbe* (2008) repose sur une critique acerbe de la construction du genre où la masculinité occupe un rang hégémonique. Dans la culture occidentale, la psychanalyse constitue le champ par excellence par lequel on tente encore aujourd'hui d'expliquer les fondements de la différenciation sexuelle, et plus largement, de justifier l'existence d'une soi-disant binarité naturelle du genre, où le masculin jouit d'une position privilégiée, tant dans le champ de la représentation

(discursive et symbolique), que dans la réalité (aspects matériels de la vie quotidienne). L'intelligence du dispositif de l'œuvre réside précisément dans une mise à mal de la masculinité à travers la représentation du *strap-on dildo* et du *male as motif*. L'œuvre montre à voir un homme nu arborant la même pose que la Muse de Manet, sauf que celui-ci occupe une position retirée : assis à une dizaine de mètres des deux femmes qui s'affairent autour du *strap-on dildo*, il les observe d'un air absorbé. Nul doute que son regard fixe la protubérance phallique de la femme allongée : l'artiste a délibérément choisi de jouer avec la complémentarité de la plaine verdoyante et du gode rouge vif. Compte tenu du fait que le rouge constitue une couleur particulièrement stimulante pour le nerf optique et que, agencée avec sa couleur complémentaire qu'est le vert, elle s'en trouve magnifiée, l'on peut affirmer que cette stratégie de représentation vise à attirer l'attention à la fois du public et de l'homme dénudé sur ce fameux gode.

Combiné au titre de l'œuvre, l'acte de la femme blanche est sans équivoque : munie d'un couteau et d'une fourchette, elle s'apprête à trancher délicatement le gode rouge afin d'en faire son déjeuner, son repas. La scène, ainsi que le jeu des regards qu'elle convie, montre à voir un spectacle où personne n'est épargné. L'homme dénudé assiste au spectacle de sa propre castration, ou du moins, de la masculinité émasculée. En effet, le gode montre à voir les failles du pénis puisque le gode est inébranlable : il ne perd jamais son érection, ni n'est soumis à des rythmes éjaculatoires incertains (H. Butler, 2004; Preciado, 2000). L'œuvre explicite comment la masculinité est un construit tout aussi faillible et vulnérable que la féminité :

[...] c'est parce qu'ils sont dotés d'un pénis et non du phallus que les hommes doivent sans arrêt se mesurer à l'idéal du phallus et sont donc obligés de prouver leur virilité de manière compulsive. Un test que n'ont pas à subir les lesbiennes. [...] la première analyse qui s'impose : celle du gode comme technologie sexuelle qui occupe une place stratégique entre les technologies de répression et les technologies de plaisir. Le gode n'est pas le phallus et ne représente pas le phallus parce que le phallus n'existe pas. Le phallus n'est

qu'une hypostase du pénis. Comme le montre bien l'assignation des bébés intersexes, le signifiant par excellence dans l'ordre symbolique hétérosexuel n'est pas le phallus, mais le pénis. [...] Si le gode est disruptif, ce n'est pas parce qu'il permet à la lesbienne d'entrer au paradis du phallus, mais parce qu'il montre que la masculinité est, tout autant que la féminité, sujette aux technologies sociales et politiques de construction et de contrôle (Preciado, 2000, p. 64).

On peut très certainement affirmer le caractère performatif de l'œuvre, au sens butlérien du terme, sur plusieurs plans : l'homme en question, arborant la pose et la nudité de Victorine de Meurent (modèle de Manet), joue au modèle féminin sans en être un. Ce qui le construit comme homme réside précisément dans les discours hégémoniques qui reconnaissent son pénis comme indicateur plus large de son positionnement social dominant. Or, le jeu du gode entre les deux femmes participe à souligner le caractère arbitraire d'une telle assignation entre sexe anatomique, genre et pouvoir. En effet, les deux femmes jouent une féminité qui n'en est pas une, et ce, sans se prendre pour des hommes non plus. Elles soulignent le caractère subversif des féminités lesbiennes par l'appropriation phallique. Alors que chez l'homme, le gode constitue un signifiant de sa vulnérabilité sexuelle, un idéal qu'il ne pourra jamais atteindre, chez la lesbienne, il signifie plutôt son autonomie sexuelle. Finalement, l'artiste se pose aussi dans une démarche performative : Tejal Shah joue à Manet, qui joue à Marcantonio, qui joue à...? À travers l'appropriation, Tejal Shah pose un commentaire sur le caractère chimérique de l'authenticité, qu'il se situe au plan du genre, de la sexualité, ou du génie artistique.



Figure 3.1

Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863, huile sur toile,  
209 x 264 cm, Musée d'Orsay, Paris



Figure 3.2

Sally Swain, *Mrs. Manet Entertains in the Garden*, 1988, illustration  
tirée du livre *The Great Housewives of Art*, New York : Penquin



Figure 3.3

Tejal Shah, *Déjeuner sur l'herbe*, 2008, épreuve d'archivage numérique,  
dimensions inconnues

## CONCLUSION

La présente recherche visait à explorer l'apport de la représentation du sadomasochisme lesbien en art contemporain eu égard à l'histoire de l'art et à l'histoire de l'art féministe. Je souhaitais entre autres distinguer différentes stratégies de représentation des artistes et souligner la contribution d'une telle production artistique pour la culture visuelle lesbienne. Puisque le sadomasochisme lesbien a déjà été largement couvert en performance et en vidéo, j'ai choisi de me concentrer sur le médium de la photographie. Je souhaitais en fait dresser un portrait de l'évolution de cette représentation depuis les années 1980 alors que l'apparition de cette production artistique par et pour les lesbiennes coïncide avec le tumulte politique qui traverse le mouvement féministe sur la question de la sexualité et du pouvoir, notamment sur la pornographie et les relations sadomasochistes. Difficile de ne pas y voir l'amorce d'un projet politico-artistique pour la reconnaissance des communautés érotiques marginalisées. La recherche couvre donc trois décennies de photographies lesbiennes SM, à raison d'une œuvre phare par décennie.

La recherche s'est penchée sur trois stratégies spécifiques de représentation du sadomasochisme lesbien en art contemporain, soit : l'image pornographique, l'autoportrait et la satire féministe à travers l'appropriation du canon (masculin) en histoire de l'art. Dans un premier temps, l'artiste Del LaGrace Volcano marque de sa signature les années 1980 par son travail documentaire sur la communauté lesbienne dans son ensemble : culture de bar, démonstrations politiques et culture sadomasochiste sont au programme du recueil *Love Bites* (1991). À cet effet, la série *Ruff Sex* et l'œuvre *Untitled* (1988) explorent les relations lesbiennes SM à travers un dispositif visuel pornographique : l'artiste a photographié trois femmes s'adonnant à une séance de relations sexuelles à composante sadomasochiste. Alors que les œuvres sollicitent une objectivation sexuelle des protagonistes, celle-ci permet de rendre

compte des subtilités subculturelles propres à la culture sadomasochiste lesbienne, notamment sur le plan de la diversité de l'expression du genre et des rôles sexuels. La figure de la *butch* et la présence du *strap-on dildo* viennent attester l'existence d'un regard lesbien autonome. Par l'appropriation subversive des conventions de la pornographie, l'artiste propose une amorce de projet post-pornographique où le désir se fait politique.

Les années 1990 sont marquées par Catherine Opie et l'œuvre *Self-Portrait/Pervert* (1994). L'œuvre s'inscrit dans une trilogie d'autoportraits – *Self-Portrait/Cutting* (1993) et *Self-Portrait/Nursing* (2004) – où l'artiste affirme une identité lesbienne aux dimensions jugées irréconciliables par la culture hétéropatriarcale. Se présentant à la fois comme une mère *butch* adepte des pratiques sadomasochistes, l'artiste déploie une féminité perturbante qui bouleverse à la fois le canon du féminisme et de l'histoire de l'art ainsi que les conventions sociales. À travers l'expérience de sa propre objectivation sexuelle, l'artiste déploie une vulnérabilité qui, loin de la dégrader, lui confère force et assertivité où elle exprime avec fierté sa déviance, la réclamant comme un droit légitime. L'objectivation sexuelle sert ici à donner forme à une expérience transformatrice où la honte d'appartenir à une communauté sexuelle marginalisée devient la source d'une fierté individuelle et collective. En effet, par l'entremise de cette objectivation sexuelle, Catherine Opie nourrit un projet politique de reconnaissance de la communauté lesbienne sadomasochiste, forçant ainsi à redéfinir les paramètres qui régissent la notion même de citoyenneté.

Finalement, avec *Déjeuner sur l'herbe* (2008), Tejal Shah propose une œuvre puissante. À travers le motif de la citation, l'artiste s'adonne à un travail d'appropriation résultant en une satire féministe qui met à mal le concept d'authenticité à divers degrés. Encore une fois, l'œuvre sollicite l'objectivation sexuelle des protagonistes, les plongeant dans une vulnérabilité satirique à partir de laquelle elles affirment un pouvoir construit sur le démantèlement du phallus. Parodie

de la psychanalyse et de ses concepts (complexe d'Œdipe, complexe de castration et envie du pénis), l'œuvre débusque les mythes culturels entourant la construction de la différence sexuelle. À travers le motif du *strap-on dildo*, une lecture contra-sexuelle de l'œuvre fait ressortir l'expression d'un dispositif de sexualité cyborg qui se joue de l'hétérosexualité obligatoire et de la masculinité hégémonique.

Alors que les œuvres possèdent leurs spécificités, l'exploration en filigrane de l'objectivation sexuelle fait ressortir la dimension politique d'une telle stratégie de représentation. Loin d'être toujours synonyme d'émancipation et d'empowerment, l'objectivation sexuelle déployée par les artistes dans le contexte d'une représentation sadomasochiste de la sexualité lesbienne opère ici comme une stratégie politico-artistique qui affirme à la fois une reconnaissance sociale et politique des communautés érotiques marginalisées, ainsi qu'un regard critique sur les dictats normatifs entourant la sexualité. Il s'agit pour les artistes d'affirmer l'existence et la légitimité d'une subculture lesbienne où la sexualité puise à même les rapports de pouvoir et ses symboles afin de contrer l'invisibilisation des lesbiennes et l'appropriation de leur sexualité par la culture hétéropatriarcale et par l'investissement d'espaces historiquement androcentriques et hétéronormatifs. Les artistes cherchent à inscrire le sujet lesbien désirant dans l'histoire de l'art, réaménageant les canons et les hiérarchies de la représentation, ouvrant de nouveaux espaces sensibles pour penser le genre, la sexualité, l'érotisme et le pouvoir, dans une tension entre rupture et continuité dans l'histoire de l'art féministe. Le corpus à l'étude vient ainsi remettre en question les canons de l'histoire de l'art, repoussant les limites entre art et non art, entre pornographie et érotisme, entre sublime et abject. Sur le plan de la théorie et de la pratique féministes, celui-ci pose des interrogations sérieuses concernant les rapports de pouvoir au sein de la sexualité, repoussant les limites entre normalité et déviance, entre aliénation et subjectivité désirante.

L'une des principales limites de cette recherche réside dans l'espace modeste réservé à l'analyse intersectionnelle, notamment à la dimension de la race. Par exemple, dans l'étude de cas portant sur l'œuvre *Déjeuner sur l'herbe* (2008) de l'artiste indienne Tejal Shah, j'ai proposé des pistes interprétatives très sommaires concernant le différentiel de pouvoir entre la femme blanche et la femme racisée représentées. Bien que la question de la race soulève encore des malaises au sein du féminisme dominant et de l'histoire de l'art, la prise en compte de cet axe d'oppression revêt une importance majeure. À cet effet, des historiennes de l'art comme Lisa Gail Collins (2002/2011) et Lisa E. Farrington (2005/2011) travaillent à resituer l'analyse féministe dans une perspective féministe noire afin de rendre compte des nuances culturelles, politiques et artistiques de la représentation du corps féminin racisé, notamment du nu féminin noir.

De plus, j'aimerais nuancer ma position sur les communautés sexuelles radicales. En effet, il ne faudrait pas que la présente recherche laisse croire que la pratique du sadomasochisme lesbien constitue un paradis féministe. Bien loin de cette vision utopique, les communautés lesbiennes SM sont elles aussi traversées par des systèmes d'oppression plus larges où les relations sociales ne sont pas dénuées de racisme, de classisme ou de capacitisme. Elles ne sont pas non plus à l'abri de commettre ou d'être victimes d'agressions sexuelles. Toutefois, le fait que ces communautés évoluent dans un environnement basé sur une éthique communautaire de la consensualité constitue dans une certaine mesure un facteur de protection si on la compare à la culture dominante hétérosexuelle qui, elle, évolue plutôt dans une culture du viol.

Finalement, l'on ne peut mesurer l'impact réel, ni la portée d'une telle représentation. Bien que les œuvres soient faites par et pour la communauté lesbienne SM et qu'elles affirment leur légitimité, l'on ne peut nier les limites liées au conditionnement et à l'hégémonie du regard masculin. À cet effet, nul doute que ces œuvres sont

susceptibles de susciter de vives réactions lesbophobes de la part de spectateurs néophytes. Il me semble alors que les institutions muséales aient un rôle à jouer dans le contexte de présentation de ces œuvres afin d'éduquer les spectateurs et spectatrices.

Dans une perspective de diversification des savoirs, il s'avèrerait judicieux d'inclure ce type d'œuvres dans les enseignements des établissements offrant des cours d'histoire de l'art ou d'études culturelles afin de contrer la lesbophobie dans le champ de la culture visuelle en général, mais également de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'art féministe. Il me semble que cette production artistique est susceptible de générer des réflexions plus poussées sur l'utilisation du corps et de la sexualité en art, dans la mesure où la pratique de ces artistes rejoint une tradition de pratiques artistiques extrêmes, tout en s'en distinguant par la dimension lesbienne et sexualisée. Il s'avère donc d'une pertinence tout indiquée de poursuivre la recherche sur ce sujet afin de participer au rayonnement des subcultures lesbiennes, tant pour les communautés concernées que pour l'histoire de l'art féministe. À cet effet, dans le champ de la culture visuelle, la pornographie constitue un domaine de plus en plus investi par les subcultures lesbiennes. Une analyse plus approfondie qui se concentrerait sur la représentation des sexualités queer dans la pornographie par et pour lesbiennes permettrait de contextualiser la présente recherche à la lumière des différentes sphères d'accès au pouvoir dans le domaine de la représentation.

## BIBLIOGRAPHIE

Abby. (2012). Tejal Shah. Dans *Feminist Art Archive*. Plateforme web développée pour University of Washington's Dept. Of Gender, Women & Sexuality Studies. Récupéré de [http://courses.washington.edu/femart/final\\_project/wordpress/tejal-shah/](http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/tejal-shah/)

Ashburn, Elizabeth. (1996). *Lesbian Art : an Encounter With Power*. Roseville East, NSW : Craftsman House.

Atkins, Robert. (1996). Goodbye Lesbian/Gay History, Hello Queer Sensibility : Meditating on Curatorial Practice. *Art Journal*, vol. 55, no 4, p. 80-86.

Bar On, Bat-Ami. (1982). Feminism and Sodomasochism : Self-Critical Notes. Dans Linden, Robin Ruth, Darlene R. Pagano, Diana E. H. Russell et Susan Leigh Star (dir.). *Against Sodomasochism : A Radical Feminist Analysis* (p. 72-82). Palo Alto : Frog In The Well.

Baril, A. (2007). De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*, vol. 20, no 2, p. 61-90.

Bauer, Robin. (2008). Queeriser les genres dans les 'communautés gouines BDSM'. Traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier (Playgrounds and New Territories – The Potential of BDSM Practices to Queer Genders, 2007, Palgrave Macmillan). *Cahiers du Genre*, vol. 45, p. 125-152.

Blessing, Jennifer. (2008). Catherine Opie : American Photographer. Dans Opie, Catherine, Jennifer Blessing, Nat Trotman, Russell Ferguson et Robert Mapplethorpe Foundation (dir.), *Catherine Opie: American photographer* (p. 10-29). New York : Guggenheim Museum.

Borghi, Rachele. (2013). Post-Porn. *Rue Descartes*, vol. 79, no 3, p. 29-41. doi : 10.3917/rdes.079.0029

Bourcier, Marie-Hélène. (2001). *Queer zones*, Paris : Balland.

Brand, Peg. (2006). Feminist Art Epistemologies : Understanding Feminist Art. *Hypatia*, vol. 21, no 3, p. 166-189.

Brown, Brené. (2014). *Le pouvoir de la vulnérabilité*. Traduit de l'anglais par Catherine Vaudrey. Paris : Guy Trédaniel éditeur.

Butler, Heather. (2004). What Do You Call a Lesbian With Long Fingers? The Development of Lesbian and Dyke Pornography. Dans Williams, Linda (dir.), *Porn Studies* (p. 167-197). Durham : Duke University Press.

Butler, Judith. (2004). *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. Traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann (*Excitable Speech*, 1997, Routledge). Paris : Éditions Amsterdam.

Butler, Judith. (2005). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Préface d'Éric Fassin, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus (*Gender Trouble : Feminism and The Subversion of Identity*, 1990, Routledge). Paris : La Découverte/Poche.

Cahill, Ann J. (2011). *Overcoming Objectification. A Carnal Ethics*. New York : Routledge.

Case, Sue-Ellen. (2003). Toward a Butch-Femme Aesthetic. Dans Jones, Amelia (dir.), *The feminism and visual culture reader* (p. 402-414). London : Routledge.

Caffier, Quentin. (2008). *La représentation de la souffrance en photographie*. Mémoire de fin d'étude et de recherche appliquée, section photographie. Saint-Denis (France), École Nationale Supérieure Louis Lumière, 117 p.

Califia, Pat. (2000). *Public Sex : The Culture of Radical Sex*. San Francisco : Cleis Press.

Califia, Pat. (2008). *Sexe et utopie*. Traduit de l'américain par Patrick Ythier (*Sluts in Utopia : The Future of Radical Sex*, 1994, Cleis Press). Paris : La Musardine.

Ciasullo, Ann M. (2001). Making Her (In)Visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s. *Feminist Studies*, vol. 27, no 3, p. 577-608.

Combahee River Collective. (1977). The Statement of The Combahee River Collective. Récupéré de <http://circuitous.org/scraps/combahee.html>

Connell, R. W. et Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept. *Gender & Society*, vol. 19, no 6, p. 829-859.

Cottingham, Laura. (1996). *[Lesbians are so chic]: That we are not really lesbians at all*. London : Cassell.

Cottingham, Laura. (2000). *Combien de "sales" féministes faut-il pour changer une ampoule? Antiféminisme et art contemporain*. Traduit de l'anglais (*How many "bad" feminists does it take to change a lightbulb? 1994, Sixty Percent Solution*). Lyon : Tahin Party.

Crenshaw, Kimberlé. (2005). Cartographie des marges : intersectionnalité, politiques de l'identité et violences contre les femmes. *Cahiers du genre*, no 39, p. 51-82.

Deckha, Maneesha. (2011). Pain as Culture: A Postcolonial Feminist Approach to S/M and Women's Agency. *Sexualities*, vol. 14, no 2, p. 129-50. doi: 10.1177/1363460711399032.

Del LaGrace Volcano. (2014, mise à jour 2 juillet). Dans *Wikipédia*. Récupéré de [http://en.wikipedia.org/wiki/Del\\_LaGrace\\_Volcano](http://en.wikipedia.org/wiki/Del_LaGrace_Volcano)

Della Grace (1991). *Love Bites*. Londres : éditions Aubrey Watters.

Di Folco, Philippe (dir.). (2005). *Dictionnaire de la pornographie*. Paris : Presses universitaires de France.

Dumaine, Philippe. (2013). Appel de marges : Catherine Opie, sexualités marginales et marges de l'histoire de l'art. Dans Boisclair, Isabelle. et Catherine Dussault Frenette (dir.), *Femmes désirantes : Art, littérature, représentations*, (p. 87-99). Montréal : Les Éditions du remue-ménage.

Dumont, Fabienne et Séverine Sofio. (2007). Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art. *Cahiers du Genre*, vol. 43, p. 17-43.

Éribon, Didier (dir.). (2003). *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*. Paris : Larousse.

Farrington, Lisa E. (2011). L'art féministe Noir (2005). Dans Dumont, Fabienne (dir.). *La rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)* (p. 405-432). Dijon : les presses du réel.

Farr, Daniel et Nathalie Degroult. (2008). Understanding the Queer World of the Lesbian Body : Using Queer as Folk and The L Word to Address the Construction of the Lesbian Body. *Journal of Lesbian Studies*, vol. 12, no 4, p. 423-434.

Findlay, Heather. (1992). Freud's "Fetichism" and the Lesbian Dildo Debates. *Feminist Studies*, vol. 18, no 3, p. 563-579.

Gagnon, John H. (2008). *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*. Paris : Payot.

Gail Collins, Lisa. (2011). Économie de la chair. Représentations artistiques du corps des femmes noires (2002). Dans Dumont, Fabienne (dir.). *La rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)* (p. 381-404): Dijon : les presses du réel.

Gill, Rosalind. (2008). Empowerment/Sexism : Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising. *Feminism & Psychology*, vol. 18, no 1, p. 35-60.

Halberstam, J. (1994). F2M: The Making of Female Masculinity. Dans Doan, Laura L. (dir.), *The Lesbian Postmodern* (p. 210-228). New York : Columbia University Press.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham et Londres : Duke University Press.

Hamming, Jeanne E. (2001). Dildonics, Dykes and the Detachable Masculine. *The European Journal of Women's Studies*, vol. 8, no 3, p. 329-341.

Hammond, Harmony. (2000). *Lesbian Art in America : A Contemporary History*. New York : Rizzoli.

Haraway, Donna. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, vol. 14, no 3, p. 575-599.

Hart, Lynda. (2003). *La performance sadomasochiste : entre corps et chair*. Traduit de l'anglais par Annie-Lévy Leneveu (*Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism*, 1998, Columbia University Press). Paris : EPEL.

Jeffreys, Sheila. (1994). Sadomasochism, Art and the Lesbian Sexual Revolution. *ArtLink : Australian Contemporary Art Magazine*, vol. 14, no 1.

Jones, Amelia. (dir.). (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London et New-York : Routledge.

Jones, Amelia. (2009). Performing the Wounded Body : Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning. *Parallax*, vol. 15, no 4, p. 45-67.

Julien, Danielle. (2003). Trois générations de recherches empiriques sur les mères lesbiennes, les pères gais et leurs enfants. Dans Pierre-Claude Lafond et Brigitte Lefebvre (dir.). *L'union civile. Nouveaux modèles de conjugalité et de parentalité au*

21<sup>e</sup> siècle : actes du colloque du Groupe de réflexion en droit privé. Cowansville, Québec : Éditions Yvon Blais. p. 359-384.

Khaleeli, Homa. (2014). Hijra: India's third gender claims its place in law. *The Guardian*, 16 avril 2014. Récupéré de <http://www.theguardian.com/society/2014/apr/16/india-third-gender-claims-place-in-law>

Krell, Alan. (1983). Manet's *Déjeuner sur l'herbe* in the *Salon des Refusés* : A Re-appraisal. *Art Bulletin*, vol. 65, no 2, p. 316-320.

Laessøe, Rolf. (2005). Édouard Manet's "Le Déjeuner sur l'herbe" as a Veiled Allegory of Painting. *Artibus et Historiae*, vol. 26, no 51, p. 195-220.

Laqueur, Thomas W. (1992). *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*. Traduit de l'anglais par Michel Gautier (*Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud*) Paris : Gallimard.

Lavigne, Julie, Audrey Laurin et Sabrina Maiorano. (2013). Images du désir des femmes : agentivité sexuelle dans l'imitation subversive de la norme érotique ou pornographique objectivante. Dans Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault Frenette (dir.) *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations* (p. 35-55), Montréal : Les Éditions du remue-ménage.

Lavigne, Julie. (2015). La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Jovet. *Recherches Féministes* (sous presse).

Lavigne, Julie et Sabrina Maiorano. (2014). Le travail de Madeleine Berkhemer, Jemima Stehli et Andrea Fraser : le sexe commercial comme proposition d'art limite. *Recherches Féministes*, vol. 27, no 1, p. 201-218.

Lewis, Reina. (1994). Dis-Graceful Images : Della Grace and Lesbian Sado-Masochism. *Feminist Review*, vol. 46, p. 76-91. doi : 10.2307/1395420

Lewis, Reina et Katrina Rolley. (1996). Ad(dressing) the dyke : Lesbian looks and lesbian looking. Dans Horne, Peter et Reina Lewis (dir.), *Outlooks : Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures* (p. 178-190). Londres et New York : Routledge.

Linden, Robin Ruth. (1982). Introduction : Against Sodomasochism. Dans Linden, Robin Ruth, Darlene R. Pagano, Diana E. H. Russell et Susan Leigh Star (dir.), *Against Sodomasochism : A Radical Feminist Analysis* (p. 1-15). Palo Alto : Frog In The Well.

Lupien, Jocelyne. (2004). L'intelligibilité du monde par l'art. Dans Caliandro, Stefania. (dir.), *Espaces perçus, territoires imagés en art* (p. 17-36). Paris : Éditions L'Harmattan.

Meyer, Richard. (1990). Imaging Sadomasochism : Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography. *Qui Parle*, vol. 4, no 1, p. 62-78.

Mohanty, Chandra Talpade. (1984). Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *Boundary 2*, vol. 12, no 3 – vol. 13, no 1, p. 333-358.

Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, vol. 16, no 3, p. 6-18.

Newman, Lisa. (2010). Flesh for fantasy: the future of sadomasochism and performance art in virtual worlds. Dans *Proceedings of the 2010 International Conference on Electronic Visualisation and the Arts* (p. 320-327). Actes du colloque organisé par Electronic Visualisation and the Arts du 6-8 juillet 2010 à Londres. Swinton, UK : British Computer Society.

Nichols, Jeanette, Darlene Pagano et Margaret Rossoff. (1982). Is Sadomasochism Feminist ? A Critique of the Samoïs Position. Dans Linden, Robin Ruth, Darlene R. Pagano, Diana E. H. Russell et Susan Leigh Star (dir.). *Against Sadomasochism : A Radical Feminist Analysis* (p. 137-146). Palo Alto : Frog In The Well.

Nussbaum, Martha. (1995). Objectification. *Philosophy and Public Affairs*, vol. 24, no 4, p. 249-291.

Parker, Roszika et Griselda Pollock. (1987). *Framing Feminism : Art and the Women's Art Movement 1970-1985*. Londres et New York : Pandora.

Pollock, Griselda. (1990). *Vision and difference : Feminity, feminism and histories of art*. London: Routledge.

Preciado, Beatriz. (2000). *Manifeste contra-sexuel*. Paris : Balland.

Rand, Erica. (1991). Women and Other Women: One Feminist Focus for Art History. *Art Journal*, vol. 50, no 2, p. 29-34. doi : 10.2307/777159

Rand, Erica. (1994). Lesbian Sightings: Scoping for Dykes in Boucher and Cosmo. *Journal of Homosexuality*, vol. 27, nos 1-2, p. 123-139.

Rosenfeld, Kathryn. (2000). S/M Chic and The New Morality. *New Art Examiner*, vol. 28, no 4, p. 27-31.

Rubin, Gayle. (2010). Le marché aux femmes. « Économie politique » du sexe et systèmes de sexe/genre. Dans *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe* (p. 23-82). Paris : EPEL. Textes rassemblés et édités par Rostom Mesli, traduction de l'anglais par Flora Bolter, Christophe Broqua, Nicole-Claude Mathieu et Rostom Mesli (*The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex*, 1975, Montly Review Press).

Rubin, Gayle. (2010). Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité. Dans *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe* (p. 135-209). Paris : EPEL. Textes rassemblés et édités par Rostom Mesli, traduction de l'anglais par Flora Bolter, Christophe Broqua, Nicole-Claude Mathieu et Rostom Mesli (*Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, 1984, Routledge).

Rudy, Kathy. (1999). Sex Radical Communities and the Future of Sexual Ethics. *Journal of Lesbian Studies*, vol. 3, no 3, p. 133-142.

Russell, Diana E. H. (1982). Sadomasochism : A Contra-Feminist Activity. Dans Linden, Robin Ruth, Darlene R. Pagano, Diana E. H. Russell et Susan Leigh Star (dir.). *Against Sadomasochism : A Radical Feminist Analysis* (p. 176-183). Palo Alto : Frog In The Well.

Ryberg, Ingrid. (2012). *Imagining Safe Space : The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography*. Thèse de doctorat, Stockholm, Université de Stockholm, 233 pages.

Ryberg, Ingrid. (2013). "Every time we fuck, we win" : The Public Sphere of Queer, Feminist, and Lesbian Porn as a (Safe) Space for Sexual Empowerment. Dans Taormino, Tristan, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley et Mireille Miller-Young (dir.). *The Feminist Porn Book : The Politics of Producing Pleasure* (p. 140-154). New York : Feminist Press at the City University of New York.

Saint-Martin, Lori et Ariane Gibeau. (2012). "Exit les oreilles" : parodie, ironie et humour féministe dans *Nunuche* et *Nunuche Gurlz*. *Recherches Féministes*, vol. 25, no 2, p. 25-41.

Smith, Andrea. (2013). The Problem With Privilege. Dans *Andrea366 : The 18 year plan to end global oppression*. Récupéré de <http://andrea366.wordpress.com/2013/08/14/the-problem-with-privilege-by-andrea-smith/>

St-Gelais, Thérèse. (2012). Représentation et engagement en histoire de l'art. Dans *Pratiques de l'histoire de l'art à l'UQAM* (p. 120-125). Montréal : Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Récupéré de [https://histoiredelart.uqam.ca/upload/files/Pratiques\\_de\\_l-histoire\\_de\\_l-art\\_a\\_l-uqam\\_automne-2012.pdf](https://histoiredelart.uqam.ca/upload/files/Pratiques_de_l-histoire_de_l-art_a_l-uqam_automne-2012.pdf)

Stacey, Jackie. (1987). Desperately Seeking Difference : Desire Between Women in Narrative Cinema. *Screen*, vol. 28, no 1, p. 48-61.

Szczepińska-Tramer, Joana. (1998). Manet et "Le Déjeuner sur l'herbe". *Artibus et Historiae*, vol. 19, no 38, p. 179-190.

Thompson, Margo Hobbs. (2010). Introduction: Lesbian Art and Art by Lesbians. *Journal of Lesbian Studies*, vol. 14, nos 2-3, p. 119-123.

Tickner, Lisa. (1978). The Body Politic : Female Sexuality & Women Artists Since 1970. *Art History*, vol. 1, no 2, p. 236-251.

Traimond, Jean-Manuel. (2005). *Dissection du sadomasochisme organisé : Approches anarchistes*. Lyon : Atelier de création libertaire.

Trianni, Francesca. (2014). Men, Women and 'Hijras' : India Recognizes Third Gender. *Times*, 15 avril. Récupéré de <http://time.com/63801/men-women-and-hijras-india-recognizes-third-gender/>

Trouble, Courtney. (2014). Finding Gender Through Porn Performance. *Porn Studies*, vol. 1, no 1, p. 197-200.

Wednesday. (2008). Freaky Hands : A Phenomenological Reflection on Lesbian Hands. *Journal of Lesbian Studies*, vol. 12, no 4, p. 399-402.

Weeks, Jeffrey. (1998). The Sexual Citizen. *Theory, Culture & Society*, vol. 15, nos 3-4, p. 35-52.

Wilkerson, Abby L. (2002). Disability, Sex Radicalism, and Political Agency. *NWSA Journal*, vol. 14, no 3, p. 33-57.

Williams, Linda. (1989). *Hard core : Power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*. Berkeley : University of California Press.

Zadjermann, Paule (réal.). (2006). *Judith Butler, philosophe en tout genre*. [documentaire, DVD]. 53 min. France : ARTE.