

Féminisme et art corporel : le pornoterrorisme de Diana Torres

Auteur : Haccour, Mathilde

Promoteur(s) : Hagelstein, Maud

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en philosophie, à finalité approfondie

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/9426>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Féminisme et art corporel : le pornoterrorisme de Diana Torres

Mémoire de Master en Philosophie

Présenté par Mathilde Haccour

Le 2 juin 2020

Sous la direction de Maud Hagelstein

Jury : Vinciane Despret et Julien Pieron

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Maud Haglestein, pour m'avoir encadrée, corrigée, conseillée, mais surtout soutenue dans mon choix de sujet.

Je remercie également Loïc Decamp de m'avoir suggéré le livre de Diana J. Torres, ainsi que ma mère, Marie Bruyer, pour ses relectures et son féminisme héréditaire, et mon compagnon, Jérémiah David, pour le soutien et l'enthousiasme dont il a su faire preuve.

Plus que tout, je remercie le coronavirus : le confinement m'a obligée à me mettre au travail.

1. Table des matières :	
2. Introduction	5
3. Le corps comme objet politique	10
3.1. Foucault et la biopolitique	10
3.2. Agamben et l’Homo Sacer	13
4. Corps et capitalisme	16
5. La sexualité au croisement du biopouvoir et de la discipline	19
5.1. Brève histoire de la sexualité	19
6. Gouvernement des corps des femmes	23
6.1. Répression et émancipation	26
7. De nos jours : Deleuze et Preciado	28
7.1. « Société de contrôle »	28
7.2. « Société pharmacopornographique »	29
8. Art corporel et réappropriation du corps	33
8.1. Contexte : mai 68	33
8.2. Histoire de l’art corporel (ou body art)	35
8.3. Qu’est-ce qu’une performance artistique ?	36
8.3.1. Origines et caractéristiques	37
8.4. Qu’est-ce que l’art corporel ?	41
8.5. Méthodes de l’art corporel	43
8.5.1. Sur scène	43
8.5.2. Le traumatisme	44
8.5.3. En dehors de la scène	45
8.6. Peut-on réellement parler d’art ?	46
8.6.1. Paradoxes	49
9. Art et féminisme	52
9.1. Avertissement	52
9.2. « Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? »	53
9.3. Art corporel et féminisme	55
10. La pornographie	57
10.1. Philosophie et pornographie	57
10.2. Définition	60
11. La post-pornographie (ou post-porn)	63

11.1. Les débuts	63
11.2. Caractéristiques	64
11.2.1. Centralité de l'an	66
11.2.2. Critique du capitalisme	66
11.2.3. Le corps comme terrain d'expérimentation	67
11.2.4. L'utilisation de prothèses	67
11.2.5. Les ateliers	68
11.3 La post-pornographie dans l'espace	69
12. Art, pornographie et prostitution	71
12.1 Andrea Fraser	71
13. Diana Torres	73
13.1. Avertissement	73
13.2. Biographie	74
14. Naissance du pornoterrorisme	77
14.1. Qu'est-ce que le pornoterrorisme ?	78
15. L'art et la violence comme action politique	80
15.1. Pornographie terroriste	81
15.2. Qu'est-ce que le terrorisme ?	82
15.3. Diana Torres et le terrorisme	84
15.4. Caractéristiques du (porno)terrorisme	85
15.4.1. Science du spectacle	85
15.4.2. Esthétique de l'horreur	86
15.4.3. Force de l'archaïsme	86
15.4.4. Réengagement de l'humain	87
15.4.5. Importance des médias	87
15.5. « Pathologies » terroristes	87
15.6. Porno-activisme, porno-résistance ?	89
15.6.1. Se réappropri	90
16. Pornoterroriser	91
16.1. La violence des femmes	91
16.2. Variantes	94
17. Conclusion	97
18. Bibliographie	101

2. Introduction :

Elle se tient debout sur scène, uniquement vêtue des bottes qu'elle porte à ses pieds avec d'épaisses chaussettes qui en dépassent. Dans sa main, une Bible. Elle se caresse avec sans vergogne, la fait glisser sur son corps nu en fixant le public. Puis elle l'ouvre à l'endroit d'un marque-page en jambon, qu'elle dévore goulûment. Finalement, elle se lève, un sourire moqueur aux lèvres, déchire la Bible et la jette négligemment dans une poubelle en métal, qu'elle finira par enflammer sous les applaudissements du public.

Je dois ma rencontre avec Diana à un ami, qui se définit lui-même comme « quelqu'un qui aime bien raconter et faire des bêtises ». Entre deux cours, assis sur des escaliers, il m'a relaté avec enthousiasme ce jour d'exposé où il avait diffusé de la pornographie japonaise devant ses professeurs d'université. Pour être honnête, je n'ai jamais vraiment compris quel était son sujet d'exposé ni le cours qu'il suivait. Son travail lui a valu une très bonne note. Mais ce qu'il retenait de tout cela, c'était le plaisir qu'il avait tiré de cette violation éhontée de tous les codes universitaires. S'il y avait un académisme de la transgression, il serait sans aucun doute médaille d'or. Son anecdote m'a beaucoup fait rire, suite à quoi il m'a suggéré ce livre : « Pornoterrorisme » de Diana J. Torres.

J'ai grandi dans un milieu qui n'était ni particulièrement innovant ni particulièrement répressif en matière de sexe. A l'école, les cours d'éducation sexuelle se sont résumés à des explications concernant le fonctionnement du spéculum ou le déroulement d'une visite gynécologique, mais aussi comment éviter les MST et grossesses non-désirées. Point barre. Un garçon dans la cour de récréation venait régulièrement toucher mes fesses sans que je l'y ai autorisé, ce qui amusait énormément mes professeurs. Les cours de français m'ont appris que le masculin l'emportait sur le féminin, les cours de gym exigeaient de moi que je couvre mes genoux et mes épaules. Les professeurs vérifiaient d'ailleurs systématiquement que les brides de nos soutien-gorge n'étaient pas apparentes. Un jour, une fille qui n'avait pas la « tenue appropriée » a même été obligée de faire cours avec un sac poubelle sur le corps. A contrario, les garçons pouvaient exhiber leurs genoux ou leur torse nu sans jamais se faire réprimander.

C'est pourquoi, lorsque j'ai finalement lu le livre de Diana, j'ai ressenti un électrochoc : elle n'avait peur de rien, clamait le droit à vivre son corps et sa sexualité au grand jour, sans aucune honte et sans aucun tabou. Pour la première fois de ma vie, je voyais une femme exhiber fièrement sa nudité et son non-conformisme, sans essayer de cacher ses rondeurs, cicatrices ou vergetures. Moi qui étais habituée à entendre les femmes de mon entourage compter les kilos à perdre ou les rides en trop, j'ai découvert une manière d'accepter ces prétendus défauts, voire même de les revendiquer. Par-dessus tout, j'ai compris que le corps d'une femme n'était pas plus obscène que celui d'un homme.

Néanmoins, je n'étais pas sûre de savoir quoi faire de ce sujet ni même d'oser le transformer en un mémoire. Ce n'est qu'au cours d'une conversation avec ma mère que je me suis finalement décidée. En entendant mes doutes et mon histoire d'art-pornographie féministe, cette dernière m'a aussitôt raconté une anecdote : lorsqu'elle était enceinte de moi, plutôt que d'avoir une subite envie de fraises ou de chocolat, il lui est venu l'idée de reprendre des études universitaires. Au cours de celles-ci, ma mère a décidé de rédiger un mémoire sur le féminisme, qu'elle m'a dédié par la suite. La veille de son accouchement, elle se tenait dans son lit d'hôpital et regardait la télévision pour passer le temps. Brusquement, de la pornographie hardcore est apparue à l'écran. Honte et abasourdissement total. Bien qu'elle ait tout de suite changé de chaîne, m'assurait-elle, l'image de femmes attachées, mises en cage et culbutées par des machos mal lavés l'a profondément marquée. Que je décide aujourd'hui de lier féminisme et pornographie semblait donc parfaitement logique, à bien y réfléchir : tous deux m'avaient bercée avant ma naissance (même si, dans le cas de la pornographie, c'était un accident).

Après m'avoir raconté cette histoire, ma mère m'a avertie : elle refusait catégoriquement que je la mentionne dans un mémoire. Pas question de dire qu'elle avait vu de la pornographie. Qu'est-ce que les gens penseraient ? Et s'ils s'imaginaient qu'elle avait fait *exprès* de tomber dessus ? Ma première réaction a été de demander ce qu'il y avait de mal à cela. Qu'elle n'ose pas avouer avoir accidentellement aperçu un film X dans un hôpital me semblait prouver qu'il y avait quelque chose d'intéressant à faire à ce sujet. Pourquoi le corps et le sexe faisaient-ils l'objet d'un tel interdit, plus particulièrement chez les femmes ?

Je voulu alors me servir du travail de Torres pour regarder mes expériences passées d'un autre œil, avec une nouvelle grille d'analyse. Plus encore, je voulais m'en servir pour comprendre l'éducation que des millions de femmes (et d'hommes) reçoivent encore chaque année. Mais pas seulement. Son féminisme sans concession, du fait de sa radicalité, semblait condamné à rester minoritaire et en dehors de l'enceinte de toute université digne de ce nom, ce qui, paradoxalement, m'a donné envie de l'y intégrer. Je voulais tout à la fois en faire un sujet d'étude et une source de réflexion qui ne se restreindrait pas seulement à un petit cercle d'initiés. Dès lors, comment parvenir à parler de pornoterrorisme dans le cadre de la philosophie ?

Dans les études de philosophie, l'une des premières choses que les professeurs demandent aux étudiants est la suivante : « qu'est-ce que la philosophie ? ». Vaste question. L'étymologie nous la décrit comme l'amie de la sagesse. En ce qui concerne la sagesse, les grecs anciens la considéraient tout à la fois comme un savoir et une vertu, la philosophie pouvant alors être considérée tantôt comme un art de vivre, tantôt comme un art de la réflexion. Dans le cas de Torres, sa philosophie s'apparente

essentiellement à un art de conduire sa vie, une pratique concrète permettant d'influencer son quotidien. Cette philosophie pratique (ou cette pratique de la philosophie) ne va pas, à la manière d'une recherche classique en sciences sociales, tenter de fournir des données objectivables, des statistiques et des constantes. Elle affiche plutôt une ambition transformatrice, à la fois de recherche et d'action. Son but est d'amener à se questionner et se comprendre dans un travail sur soi et sur le monde¹.

Lorsque Descartes s'interroge sur la manière de conduire sa raison dans son « Discours de la méthode », celui qui atteste « je pense donc je suis » peut-être tout à la fois lui, moi ou vous. C'est un « personnage conceptuel » comme dirait Deleuze, un individu à la fois fictif et universel qui permet de faire vivre la philosophie. D'une certaine manière, lorsque Torres raconte le sexisme expérimenté au quotidien, les injonctions à la beauté, à la féminité, la répression de la sexualité, elle se met en scène et se transforme en personnage conceptuel, interchangeable avec ses lecteurs ou spectateurs². N'importe qui peut alors réfléchir, apprendre, s'insurger et se révolter à ses côtés. Voilà un sentiment et une expérience partageable, autour de laquelle se réunir.

Avant de me lancer dans une compréhension plus profonde du travail de Torres, il m'a semblé nécessaire de débiter par une étude plus générale du corps. Structure à la fois culturelle et physique, instrument de toutes nos actions, pensées et émotions, notre corps est sans doute le donné le plus évident de notre existence. C'est dans et avec lui que nous vivons, mourons ou encore interagissons avec le monde. Pourtant, il a longtemps été considéré comme une chose basse, les philosophes préférant alors critiquer la raison pure, enquêter sur l'entendement humain, discourir sur la méthode ou traiter de l'âme. Le plus souvent, le corps n'était qu'une cage emprisonnant cette dernière ou, au mieux, une machine.

Ni simple matière ni pure subjectivité, notre corps est le résultat d'une histoire collective et individuelle, à la fois ce que l'on a et ce que l'on est. Un corps, ce sont des organes, des hormones, des flux d'énergie mais également des habitudes, des désirs, des normes et des conditionnements sociaux.

C'est par là que ce travail débutera : l'étude du corps comme objet politique, c'est-à-dire non pas en tant qu'entité naturelle et immuable, mais au contraire en tant qu'il est traversé, construit et normé par différents types de pouvoirs. Régime souverain, disciplinaire et biopouvoir comme nous le verrons avec Foucault, mais pas seulement : l'histoire du contrôle des corps n'étant pas homogène,

¹ C. Vollaire, « Pour une philosophie de terrain », Créaphis éditions, 2017, p.38 et p.41

² J-F Dortier, « Éditorial : Une enquête philosophique », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 2014/3 (N° 34), p. 1. URL : <https://www.cairn.info/magazine-les-grands-dossiers-des-sciences-humaines-2014-3-page-1.htm>

nous la déclinerons plus particulièrement selon la question du genre et du régime économique, le capitalisme agissant aux côtés de l'Etat.

Notre corps est également le siège de notre sexualité. Or c'est ici que les choses se compliquent, car la philosophie peut-elle parler de tout ? Ou plutôt, peut-on parler de tout au nom de la philosophie ? Dans ce domaine, parler de sexe et de pratiques sexuelles n'est guère courant. Platon avait pourtant émis l'idée que l'envie de philosopher devait naître à partir du constat et du désir pour le beau, c'est-à-dire des beaux corps et des belles personnes en premier lieu. Ce désir était alors supposé s'élever jusqu'à nous pousser à prononcer de beaux discours et finalement découvrir l'Idée du Beau elle-même. Désirer la sagesse commençait par éprouver un désir simplement sensuel.

Malgré ces paroles, la question de la sexualité ne semble guère avoir été exploitée. Nous montrerons pourtant qu'elle n'est pas sans intérêt, ce qui nécessitera de revenir aux origines de ce que l'on appelle « notre sexualité ». Tout comme nos corps, cette dernière n'est pas une donnée immuable de l'existence et son contrôle n'est pas séparable de la question des genres. L'anatomie sexuelle féminine a ainsi été pensée et dévalorisée au profit de la masculine, tout en faisant l'objet d'une normativité bien plus stricte.

Comment redécouvrir et émanciper ce qui a été si longtemps tué et formaté ? Après avoir pris conscience de ces mécanismes à la fois historiques et politiques qui pèsent sur nos corps, il est possible de s'y opposer, précisément en faisant appel à ce que l'on veut reconquérir.

Il nous faudra d'abord préciser comment fonctionnent ces mécanismes de nos jours. Société de contrôle, biocapitalisme ou encore société pharmacopornographique, nous verrons les différents prolongements qu'il est possible de réaliser à partir de la théorie de Foucault.

Afin de se libérer de ces pouvoirs qui interagissent et coexistent en nous, mais aussi découvrir et assumer de nouvelles manières d'être, de se rapporter à son corps et sa sexualité, il faudra s'offrir un espace d'expérimentation : la scène artistique ou, plus précisément, les performances d'art corporel.

Dénoncer l'asservissement et l'aliénation du corps n'a rien de très original : Marx le faisait déjà en parlant de l'exploitation des travailleurs et c'est également ce qui se fera durant mai 68. Pour comprendre l'originalité de la performance d'art corporel vis-à-vis de ce problème, nous reviendrons sur ses caractéristiques, ses méthodes, ainsi que sur la manière dont le corps a pu apparaître dans le domaine artistique, ce qui impliquera également de s'attarder sur le concept d'art.

Comment l'art, qui semble pourtant restreint au domaine du symbolique et de la sublimation, pourrait-il avoir un réel impact dans notre vie quotidienne ? Je suis personnellement très liée au milieu

de la danse classique, ayant longuement hésité entre faire des études universitaires ou suivre une formation de danseuse professionnelle. La peinture, la sculpture, la musique et le chant m'ont également toujours attirée, mais tous m'apparaissaient plus comme un facteur de différenciation sociale et de reproduction de la norme que comme une façon de créer du lien et de transformer le quotidien. Peu de gens ont les moyens, le temps ou les clés de lecture nécessaires pour faire face à un ballet ou un opéra de plus de trois heures, spectacles qui se déroulent systématiquement dans un milieu clos, sur une scène entourée de dorures, de lustres et de peintures d'angelots. Autrement dit, loin de ce qui constitue notre réalité de tous les jours. J'estimais donc cruciale la question de savoir comment l'art, que je résumais essentiellement à ce que l'on voyait dans des musées ou des opéras, pouvait opérer une réelle transformation dans notre monde. Etant particulièrement habituée au milieu de la danse, où une femme dépassant les 45 kilos était dite en surpoids, je me demandais également comment l'art, où l'oppression des corps des femmes me semblait être à son paroxysme, pourrait être utile au féminisme. Afin de comprendre ceci, nous parlerons d'abord des femmes dans l'histoire de l'art, pour finalement lier l'art corporel au féminisme.

Nous nous centrerons alors sur Diana Torres et la nouvelle branche de l'art corporel qu'elle a inauguré : le « pornoterrorisme ». Avant de développer son histoire et ses particularités, il sera nécessaire de parler à la fois de la pornographie et la post-pornographie, dont Torres hérite, mais également du terrorisme. Nous aurons ainsi tous les éléments pour comprendre comment la mise en scène du corps dans des performances peut transformer concrètement notre regard ainsi que celui des autres.

3. Le corps comme objet politique :

Notre corps n'est pas une simple entité biologique et immuable, une donnée naturelle sur laquelle nous exerçons un total contrôle. Au contraire, il est traversé par différents types de pouvoirs, ou régimes, qui l'ont façonné et le façonnent encore aujourd'hui. Comment nos corps ont-ils été conditionnés au cours de l'Histoire, quels étaient les mécanismes à l'œuvre ?

3.1 Foucault et la biopolitique :

Avec des penseurs tels que Hobbes, Locke ou encore Rousseau, corps et politique ont été étroitement liés, la philosophie contractualiste comprenant le corps comme une métaphore de l'Etat. Ici, nous nous intéresserons à Foucault, qui parlera plutôt d'un lien entre corps et pouvoir, déclinant ainsi sa réflexion en trois points : le pouvoir souverain, la discipline et le biopouvoir¹.

Le pouvoir souverain est essentiellement coercitif : dérivé du droit romain où le *pater familias* disposait de la vie de ses enfants et esclaves, le pouvoir souverain est, comme son nom l'indique, détenu par un suzerain qui possède ainsi un droit de vie et de mort sur tous les individus de son domaine².

A partir de l'époque féodale, ce privilège ne s'exercera plus que dans les rares cas où l'existence du souverain était directement mise en péril. « Au fond quand le souverain punissait - c'était ça la vraie raison du supplice -, c'est qu'il intervenait, lui, individuellement en quelque sorte ou en tout cas en tant que souverain mais, si vous voulez, il intervenait physiquement sur le corps même de l'individu et c'est ça qui lui donnait le droit de supplice et le droit du supplice public : manifestation du souverain lui-même sur quelqu'un qui avait commis un crime et qui, en commettant un crime, avait bien entendu lésé un certain nombre de gens, mais avait atteint le souverain dans le corps même de sa puissance. Et c'était là le lieu de formation, de justification, le fondement même du supplice »³.

Foucault dit ainsi que « le droit de vie et de mort n'est plus un privilège absolu : il est conditionné par la défense du souverain, et sa survie propre »⁴. Le souverain ne possédait donc de droit sur la vie qu'au sens où il pouvait exercer ou retenir son droit de tuer⁵. L'exemple le plus connu,

¹ S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 64

² *Ibid.*

³ M. Foucault, « Naissance de la biopolitique : cours au collège de France (1978-1979) », Hautes Etudes, Gallimard/Seuil, octobre 2004, page 47

⁴ S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 64

⁵ M. Foucault, « Histoire de la sexualité 2. L'Usage des plaisirs », éd. Gallimard. 1984, pp. 36-37 ; M. Foucault « Histoire de la sexualité, tome I : La volonté de savoir ». Paris : Gallimard, 1976, p.112 ; S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 64

également évoqué par Foucault, est celui de Robert-François Damiens, condamné à une mort particulièrement longue et spectaculaire après avoir tenté d'assassiner Louis XV. Il sera exécuté le 28 mai 1757 à Paris¹.

« Le supplice pénal ne recouvre pas n'importe quelle punition corporelle : c'est une production différenciée de souffrances, un rituel organisé pour le marquage des victimes et la manifestation du pouvoir qui punit »². Il faut comprendre par-là que, contrairement à l'opinion qui renvoie les supplices anciens à des actes barbares d'un autre temps, par opposition à nos sociétés modernes qui prendraient soin des condamnés, une rationalité bien spécifique était à l'œuvre quelle que soit l'époque : que ce soit lors de châtiments brutaux infligés aux corps ou dans notre monde moderne qui se voudrait l'incarnation de la raison³.

A partir du XVIIe siècle, ce pouvoir sur la vie prendra les formes, plus perverses parce qu'intériorisées, de la discipline et du biopouvoir. La discipline est un pouvoir bien plus élaboré qui obéit à des objectifs très spécifiques : tirer le maximum d'efficacité d'une personne, que ce soit sur le plan physique ou psychologique. « Comment surveiller quelqu'un, comment contrôler sa conduite, son comportement, ses aptitudes, comment intensifier sa performance, multiplier ses capacités, comment le mettre à la place où il sera le plus utile. »⁴. La discipline s'infiltré dans tous les aspects de notre vie quotidienne. Elle est dans les prisons, mais aussi les hôpitaux, les écoles (...). Toutes ces institutions rendent possible, par l'inculcation de la discipline, une rationalisation des capacités du corps et de l'esprit, pour les pousser à leur meilleur rendement, l'objectif étant d'éduquer, comptabiliser, classer mais aussi catégoriser les corps des femmes et des hommes pour les mettre au service de l'Etat et de la production économique⁵.

« Le moment historique des disciplines, c'est le moment où naît un art du corps humain qui ne vise pas seulement la croissance de ses habiletés, ni non plus l'alourdissement de sa sujétion, mais la formation d'un rapport qui dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement »⁶. Or nous verrons qu'à la base de cet « art du corps humain » se trouve la

¹ M. Foucault, « *Surveiller et Punir* », Ed. Gallimard, 1975, p.9 à 13

² Ibid., p.39

³ M. Potte-Bonneville, « Les corps de Michel Foucault », *Cahiers philosophiques*, 2012/3 (n° 130), p. 83. DOI : 10.3917/caph.130.0072. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-3-page-72.htm>

⁴ M. Foucault, « Les mailles du pouvoir », 1981. In : *Dits et Écrits*, IV, N° 297, 1980-1988. Paris : Gallimard, 1994. ; voir également S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 64 et 65

⁵ M. Foucault, « Histoire de la sexualité 1. La Volonté de savoir », éd. Gallimard. 1976, p.58 ; S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 65

⁶ M. Foucault, « *Surveiller et Punir* », Ed. Gallimard, 1975, p.139

division et l'opposition entre femmes et hommes, les mécanismes de la discipline et du biopouvoir s'exerçant de manière différenciée pour chaque genre.

Mais « la discipline (...) n'est que la première accommodation des technologies du pouvoir sur les corps individuels. Elle ouvre la voie au biopouvoir »¹ dont Foucault situe la naissance à la fin du XVIIIe siècle. Ces deux pouvoirs sont complémentaires mais jamais définitifs : ils doivent sans arrêt être perfectionnés et réactivés afin de fonctionner.

La discipline traite le corps comme une machine à dresser, tandis que le biopouvoir s'étend à la vie en général. Il ne s'exerce pas seulement sur des corps individuels, mais sur une population. Il s'adresse à l'être humain en tant qu'espèce : ses cibles privilégiées sont donc des phénomènes de masse tels que la natalité, l'espérance de vie...²

« Une des grandes nouveautés dans les techniques de pouvoir, au XVIIIe siècle, ce fut l'apparition, comme problème économique et politique, de la 'population' : la population riche, la population main-d'œuvre ou capacité de travail, la population en équilibre entre sa croissance propre et les ressources dont elle dispose. Les gouvernements s'aperçoivent qu'ils n'ont pas affaire simplement à des sujets, ni même à un 'peuple', mais à une population, avec ses phénomènes spécifiques, et ses variables propres : natalité, morbidité, durée de vie, fécondité, état de santé, fréquence des maladies, forme d'alimentation et d'habitat »³.

Le biopouvoir, au lieu de porter sur des territoires, se saisit de la vie elle-même, du corps individuel et collectif ainsi que de la subjectivité⁴. Cette « emprise sur les corps est d'autant plus efficace qu'elle est ambiguë chez Foucault, dans la mesure où le pouvoir de l'État et de ses représentants directs ou indirects s'exerce sur le corps (non seulement politique et symbolique de ses membres, mais aussi, sur le corps physique), au nom de leur bien-être, ou de leur 'mieux-être' »⁵ (puisque'il s'agit d'améliorer la qualité de vie, mais aussi sa durée). Le biopouvoir ne peut être réduit à une forme d'oppression et de contrôle strictement négatif, puisqu'il impacte également de manière positive nos modes de vies

¹ S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 65

² M. Foucault, « Il faut défendre la société. Cours au Collège de France », 1976. Paris : Hautes Études, Gallimard, Seuil, 1977 ; S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 65

³ M. Foucault, « Histoire de la sexualité, t. I : La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p.35-36

⁴ T. Angeloff et D. Gardey, « Corps sous emprises. Biopolitique et sexualité au nord et au sud », Travail, genre et société dans *La Découverte*, 2015/2 n°34, pages 33 ; voir également M. Foucault, « Naissance de la biopolitique : Cours au collège de France 1978-1979 », 2004, Paris, Le Seuil

⁵ Ibid., page 34

Le passage, fin du XVIII^e siècle, d'une « société souveraine » à une « société disciplinaire » consiste donc en le déplacement d'un type de pouvoir, décidant et ritualisant la mort, vers un autre qui calcule la vie biologique en des termes plus généraux (natalité, santé...). Ce pouvoir ne tient plus simplement du domaine juridique ou de la punition, mais constitue nos corps et nos subjectivités. C'est une loi intériorisée et transformée en un art de gouverner sa propre vie où la sexualité, étant à la base de la question de la vie, occupera une place prépondérante¹. D'ailleurs, comme nous le verrons plus loin, la sexualité se trouve au carrefour de la discipline et du biopouvoir, sa construction et sa maîtrise étant à la base de la gestion de toute population ainsi que de son accroissement².

3.2 Agamben et l'Homo Sacer :

Agamben ira plus loin que Foucault, en affirmant que tout ce qui contrôle nos gestes et nos opinions ne sont « pas seulement les prisons donc, les asiles, le panoptikon, les écoles (...) dont l'articulation avec le pouvoir est évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même »³.

Agamben va reprendre les questions de biopouvoir et de souveraineté de Foucault⁴ afin d'y ajouter une distinction supplémentaire, tirée d'Aristote. En effet, le philosophe grecque différenciait la *zoe*, la vie nue ou biologique qu'ont en commun tous les êtres, et le *bios*, la vie propre à un individu singulier dans le cadre de la cité⁵. Durant cette époque, la *zoe* était circonscrite à la sphère domestique, tandis que le *bios* s'exprimait dans la *polis*. La principale nouveauté de l'époque moderne réside alors dans le fait que « l'espace de la vie nue, située à l'origine en marge de l'organisation politique, finit progressivement par coïncider avec l'espace politique, où exclusion et inclusion, extérieur et intérieur, *bios* et *zoe*, droit et fait, entrent dans une zone d'indifférenciation irréductible »⁶. Autrement dit, la politique, lorsqu'elle se découvre un intérêt pour la vie biologique, devient biopolitique.

¹ B.Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », Chimères dans ERES, 2010/3 n°74, pages 247-248

² M. Foucault, « Histoire de la sexualité, tome I : La volonté de savoir », Paris : Gallimard, 1976 ; S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 65

³ En bref, tout ce qu'Agamben qualifie de « dispositif » (à ce sujet, voir G. Agamben, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », Paris, Éditions Payot et Rivages, 2006) ; S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 67

⁴ G. Agamben, « HOMO SACER : Sovereign Power and Bare Life », trad. anglaise par D. Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford California, 1998, page 71

⁵ Ibid., page 55 ; S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 65

⁶ S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 67

L'exemple par excellence de l'intrication entre la *zoe* et le pouvoir politique est celui de l'*homo sacer*, qui remonte au droit romain archaïque :

« At homo sacer is est, quem populus iudicavit ob maleficium; neque fas est eura immolari, sed qui occidit, parricidi non damnatur; nam lege tribunicia prima cavetur 'si quis eum, qui eo plebei scito sacer sit, occiderit, parricidia ne sit.' Ex quo quivis homo malus atque im-probus sacer appellari solet. (*De verborum significatione*)

The sacred man is the one whom the people have judged on account of a crime. It is not permitted to sacrifice this man, yet he who kills him will not be condemned for homicide ; in the first tribunitian law, in fact, it is noted that 'if someone kills the one who is sacred according to the plebiscite, it will not be considered homicide.' This is why it is customary for a bad or impure man to be called sacred »¹.

Autrement dit, un individu pouvait être ostracisé en cas de crime grave, perdant ainsi tous ses droits pour devenir « sacré » au sens propre, c'est-à-dire « séparé ». Il en était alors réduit à sa vie nue, car bien que sa vie biologique continue, il n'avait plus aucune existence politique (ce qui est paradoxal, puisque c'est par le droit que la société fait de l'individu un *homo sacer* : ce procédé d'exclusion lui donne ainsi une reconnaissance juridique). L'*homo sacer* pouvait donc être mis à mort sans que son assassin soit inquiété, mais il ne pouvait pas être « sacrifié » au sens religieux, puisque cela représentait un honneur. Selon Agamben, cette vie à la fois insacrifiable et entièrement exposée à la mort est l'un des fondements archaïques de notre tradition politique, étant le symbole de ce rapport constitutif entre la vie nue et le pouvoir souverain².

Cette structure qui permet d'exclure un individu est celle de l'Etat d'exception, qui est régi par un paradoxe, puisque cela signifie que le souverain règne à la fois en dehors et en dedans du système juridique³. Cette situation lui donne le privilège de mettre des individus au ban de la société : ils sont à la fois abandonnés et exposés par la loi elle-même⁴.

Cet intérêt qu'éprouve le pouvoir envers la vie dissimule une volonté de définir ce qu'est l'humain, interrogation dangereuse puisqu'à force de vouloir tracer une frontière entre ce qui est « Nous » et ce qui est « Autre », nous excluons de plus en plus. D'abord l'animal, qui est sans cesse

¹ G. Agamben, « HOMO SACER : Sovereign Power and Bare Life », trad. anglaise par D. Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford California, 1998, page 47

² Voir G. Agamben, « Homo Sacer. Recueil intégral », Opus Seuil, 2016

³ G. Agamben, « HOMO SACER : Sovereign Power and Bare Life », trad. anglaise par D. Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford California, 1998, page 102

⁴ S. Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 66 ; G. Agamben, « Ce qui reste d'Auschwitz, Homo Sacer III », Paris, Éditions Payot et Rivage, 2003.

infériorisé parce que réduit à sa vie biologique ; mais après avoir enfermé les animaux dans des considérations objectivantes, voilà que le piège s'est retourné contre l'être humain lui-même : les expatriés, les handicapés, les inadaptés, les délinquants...¹ A force de définir ce qui était à exclure, la limite entre l'Homme et l'animal s'est brouillée au détriment du premier. Le pouvoir souverain ne le considère alors plus que dans sa vie nue, réduisant l'humain à un corps biologique dont il s'agit de contrôler les comportements, la reproduction et la mortalité². Les centres fermés, les prisons, les hôpitaux, sont ainsi autant de moyens de pérenniser l'Etat d'exception.

Comme chez Foucault, ce pouvoir n'agit pas de manière exclusivement négative car il permet, en investissant les corps, de construire un savoir à leur sujet. « Le pouvoir, loin d'empêcher le savoir, le produit. Si on a pu constituer un savoir sur le corps, c'est au travers d'un ensemble de disciplines militaires et scolaires. C'est à partir d'un pouvoir sur le corps qu'un savoir physiologique, organique était possible »³. Les enjeux de la biopolitique sont donc anthropologiques, puisqu'ils sont liés à la construction même de l'humain, de sa subjectivité et de son devenir⁴.

Pour Agamben, l'objet de la souveraineté, dans nos sociétés modernes, n'est donc pas le *bios*, le citoyen sujet de droit, mais la *zoe*, la vie nue, et plus particulièrement celle d'une multitude d'individus ayant pour caractéristique d'être à la marge⁵.

Ainsi, la biopolitique s'infiltré de plus en plus dans le biologique et est toujours double : car en même temps qu'elle désubjectivise les individus, elle engendre des identités nouvelles et totalement assujetties. Nos corps sont sculptés en permanence par une norme extérieure sans cesse réactualisée⁶.

¹ Voir G. Agamben, « L'Ouvert. De l'homme à l'animal », Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002.

² S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 66

³ T.Angeloff et D.Gardey, « Corps sous emprises. Biopolitique et sexualité au nord et au sud », Travail, genre et société dans *La Découverte*, 2015/2 n°34, pages 33-34

⁴ Ibid., pages 34

⁵ S.Chebili, « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85, page 67

⁶ Ibid.

4. Corps et capitalisme :

Pour approfondir Foucault et Agamben, il faudrait ajouter que l'histoire de l'oppression des corps n'est pas homogène : elle dépend non seulement de la classe sociale mais aussi, comme nous l'avons déjà suggéré, du genre, ou encore de l'ethnie¹.

Jean-Marie Brohm² parle ainsi³ d'une « corporéité de classe »⁴ et détermine le corps comme étant « une institution politique définie par des rapports sociaux de classe et insérée dans l'ensemble des institutions politiques d'une formation sociale donnée »⁵. L'Etat n'est donc pas le seul à jouer un rôle, car le capitalisme assoit également son contrôle sur nos corps en y faisant peser de nombreux mécanismes coercitifs, violences à la fois concrètes et symboliques, intolérables ou indolores⁶. En effet, l'exploitation capitaliste ne peut se faire sans coercition corporelle, plus particulièrement celle des travailleurs. C'est pourquoi, chez Marx, son analyse du capitalisme commencera par un examen des souffrances et dégradations individuelles subies par le mode d'organisation du travail ouvrier⁷.

Pour Silvia Federici, cette vision du corps comme outil de travail remonte en réalité au mécanisme de Descartes, qui présentait le corps humain comme une machine. Cette philosophie aurait été, selon elle, un moyen pour la bourgeoisie de plier la classe ouvrière aux besoins de l'économie capitaliste naissante : il fallait montrer à cette dernière que son outil principal n'était autre que son propre corps, dont elle devait vendre la force de travail. La philosophie mécaniste avait ainsi pour rôle d'avilir le corps en le dissociant de l'esprit, afin d'en faire une machine. Les traités d'anatomie et les dissections étaient, dans cette optique, une contribution à la philosophie mécaniste. En montrant froidement sa mécanique, ces traités démontraient scientifiquement que le corps n'était rien de plus qu'une machine à dompter et à mettre au service du capital⁸.

Ce n'est que bien plus tard, avec l'événement-phare qu'est mai 68, que la question de la libération du corps va refaire surface parmi les revendications du peuple, trop souvent écartée de la scène politique même par les partis révolutionnaires et ouvriers⁹. La sexualité sera alors identifiée

¹ Nous n'aurons néanmoins pas le temps d'aborder ce dernier point

² Sociologue et philosophe français trotskyste

³ Dans son livre « Corps et politique », Corps et Culture, France, 1975

⁴ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », Actuel Marx dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 84

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Haber Stéphane, Renault Emmanuel, « Une analyse marxiste des corps ? », *Actuel Marx*, 2007/1 (n° 41), p. 23. DOI : 10.3917/amx.041.0014. URL : <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-14.htm>

⁸ Pour en savoir plus, voir S. Federici, « Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive », trad.fr par le collectif Senonevero, Entremonde et Senonevero, 2014.

⁹ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », Actuel Marx dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 86

comme essence même de la vie, et sa répression sera considérée comme allant de pair avec la morale bourgeoise hypocrite¹. Néanmoins, la prétendue libération du corps et des mœurs sera le tremplin d'une nouvelle forme d'oppression des corps, qui émergera vers 1980.²

A partir de ces années, une « nouvelle philosophie du corps »³ voit le jour et se traduit dans des pratiques et discours décrivant le corps comme un bien qu'il faut sans cesse perfectionner. Le corps est « compris dans [l']idéologie libérale dominante comme un corps individuel dont nous n'aurions plus qu'à jouir »⁴. Mais il s'agit en réalité d'une jouissance restreinte, si l'on peut dire, puisque ce corps individuel à investir est avant tout soumis à des normes extérieures qui exigent obéissance et rentabilité, excluant ainsi tous les corps improductifs et non-conformes⁵.

Ainsi, « les acquis des années antérieures (promouvant un corps susceptible de s'émanciper des pesanteurs politiques, morales et culturelles du passé) sont progressivement récupérés et détournés par le système capitaliste, qui renouvelle et renforce ainsi les modalités de l'aliénation corporelle (plus sournoise qu'auparavant puisque l'effacement du corps persiste, paradoxalement, alors qu'il ne cesse d'être adulé et célébré) »⁶. Cette soi-disant liberté de jouir de notre propre corps n'est donc qu'une chimère « produite par le pouvoir afin de renforcer, par une sorte d'ironie démocratique, le contrôle des corps par les individus eux-mêmes »⁷. Comme nous le verrons plus loin, Deleuze prolongera Foucault en affirmant que, durant cette période, ce sont en réalité « les sociétés de contrôle qui sont en train de remplacer les sociétés disciplinaires »⁸.

En raison de la toute-puissance du principe de rendement de nos sociétés, les corps et les mentalités des travailleurs subissent donc un reformatage permanent⁹ afin de répondre aux exigences de l'industrie. Le corps est fétichisé, à la fois parce qu'il est considéré comme une simple marchandise, un support à fantasmes dont l'intimité est sans cesse exhibée dans l'espace public (notamment au moyen de publicités) ; mais aussi parce qu'il est instrumentalisé, réduit au rang d'outil de travail ou de

¹ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx dans Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 87

² *Ibid.*, page 85

³ Voir B. Andrieu, « La Nouvelle philosophie du corps », Ramonville Saint-Agne, Editions Érès, 2002

⁴ *Ibid.*, p.15

⁵ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx dans Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, pages 92

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, page 85

capital à accroître. Sous le capitalisme, la sur-exposition et la sur-répression du corps engendrent « un nouvel imaginaire »¹, de nouvelles pratiques corporelles, et par là, des formes d'aliénations inédites.²

Plus spécifiquement, notre époque se caractérise aujourd'hui par l'essor de l'économie du bien-être et de la santé (avec la diététique, le sport, le développement des industries pharmaceutiques...). Le corps est au centre de différents marchés et trafics, présenté à la fois comme une chose fragile et précieuse nécessitant une infinité de précautions (et donc de dépenses)³ ; à la fois comme une réalité bientôt dépassée grâce à la science et la technique, qui pourraient augmenter ses performances et même le rendre immortel⁴. Le capitalisme se transforme ainsi en « biocapitalisme », la mise au travail et la marchandisation du corps devenant l'un des principaux centres de développement économique⁵.

¹ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx* dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, pages 85

² Ibid.

³ A ce sujet, voir notamment K. Sunder Rajan, « Genomic Capital : Public Cultures and Market Logics of Corporate Biotechnology », *Science as Culture*, n° 1, march 2003 ; « Subjects of Speculations : Emergent Life Sciences and Market Logics in the United States and India », *American Anthropologist*, vol. 107, n° 1, march 2005

⁴ Pour mieux développer ceci, voir D. Le Breton, « L'Adieu au corps », Paris, Métailié, 1999 ; B. Andrieu, « Le Somaphore. Naissance du sujet biotechnologique », Liège, Sils Maria, 2003

⁵ Haber Stéphane, Renault Emmanuel, « Une analyse marxiste des corps ? », *Actuel Marx*, 2007/1 (n° 41), p. 25. DOI : 10.3917/amx.041.0014. URL : <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-14.htm>

5. La sexualité au croisement du biopouvoir et de la discipline :

Avant de montrer en quoi l'oppression des corps dépend également de notre genre, il nous faudra en revenir aux origines de notre « sexualité ». De la même manière que de notre corps, cette dernière n'est pas une part immuable de l'existence humaine, mais une construction inséparable des discours et du pouvoir en place¹.

5.1 Brève histoire de la sexualité :

En étudiant le XIXe siècle, Foucault a constaté un intérêt féroce pour le sexe qui contredisait l'idée reçue selon laquelle la bourgeoisie irait de pair avec la répression sexuelle. Au contraire, durant cette époque, la sexualité n'a pas été réprimée mais plutôt considérée comme un objet de savoir et d'attention. « Le sexe n'est pas cette partie du corps que la bourgeoisie a dû disqualifier ou annuler pour mettre au travail ceux qu'elle dominait. Il est cet élément d'elle-même qui l'a, plus que tout autre, inquiétée, préoccupée, qui a sollicité et obtenu ses soins et qu'elle a cultivé avec un mélange de frayeur, de curiosité, de délectation et de fièvre »².

Fin du XVIII^e siècle, ce que Foucault appelle « le dispositif de sexualité » a remplacé le « dispositif d'alliance ». Dans ce dernier, l'individu est membre d'un réseau familial et social structuré par des liens du sang et des alliances. L'arbre généalogique a donc une extrême importance puisqu'il permet à l'individu de se définir et de se situer au sein de la société. Dans le dispositif de sexualité, ce « souci de généalogie »³ se transforme en « préoccupation de l'héritage »⁴ : l'important n'est plus tant de savoir d'où l'on vient mais ce que l'on va laisser. La sexualité devient constitutive du sujet, la part la plus intime de son « moi ». La politique se concentre alors sur la gestion des natalités et de la population, devenant ainsi biopolitique⁵.

La biopolitique a servi de cadre à notre conception moderne de la sexualité. Le processus qui permet d'inventer la « sexualité » telle que nous la connaissons aujourd'hui se décline en quatre étapes : décrire le sexe « comme qualité constitutive du sujet »⁶ ; faire du sexe une préoccupation non plus religieuse mais médicale ; établir une « sexualité saine », par opposition à une sexualité dite

¹ P. Sarasin, « L'invention de la « sexualité », des lumières à Freud. Esquisse », *Le Mouvement Social dans La Découverte*, 2002/3 n°200, page 138

² M. Foucault, « Histoire de la sexualité, t. I : La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p. 163-164.

³ *Ibid.*, p.163

⁴ *Ibid.*, p.165

⁵ P. Sarasin, « L'invention de la « sexualité », des lumières à Freud. Esquisse », *Le Mouvement Social dans La Découverte*, 2002/3 n°200, page 138-139

⁶ *Ibid.*, page 141

déviante, considérée comme dangereuse ; biologiser les différences de sexes et les placer au fondement de la sexualité légitime¹.

Si la sexualité occupe une place centrale à cette époque, c'est donc parce qu'elle est considérée comme constitutive de l'individu, mais aussi parce que sa maîtrise est la clé de l'accroissement de la population. La sexualité concerne à la fois l'individu et l'ensemble de la population donc.

C'est pourquoi « la sexualité est poursuivie jusque dans le plus petit détail des existences ; elle est traquée dans les conduites, pourchassée dans les rêves ; on la suspecte dans les moindres folies, on la poursuit jusque dans les premières années de l'enfance ; elle devient le chiffre de l'individualité, à la fois ce qui permet de l'analyser et ce qui rend possible de la dresser »². C'est ainsi que se développe l'idée d'une pulsion sexuelle inhérente à tout individu, dont la satisfaction serait saine puisque naturelle³.

Durant le siècle des Lumières, l'instinct sexuel sera ainsi considéré comme le propre de l'être humain, au même titre que la raison. C'est le ressort de toutes nos actions, une part de notre instinct de conservation. La sexualité n'est plus en contradiction avec les conceptions religieuses et sa réalisation dans le cadre du mariage, au-delà de sa simple fonction reproductive, est une bonne chose. Le sexe, circonscrit dans les limites de la « décence », était considéré comme sain. C'est donc fin du XIXe siècle que naquit finalement la « sexualité » à proprement parler, de telle sorte qu'on ne pouvait plus penser le sujet sans le sexe⁴ (notons ainsi que le terme « sexualité » ne sera pas inventé avant 1880)⁵.

« On doit en parler comme d'une chose qu'on n'a pas simplement à condamner ou à tolérer, mais à gérer, à insérer dans des systèmes d'utilité, à régler pour le plus grand bien de tous, à faire fonctionner selon un optimum. Le sexe, ça ne se juge pas seulement, ça s'administre. Il relève de la puissance publique ; il appelle des procédures de gestion ; il doit être pris en charge par des discours analytiques »⁶.

¹ P. Sarasin, « L'invention de la « sexualité », des lumières à Freud. Esquisse », *Le Mouvement Social dans La Découverte*, 2002/3 n°200, page 141

² M. Foucault, « Histoire de la sexualité, t. I : La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p.172

³ P. Sarasin, « L'invention de la « sexualité », des lumières à Freud. Esquisse », *Le Mouvement Social dans La Découverte*, 2002/3 n°200, page 139

⁴ Ibid., page 141

⁵ B.Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères dans ERES*, 2010/3 n°74, page 249

⁶ M. Foucault, « Histoire de la sexualité, t. I : La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p.34-35

La masturbation fut rapidement reconnue comme une perversion des pratiques sexuelles « saines », puisqu'elle était aux antipodes de l'autodiscipline et la décence requise à l'époque. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, l'onanisme était la seule anomalie sexuelle¹, mais avec l'avènement de la médecine et la psychiatrie légale, la sexualité non maîtrisée devint le terreau de la criminalité. Deux pratiques, considérées comme particulièrement abominables, furent alors dévoilées : l'homosexualité et la sodomie².

Contrairement à la masturbation, l'homosexualité et la sodomie n'étaient pas considérées comme la conséquence de pulsions sexuelles excessives, mais de pulsions qualitativement différentes³. A ce sujet, l'un des livres les plus fondamentaux de cette époque est la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing, qui partage la sexualité en deux pôles : normale et perverse (la sexualité perverse étant due à des « tares héréditaires »⁴).

Ce n'est pas seulement parce que ces pratiques n'étaient pas au service de la reproduction et marquent un manque de contrôle qu'elles ont été prohibées : la masturbation, la sodomie et l'homosexualité effrayent pour d'autres raisons. L'anus comme source de plaisir (mais également la main et la bouche) est banni du champ social en raison de son absence de genre.

« Ni masculin ni féminin, il produit un court-circuit dans la division sexuelle. Centre de passivité primordiale, lieu abject par excellence, (...) c'est un trou noir universel dans lequel s'engouffrent les genres, les sexes, les identités, le capital ».⁵ Ce sont donc des pratiques dangereuses, puisqu'elles remettent en question la définition même de la « sexualité », en faisant sauter les différences de sexe qui ont été biologisées et placées au fondement de ce qui est décrit comme une vie sexuelle saine.

Par la suite, Freud fera sauter la distinction de Krafft-Ebing, puisqu'il définira la perversité comme étant enracinée dans l'être humain. Il ne croyait pas en un « bon sexe » et ira jusqu'à présenter la sexualité comme pratiquement incompatible avec les exigences de notre société moderne, celle-ci étant plus source de malheurs qu'autre chose⁶. Le sexe est ainsi devenu le noyau du sujet, mais la

¹ P. Sarasin, « L'invention de la « sexualité », des lumières à Freud. Esquisse », *Le Mouvement Social dans La Découverte*, 2002/3 n°200, page 142

² Ibid., page 143

³ Ibid., page 144

⁴ Ibid., page 145

⁵ B. Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères dans ERES*, 2010/3 n°74, page 249

⁶ P. Sarasin, « L'invention de la « sexualité », des lumières à Freud. Esquisse », *Le Mouvement Social dans La Découverte*, 2002/3 n°200, page 145. Voir également à ce sujet le livre de Freud, « Malaise dans la civilisation », trad.fr par B. Lortholary, Essais, 2016

perversion, qui était jusqu'alors du domaine de la sexualité exclue, devient également à l'origine de toutes les pulsions humaines¹.

¹ S. Freud, « Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen (1898) », in A. MITSCHERLICH et al. (Hg.), Studienausgabe, t. 5, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1972, p. 11-35.

6. Le gouvernement des corps des femmes :

Jusqu'au XVII^e siècle, la conception dominante de la sexualité est basée sur « un système de ressemblances » : l'anatomie sexuelle féminine n'est pas pensée pour elle-même, mais considérée comme une variation dégradée du sexe masculin. Les ovaires sont des testicules internes et le vagin un pénis inversé qui n'a d'autre fonction que de servir de réceptacle. La femme est un moindre mâle. Plus encore, elle est considérée comme volage et extrêmement sujette aux tentations de la chair, par opposition à l'homme, capable d'élever son esprit et de développer son intellect¹.

Le clitoris, quant à lui, était sujet à controverse. Les médecins oscillaient entre deux opinions : la première, notamment soutenue par le chirurgien italien Realdo Colombo, consistait à dire que sa stimulation était une bonne chose car augmentait la probabilité de tomber enceinte ; la seconde, très vogue, posait que le clitoris était un défaut de naissance pathologique ou la conséquence d'attouchements traduisant une déviance chez la femme qui le possédait. André Vésale, anatomiste flamand, était de cet avis².

A partir du XVIII^e siècle, le sexe féminin acquiert sa propre logique et s'autonomise du sexe masculin³. Malgré cela, il est toujours pensé comme étant au service de ce dernier : c'est un vide, un trou qui ne prend son sens qu'en étant comblé par un pénis. L'anatomie externe du sexe féminin est mise de côté (clitoris, lèvres...) et l'anatomie interne est dédiée au sexe masculin⁴. Durant cette époque, l'image de la femme volage s'efface au profit d'une nouvelle, où l'on considère que la femme est pratiquement dépourvue de pulsions sexuelles, tandis que l'homme a des « besoins à assouvir »⁵.

Nous assistons ainsi à l'établissement d'une différence des sexes qui permettra d'introduire une supériorité de l'un sur l'autre. Si la femme n'est plus une variation dégradée de l'homme, elle demeure néanmoins pensée comme étant à son service. Il existe de nombreuses dissemblances entre

¹ B.Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », Chimères dans ERES, 2010/3 n°74, page 250

² S. Barmak, « Jouir. En quête de l'orgasme féminin », trad.fr. A. Sécheret, Paris, Zones, octobre 2019, p.49-50

³ B.Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », Chimères dans ERES, 2010/3 n°74, page 250

⁴ Ceci est d'ailleurs toujours d'actualité, puisque l'anatomie externe féminine est rarement enseignée. Il y a également une confusion très fréquente entre le « vagin » (interne) et la « vulve » (externe), non seulement dans le langage ordinaire, mais également dans des manuels d'enseignement, ce qui contribue à effacer tout une partie des organes génitaux féminins. A ce sujet, voir l'autrice de BD Liv Strömquist, qui aborde, de manière à la fois humoristique et pédagogique, des questions telles que le corps des femmes, la notion d'amour ou de mariage. Son travail évoque également celui de l'autrice de BD Emma, qui explique des notions telles que la charge mentale ou les violences obstétricales avec beaucoup de clarté.

⁵ De nombreux « spécialistes » constateront un grand taux de frigidity chez les femmes de leur époque. Otto Adler note ainsi que 40% des femmes souffrent d'insensibilité sexuelle. Or, il inclut en réalité dans cette catégorie toutes les femmes n'atteignant pas l'orgasme par la simple pénétration vaginale d'un pénis. Il qualifiera ainsi d'« asexuelles » toutes les femmes qui ne prennent du plaisir que par la stimulation directe du clitoris.

les êtres humains, sans que cela implique nécessairement de les éprouver comme des hiérarchies inscrites dans l'ordre de la nature. Pourtant, ces différences entre femmes et hommes vont être biologisées et transformées en inégalités. L'anatomie va ainsi servir à légitimer une « nouvelle organisation politique du social »¹.

La société disciplinaire dont parlait Foucault naîtra ainsi avec la différenciation du sexe, la répression de l'onanisme, la pathologisation de l'homosexualité et de la sodomie, la normalisation de l'hétérosexualité ainsi que la définition de la sexualité comme part intégrante de notre existence.

En ce qui concerne les femmes, cette conception de la sexualité ira donc de pair avec l'effacement du clitoris des planches anatomiques. Freud, par exemple, était persuadé qu'il existait deux types d'orgasmes chez la femme : le vaginal et le clitoridien. Or il s'imaginait également que seul le premier était « normal », les femmes qui ne parvenaient pas à jouir par la pénétration d'un pénis dans leur vagin étant considérées comme immatures. Celles qui ne prenaient du plaisir que par une stimulation clitoridienne étaient bloquées à un stade psychologique infantile et provoquaient, dit-on, un grossissement monstrueux de leur clitoris, qui allait jusqu'à concurrencer la taille d'un pénis. Freud suggérait ainsi l'usage de la clitoridectomie pour « aider les femmes à progresser ». Cette théorie aura beaucoup d'influence, les femmes n'éprouvant pas de plaisir durant les relations sexuelles étaient alors totalement responsables de cet état de fait et n'avaient qu'à apprendre à se consacrer à ce qui importait vraiment : le pénis et la pénétration².

« Les hommes définissent la sexualité des femmes d'une façon qui leur est, à eux, la plus favorable possible. Si le vagin était nécessaire au plaisir d'une femme, alors son orgasme dépendait complètement du pénis en érection d'un homme ; c'est l'homme à la recherche de sa propre satisfaction qui lui permettrait d'obtenir la sienne. Avec l'orgasme clitoridien, le plaisir sexuel des femmes ne dépendait plus de celui des hommes »³.

L'un des plus tristes et des plus célèbres exemples de cette croyance est celui de Marie Bonaparte, patiente de Freud qui prenait ses théories très au sérieux. Malheureusement, la simple pénétration ne lui procurait aucun plaisir, ce qui lui valut d'être diagnostiquée « frigide » et « anorgasmique ». Plutôt que de lui donner des leçons d'anatomie, Marie fit autre chose pour son couple : elle décida de se faire opérer du clitoris afin de le rapprocher de son vagin. Ainsi, le pénis de son époux pourrait s'y frotter lors de leurs rapports sexuels. A trois reprises, elle passa sous le scalpel

¹ B. Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », Chimères dans ERES, 2010/3 n°74, page 250

² S. Barmak, « Jouir. En quête de l'orgasme féminin », trad.fr. A. Sécheret, Paris, Zones, octobre 2019, p. 58-59

³ Ibid., page 65

de son chirurgien, opérations qui se soldèrent toutes par un échec. Par la suite, Marie affirma que la psychanalyse l'aidait à faire le deuil de son plaisir sexuel¹.

Considérée comme basse et répugnante, l'anatomie féminine, et plus particulièrement le clitoris, fera l'objet d'un flou de plus en plus opaque, les opinions misogynes se métamorphosant en opinions scientifiques « objectives ». Son existence est niée médicalement ou rabaissée au rang de chose sans importance. Des milliers de références existent, depuis des siècles, sur le pénis, mais le vagin demeure un vide, un réceptacle qui n'existe que pour être rempli. Pour donner un exemple, le premier génome humain a été intégralement cartographié en 2003. La structure complète du vagin et de la vulve n'a été modélisée qu'en 2009².

Aujourd'hui encore, la sexualité féminine a tendance à être décrite comme un continent sauvage. On s'interroge sur ce que veulent les femmes, ces créatures incompréhensibles, sans voir que c'est notre ignorance qui nourrit cette croyance du « mystère féminin ». Plutôt que de se lancer dans des recherches et exhumer les connaissances accumulées au sujet du corps féminin³, de l'envisager comme un sujet d'étude qui se cultive, s'apprend, il est rangé dans la catégorie de l'imbroglia indescriptible et illogique.

La médecine ne sera néanmoins pas la seule à investir le corps des femmes : ces dernières étant les seules à porter des enfants, la maîtrise de leur sexualité était nécessaire à des fins d'accroissement de la population, et donc de main-d'œuvre. Les hommes engendreront ainsi une société où le contrôle de l'argent leur était réservé, les femmes n'ayant pas le droit d'hériter ou d'accéder au marché du travail. Si elles souhaitaient mener une vie économiquement stable et confortable, elles n'avaient d'autre choix que de se marier. Leur unique monnaie d'échange étant leur corps, les femmes étaient alors obligées d'arriver vierges dans la chambre conjugale et de produire une bonne descendance. La femme se devait d'être prude, peu portée sur le sexe par opposition à l'homme, puisqu'il lui fallait refouler sa sexualité pour bénéficier de ressources économiques⁴.

C'est pourquoi, sous le capitalisme, les femmes se verront ainsi assimilées à un rôle reproductif : elles doivent entretenir la cellule familiale (s'occuper des enfants, des personnes âgées,

¹ S. Barmak, « Jouir. En quête de l'orgasme féminin », trad.fr. A. Sécheret, Paris, Zones, octobre 2019, p.59

² Ibid., p.43

³ Car il en existait bel et bien, qui ont été lentement mises de côté. Il aura fallu attendre 2009 avoir une modélisation du clitoris alors que G.L. Kobelt, anatomiste allemand, en avait déjà réalisé une en 1844 dans son livre « De l'appareil du sens génital des deux sexes dans l'espèce humaine et de quelques mammifères ».

⁴ P. Sarasin, « L'invention de la « sexualité », des lumières à Freud. Esquisse », *Le Mouvement Social dans La Découverte*, 2002/3 n°200, page 142

de leur mari, entretenir la maison...). Aujourd'hui encore, « le corps féminin, les organes liés à la sexualité et la reproduction, sont des objets médicaux et politiques profondément investis »¹.

Marx pensait que l'emploi généralisé des machines dans l'industrie égalisait toujours plus les conditions de vie des prolétaires, effaçant les différences au sein de cette classe². De même, selon lui, « les différences de sexe et d'âge n'ont plus de valeur sociale pour la classe ouvrière »³.

Or le marché ne se sert pas des femmes et des hommes de manière indifférenciée : il use de différences qu'il contribue ainsi à naturaliser, afin d'assigner à chaque sexe un type de travail bien spécifique (le travail reproductif pour les femmes et le travail productif pour les hommes). Le corps des femmes et la reproduction sont donc idéologiquement traversés par le capitalisme : la production d'enfants et l'entretien de la famille passent pour être dans les compétences naturelles des femmes, alors que cette biologisation n'est qu'un moyen de dévaloriser et donc ne pas rémunérer ce travail effectué par les femmes⁴.

6.1 Répression et émancipation :

« La sexualité est alors soigneusement renfermée. Elle emménage. La famille conjugale la confisque. Et l'absorbe tout entière dans le sérieux de la fonction de reproduire. Autour du sexe, on se tait. Le couple, légitime et procréateur, fait la loi. Il s'impose comme modèle, fait valoir la norme, détient la vérité, garde le droit de parler en se réservant le principe du secret. Dans l'espace social, comme au cœur de chaque maison, un seul lieu de sexualité reconnue, mais utilitaire et fécond : la chambre des parents. Le reste n'a plus qu'à s'estomper ; la convenance des attitudes esquive les corps, la décence des mots blanchit les discours. Et le stérile, s'il vient à insister et à trop se montrer, vire à l'anormal : il en recevra le statut et devra en payer les sanctions »⁵. La sexualité se restreint ainsi au domaine de la chambre à coucher des époux hétérosexuels. Tout ce qui ose en sortir est chassé, renié et réduit au silence. Ça n'existe pas et ne doit pas exister, toute manifestation contraire (actes ou paroles) étant vouée à disparaître⁶.

Dès lors, Foucault note que si « le sexe est réprimé, c'est à dire voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure

¹ T. Angeloff et D. Gardey, « Corps sous emprises. Biopolitique et sexualité au nord et au sud », Travail, genre et société dans *La Découverte*, 2015/2 n°34, pages 32 et 35

² K. Marx et F. Engels, « Le manifeste du parti communiste », trad.fr. par C. Lyotard, Paris, Les Classiques de la Philosophie, 1973, p.63

³ Ibid., p.61

⁴ A ce sujet, voir notamment S. Federici, « Caliban et la Sorcière », trad.fr. collectif Senonevero, Genève-Marseille, Entremonde et Senonevero, avril 2014.

⁵ M. Foucault, « Histoire de la sexualité, t. I : La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p.9-10

⁶ Ibid., p.10

de transgression délibérée. Qui tient ce langage se met jusqu'à un certain point hors pouvoir ; il bouscule la loi ; il anticipe, tant soit peu, la liberté future. De là cette solennité avec laquelle aujourd'hui, on parle du sexe. Les premiers démographes et les psychiatres du XIXe siècle, quand ils avaient à l'évoquer, estimaient qu'ils devaient se faire pardonner de retenir l'attention de leurs lecteurs sur des sujets si bas et tellement futiles. Nous, depuis des dizaines d'années, nous n'en parlons guère sans prendre un peu la pose : conscience de braver l'ordre établi, ton de voix qui montre qu'on se sait subversif, ardeur à conjurer le présent et à appeler un avenir dont on pense bien contribuer à hâter le jour »¹.

Foucault se méfie de l'idée selon laquelle l'émancipation consisterait à simplement oser redécouvrir et parler de ce qui a été frappé du sceau du silence. Si nous venons de développer l'histoire de nos corps à travers Foucault et Agamben, c'est en réalité parce que la critique du pouvoir qui pèse sur ces derniers ne peut se résumer à des actes individuels et des discours pseudo-transgressifs, mais doit commencer par une histoire des corps démontrant que les individus, plutôt que d'être des données immuables, sont un enchâssement de déterminations historiques et politiques². Les individus et les corps n'étant ni extérieurs ni antérieurs à ces déterminations, eux seuls ne pourront s'y opposer aussi facilement³. Notre objectif est donc de montrer comment une émancipation pourrait être envisagée, après avoir pris conscience de ces données historiques.

« L'homme dont on nous parle et qu'on invite à libérer est déjà en lui-même l'effet d'un assujettissement bien plus profond que lui. Une 'âme' l'habite et le porte à l'existence, qui est elle-même une pièce dans la maîtrise que le pouvoir exerce sur le corps. L'âme, prison du corps »⁴

La première étape pour émanciper son corps consiste précisément à comprendre comment et pourquoi il est conditionné par des dispositifs de savoir-pouvoir, c'est-à-dire à la fois le dispositif de sexualité, la discipline et le biopouvoir. Ce n'est qu'ensuite que l'on pourra s'y opposer, en faisant appel à ce que l'on veut reconquérir⁵. « Par un retournement tactique des divers mécanismes de la sexualité, on veut faire valoir contre les prises du pouvoir les corps, les plaisirs, les savoirs, dans leur multiplicité et leur possibilité de résistance »⁶. La contre-attaque viendra donc du corps et des plaisirs.

¹ M. Foucault, « Histoire de la sexualité, t. I : La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p.13-14

² M. Potte-Bonneville, « Les corps de Michel Foucault », *Cahiers philosophiques*, 2012/3 (n° 130), p. 84. DOI : 10.3917/caph.130.0072. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-3-page-72.htm>

³ Ibid., p. 89

⁴ M. Foucault, *Surveiller et Punir*, Ed. Gallimard, 1975, p.34

⁵ M. Potte-Bonneville, « Les corps de Michel Foucault », *Cahiers philosophiques*, 2012/3 (n° 130), p. 76. DOI : 10.3917/caph.130.0072. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-3-page-72.htm>

⁶ M. Foucault, « La Volonté de savoir », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1976, p. 208

7. De nos jours : Deleuze et Preciado :

Si, dans son analyse, Foucault n'avait pas envisagé la question des corps et de la sexualité du point de vue du genre¹, il a également omis un ensemble de modifications concernant les techniques de production du corps et de la subjectivité, apparues à partir de la Seconde Guerre mondiale, et nous faisant entrer dans un nouveau système, non plus souverain ou disciplinaire : Deleuze parle de « société de contrôle », Beatriz Preciado² préfère nommer cela « société pharmacopornographique »³. Néanmoins, la perspective de Foucault demeure appropriée pour montrer comment des techniques politiques se sont traduites en régimes de subjectivations, mais aussi en technologies médicales...⁴

7.1 « Société de contrôle » :

Les milieux d'enfermement d'autrefois sont en crise, que ce soit les prisons, les hôpitaux, les usines, les écoles ou la famille⁵. Dans l'actualité, on parle de réformer ces institutions, mais en réalité il s'agit surtout de gérer leur agonie jusqu'à ce que de nouvelles solutions se présentent, c'est-à-dire jusqu'à ce que la société de contrôle remplace totalement la société disciplinaire⁶.

Les transformations de nos sociétés actuelles peuvent se résumer ainsi : à des fins de production, le capitalisme du XIXe siècle a concentré les outils de travail ainsi que les travailleurs, érigeant ainsi l'usine en nouveau lieu d'enfermement. Le capitaliste ne possède alors pas seulement les moyens et le lieu de production, mais aussi d'autres milieux d'enfermement que sont la maison de l'ouvrier, les écoles où vont leurs enfants... A l'époque, le marché est conquis par la colonisation, la diminution des coûts de production ou la spécialisation. Or de nos jours, le capitalisme n'est plus tant centré sur la production, qu'il relègue au Tiers-Monde, que sur la surproduction. Concrètement, il achète des pièces détachées, ou encore mieux, des produits tout préparés, afin de se concentrer sur ce qu'il veut vendre (des services) et acheter (des actions). Ce n'est plus la production, mais la vente et le marché qui sont primordiaux. L'usine laisse ainsi place à l'entreprise, et les milieux d'enfermement habituels (école, armée, famille, prison) convergent vers un unique propriétaire⁷.

¹ T. Angeloff et D. Gardey, « Corps sous emprises. Biopolitique et sexualité au nord et au sud », Travail, genre et société dans *La Découverte*, 2015/2 n°34, pages 36

² Désormais devenu Paul B. Preciado, c'est un philosophe espagnol transgenre proche des mouvements queer, trans, féministes et pro-sexes.

³ B. Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », Chimères dans *ERES*, 2010/3 n°74, page 251

⁴ T. Angeloff et D. Gardey, « Corps sous emprises. Biopolitique et sexualité au nord et au sud », Travail, genre et société dans *La Découverte*, 2015/2 n°34, pages 36

⁵ Ce n'est pas évident de considérer la famille comme un lieu d'enfermement. Ici, nous signifions par-là que la famille, à la manière de l'école, est un lieu physique et symbolique où se transmettent la plupart des valeurs, conceptions du corps et de la sexualité que nous venons précédemment de décrire.

⁶ G. Deleuze, « Les sociétés de contrôle », *EcoRev'* dans *Association EcoRev'*, 2018/1 N° 46, pages 6

⁷ *Ibid.*, page 10

Les individus ne sont maintenant plus que des numéros tandis que la population se transforme en données, en échantillons et en statistiques...¹ Les nouveaux instruments de contrôle social sont le marketing, la loi du marché et les banques, car l'être humain n'est plus enfermé mais endetté².

Or, au sujet des sociétés de contrôle, Deleuze affirme que « l'art, c'est ce qui résiste »³. Acte de résistance et art entretiennent d'étroits rapports, qu'il ne développe malheureusement pas. C'est pourquoi nous nous en occuperons par la suite.

7.2 « Société pharmacopornographique » :

Les conséquences de tout cela sont que, de nos jours, il ne s'agit plus seulement de punir les infractions ou de corriger les déviations par des lois ou disciplines intériorisées, mais de modifier les corps et leurs organes afin de les transformer tout à la fois en « l'instrument, le support et l'effet d'un programme politique »⁴. Plus précisément, les nouvelles mutations du capitalisme ont pour conséquence que la gestion politique du corps, du sexe et de la vie en général, se fait grâce à de nouvelles technologies⁵.

Pour expliquer ceci, Preciado propose une lecture féministe et queer de Foucault, en commençant par distinguer, à la manière de ce dernier, trois régimes de pouvoir et de production du corps et de la sexualité⁶. Le premier dominera jusqu'au XVIIIe siècle : c'est le régime souverain et patriarcal⁷, dont la caractéristique principale est de créer une fiction de la masculinité.

C'est « la masculinité 'roi', la masculinité 'père' – bref, la masculinité souveraine. La masculinité s'y définit, non par la possibilité de donner la vie, mais par le pouvoir de donner la mort. Ce qui caractérise le régime souverain, ce n'est donc pas seulement, comme chez Foucault, la capacité et les techniques de donner la mort ; c'est le fait que cette capacité et ces techniques s'identifient à la masculinité »⁸. Dans cette perspective, la tâche du féminisme est de critiquer cette souveraineté

¹ G. Deleuze, « Les sociétés de contrôle », *EcoRev'* dans *Association EcoRev'*, 2018/1 N° 46, page 8

² *Ibid.*, page 11

³ Voir interview en ligne de Deleuze (à partir de 10:00) :

https://www.youtube.com/watch?v=4ybvyj_Pk7M&feature=share&fbclid=IwAR3OoFLxR5YBCxJ1XJQyve4_NPmVtKP4YzKsrmz4TbTKTxZGJuoDWQ3o3JO

⁴ B. Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères* dans *ERES*, 2010/3 n°74, pages 254-255

⁵ *Ibid.*, page 242

⁶ Voir B. Preciado, « Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique », Paris, Grasset, 2008

⁷ « Fluides bouillants. Entretien avec Beatriz Preciado », *Vacarme*, 2013/2 (N° 63), p. 231. DOI : 10.3917/vaca.063.0218. URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2013-2-page-218.htm>

⁸ *Ibid.* p. 232

patriarcale en dénaturalisant ce rapport entre masculinité et techniques de morts, afin d'enrayer le gouvernement des hommes sur les femmes¹.

Le XIXe siècle verra ainsi naître un second régime, et avec lui, une nouvelle fiction biopolitique, tout aussi effrayante que celle de la masculinité : la féminité. Dans ce que Preciado nomme « le régime disciplinaire biopolitique » apparaît le corps féminin en tant qu'usine de (re)production de la vie.²

Toute l'originalité de Preciado se situe dans la troisième forme de régime, qu'il intitule « régime pharmacopornographique ». Chez Preciado, le terme « pharmacopornographique » désigne les processus de gouvernement du corps (et de la sexualité en particulier) qui se réalisent par l'interpénétration de l'industrie pharmaceutique et pornographique au sein du capitalisme³ (la notion de pornographie doit être comprise en un sens très large chez Preciado, comme la construction de nos identités sexuelles). La société pharmacopornographique n'est alors plus un pouvoir extérieur qui (re)dresse les corps mais un pouvoir intériorisé, une sorte de panoptique comestible. C'est-à-dire que les sujets de cette société ingèrent notamment, de manière tout à fait consentante, des médicaments produits par cette même société et chargés de les restreindre à une identité sexuelle bien spécifique en contrôlant leurs processus biologiques (hormones, pilule contraceptive, viagra...).

Les fondements de notre société actuelle se trouvent dans les civilisations scientifiques et coloniales du XIXe siècle, mais ne se révéleront que dans les années 1970, après l'effondrement de l'économie fordiste. Durant le XXe siècle, la science assoira son autorité, montrant ainsi sa puissance performative et sa capacité à, non pas simplement décrire, mais créer la réalité. C'est ainsi que, combinée au capitalisme, la science transformera « les concepts de psychisme, libido, conscience, féminité et masculinité, hétérosexualité et homosexualité en réalités tangibles, substances chimiques, molécules commercialisables, corps, biotypes humains, valeurs marchandes gérables par les multinationales pharmacopornographiques ». La grande victoire de ce « capitalisme scientifique » est de métamorphoser « notre dépression en Prozac, notre masculinité en testostérone, notre érection en Viagra, notre fertilité/stérilité en Pilule, notre sida en trithérapie. Sans qu'il soit possible de démêler ce qui vient en premier, de la dépression ou du Prozac, du Viagra ou de l'érection, de la testostérone ou de la masculinité, de la pilule ou de la maternité, de la trithérapie ou du sida. Cette production en autofeed-back est le propre du pouvoir pharmacopornographique »⁴.

¹ « Fluides bouillants. Entretien avec Beatriz Preciado », *Vacarme*, 2013/2 (N° 63), p. 232. DOI : 10.3917/vaca.063.0218. URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2013-2-page-218.htm>

² Ibid.

³ B. Preciado, « Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique », Paris, Grasset, 2008

⁴ B. Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères* dans *ERES*, 2010/3 n°74, page 246

A la différence de Foucault, ces trois régimes dont parle Preciado ne sont pas des périodes historiques, car « le régime disciplinaire ne déplace pas complètement le souverain, et le pharmacoporno n'achève pas le disciplinaire. Bien au contraire : il s'agit donc d'une configuration discursive et politique en mille feuilles, dans laquelle des régimes de vérité et de gestion du corps hétérogènes établissent des alliances stratégiques dans et à travers nos corps »¹, ces juxtapositions de différents régimes ayant pour conséquence de ne pas pouvoir créer une subjectivité unique, mais plutôt fragmentée, presque schizophrène².

Car comment pourrait-on se sentir bien en étant traversé « par trois régimes de production du corps et de la sexualité qui sont fondamentalement irréconciliables ? Prenons par exemple l'artéfact gouvernemental phare de la raison occidentale : la famille hétérosexuelle (...) l'hétérosexualité, c'est un père souverain porteur des techniques de la mort, accouplé à un corps biopolitique pensé en tant qu'utérus reproductif de la vie. C'est un agencement intenable ! »³. Pourtant, c'est ce que l'on appelle le mariage.

L'unicité de nos êtres est une fiction soutenue par le terme « corps »⁴, c'est pourquoi Preciado parlera plutôt de « somathèque »⁵, soulignant ainsi la diversité, les superpositions et les contradictions qui résident à l'intérieur de nous. Le corps unifié est un mythe : ce n'est qu'un assemblage de techniques gouvernementales, « une archive du bio-pouvoir »⁶.

De nos jours, au sein de régime pharmacopornographique, nous sommes plus spécifiquement pris en étau entre deux régimes de production et de représentation du corps : il y a la gestion étatique (ce sont les grandes institutions disciplinaires telles que les hôpitaux, les écoles et les prisons) et la gestion néolibérale, qui englobe tous les instruments du capitalisme actuel. Or les institutions disciplinaires sont en train de s'effondrer. Notre choix ne peut-il se porter qu'entre sauver l'ancien ou le laisser mourir, c'est-à-dire entre le « public » et le « privé » ? Pour Preciado, entre ces deux pôles se trouve une troisième possibilité : il reste le « commun » à concevoir⁷. Pour se faire, il faut commencer par s'offrir un espace d'expérimentation. Or la scène peut être l'un de ces espaces, car la pratique

¹ « Fluides bouillants. Entretien avec Beatriz Preciado », *Vacarme*, 2013/2 (N° 63), p. 235. DOI : 10.3917/vaca.063.0218. URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2013-2-page-218.htm>

² Ibid., p. 236

³ Ibid.

⁴ Ibid. p. 239

⁵ Néologisme composé des mots grecs σῶμα (« corps ») et θήκη (« coffre », terme qui vient lui-même du verbe τίθημι, « poser »), il permet de retranscrire le caractère construit du corps, comme une boîte dans laquelle on déposerait de nouveaux organes au fil des siècles. Pour Preciado, le problème n'est pas d'inventer des organes, mais plutôt le quasi-monopole de ces inventions par le pouvoir.

⁶ « Fluides bouillants. Entretien avec Beatriz Preciado », *Vacarme*, 2013/2 (N° 63), p. 240. DOI : 10.3917/vaca.063.0218. URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2013-2-page-218.htm>

⁷ Ibid., p. 222-223

politique est fondamentalement une pratique artistique pour Preciado¹. Nous reparlerons de cela par la suite.

¹ « Fluides bouillants. Entretien avec Beatriz Preciado », *Vacarme*, 2013/2 (N° 63), p. 225. DOI : 10.3917/vaca.063.0218. URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2013-2-page-218.htm>

8. Art corporel et réappropriation du corps :

Nous venons donc de montrer que notre corps et notre sexualité ne sont pas des entités naturelles, mais qu'elles étaient au contraire construites et normées par des facteurs extérieurs. Différents pouvoirs, parfois même contradictoires, s'entremêlent à l'intérieur de nous, constituant une corporéité et une personnalité fracturée. Le monde ne se divise pas simplement entre le masculin et le féminin, entre le sain et le déviant : cette opposition se joue également à l'intérieur de nous. Entre ce que l'on peut dire ou non, ce qui est acceptable aux yeux de la société ou ce que l'on doit cacher, ce dont on a honte et ce que l'on peut assumer, ce que l'on aimerait faire et ce que l'on attend de nous... La question qui se pose dès lors est de savoir comment se libérer de ces carcans qui nous déchirent, non seulement entre individus mais également au sein de nous-même. Une émancipation totale est-elle envisageable, ou doit-on se contenter d'acquérir simplement une certaine marge de manœuvre ? Comment mettre en évidence de nouvelles manières de se rapporter à son corps ? Nous verrons que l'art corporel serait une solution à toutes ces interrogations.

8.1 Contexte : mai 68 :

Cette période ayant eu une grande influence, notamment sur la question de la libération sexuelle, nous allons la développer un peu plus longuement afin de mieux comprendre l'art corporel. Durant cette époque, des problématiques oubliées vont refaire surface, non seulement sur la scène politique, mais également au sein des positions révolutionnaires classiques et des partis ouvriers. Comme l'expliquera Brohm¹, mai 68 a fait émerger des revendications trop souvent négligées : « Il s'agit, contre l'*ordre corporel* dominant, de dénoncer l'asservissement et l'aliénation des corps, de militer pour conquérir une libre disposition de son propre corps ». Mai 68 a ainsi « montré de manière aveuglante, à l'encontre des interprétations économistes de la lutte des classes, que la révolution socialiste serait aussi libidinale (bien que pas seulement) et qu'elle serait *une révolution du corps* portée par le désir, et notamment le désir de révolution »².

Avant que Foucault ne fasse son « Histoire de la sexualité », la génération de mai 68 réactualisera des auteurs oubliés, tels que Wilhem Reich³, pour présenter la sexualité comme l'essence

¹ Voir J-M Brohm, « Corps et politique », Ed. Jean-Pierre Delarge, Corps et Culture. Brohm est un sociologue français et philosophe trotskyste.

² J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », Actuel Marx dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 86

³ Auteur de livres tels que « La Fonction de l'orgasme » (1927) et « La Révolution sexuelle » (1945)

de la vie, mais également dénoncer sa répression, associée à l'hypocrisie de la morale bourgeoise, l'opposant à une « morale révolutionnaire orgasmique »¹ et au libre assouvissement du plaisir sexuel.

Ce corps que nous habitons est structuré depuis des millénaires par différents discours d'autorité qui introduisent une hiérarchie au sein même de notre être (la prestance du cœur et du cerveau, la malpropreté du système digestif, l'indignité du sexe...) : l'anatomie, la médecine, mais aussi la théologie, la philosophie et l'art notamment contribuent encore à nous sculpter jusque dans notre chair. Or nous agissons sans avoir réellement conscience de ces formatages qui pèsent dans chacun de nos gestes quotidiens. Comme nous l'avions vu, le premier pas consiste ainsi, non pas à rejeter, mais avant tout à voir ces déterminismes, invisibles mais bien réels². L'art corporel héritera de cette volonté de se défaire des injonctions de notre société.

Pourtant, que la sexualité soit avant tout pensée comme source de plaisir ne permet pas pour autant de faire disparaître les inégalités entre les sexes, étant donné qu'il ne suffit pas d'avoir un corps dont les caractéristiques biologiques permettent d'accéder au plaisir pour que ce dernier soit effectivement atteint. La sexualité relève d'un apprentissage au cours duquel est défini ce qui est censé produire du plaisir et dans quelles circonstances. Or la construction sociale de la sexualité et du plaisir, centrée autour de la pénétration vaginale dans le cadre d'une relation hétérosexuelle, est défavorable aux femmes. L'éducation sexuelle hétéronormée et phallogcentrée est un agent de contrôle de la sexualité féminine, au même titre que le pouvoir médical.

« A certains égards, la libération sexuelle de cette époque a démultiplié les attentes nourries par la société à l'égard des femmes. Si on a longtemps attendu d'elles qu'elles soient passives, il fallait désormais qu'elles répondent de manière orgasmique à une stimulation qui ne leur convenait pas – ou alors qu'elles s'inquiètent de leur probable frigidité »³.

Les femmes sont prises dans un paradoxe : on prône la libération sexuelle tout en disant qu'il faut être séduisante, volontaire, prendre les devants sans passer pour une fille facile, être séduisante, épilée, mince, naturelle, spontanée et surtout donner l'impression de passer un bon moment au lit pour ne pas vexer son partenaire. Le sexe est accablé de siècles de normativité, d'attentes et d'impératifs essentiellement tacites qui pèse le plus lourdement sur les femmes, le transformant en un échange quasi-commercial. Pour les femmes modernes, le sexe n'est pas toujours ce moment

¹ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx* dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 87

² *Ibid.*, page 91

³ S. Barmak, « Jouir. En quête de l'orgasme féminin », trad.fr. A. Sécheret, Paris, Zones, octobre 2019 page 62

agréable qui libère des tensions accumulées, mais un domaine de plus durant lequel il faut être performante et à son avantage, une charge supplémentaire¹.

Si mai 68 a précisément été un premier pas vers la libération du corps, rien n'est donc joué pour autant. Malgré le fait que la sexualité paraisse moins réprimée ou idéalisée qu'autrefois, cette libération a occulté une nouvelle administration de nos corps, beaucoup plus performante et invasive, qui va de pair avec un appauvrissement de la vie sexuelle.²

8.2 Histoire de l'art corporel (ou body art) :

Notre rapport à l'art ayant été essentiellement conditionné par la tradition académique des Beaux-Arts, nous sommes habitués à une certaine conception très rigide de celui-ci. Est artistique ce que l'on peut voir à bonne distance dans des musées, accroché à des murs ou posé sur des piédestaux. Par conséquent, comment imaginer un art qui se mêle à nos corps ou, plus étonnant encore, nos sexes ? Comment l'art pourrait-il avoir une portée qui ne soit pas strictement symbolique ? Pourrait-il réellement parvenir à influencer concrètement notre vie de tous les jours ? Afin de comprendre comment l'art corporel permettrait de développer un autre rapport à soi, nous allons d'abord nous pencher sur son histoire et ses caractéristiques.

Depuis le travail d'artistes modernes tels que Marcel Duchamp, le concept d'art semble avoir donné tout ce dont il est capable. Ses *ready-made* sont parvenus, notamment en rabaissant au rang d'objet ordinaire l'un des plus grands symboles de la production occidentale de l'art³, à brouiller la frontière entre l'objet d'art et l'objet commun.

Duchamp est un nom essentiel dans l'histoire de l'art corporel, car il compte parmi ceux qui ont consciemment porté la question de la représentation dans la création artistique, mais également parce que, avec Andy Warhol, il inaugurerait la réalisation de gestes artistiques sur son propre corps⁴.

En signant et exposant des objets du quotidiens, Duchamp réalise un geste radical, puisque cela sous-entend que l'artiste n'est plus astreint à représenter la réalité, mais seulement à la présenter. Ce n'est donc pas seulement la manière de représenter qui est remise en question avec Duchamp,

¹ Un sondage réalisé en 2015 a d'ailleurs dévoilé que 32% des femmes étaient tellement préoccupées par leur apparence durant les relations sexuelles qu'elles en avaient du mal à éprouver du plaisir. S. Barmak, « Jouir. En quête de l'orgasme féminin », trad.fr. A. Sécheret, Paris, Zones, octobre 2019, p.103

² J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », Actuel Marx dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 85

³ Voir son œuvre « L.H.O.O.Q », *ready-made* rectifié de la Joconde.

⁴ Warhol se fera photographier durant une opération de *lifting*, faisant ainsi de son corps un objet de pop-art, et Duchamp réalisera une tonsure en forme d'étoile sur son crâne (« La tonsure »). Voir B. Preciado, *Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique*, « Chimères » dans *ERES*, 2010 n°74, page 243 ; P. Merot, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », *Revue française de psychanalyse* dans *Presses Universitaires de France*, 2005/5 vol.69, page 1590

mais la représentation elle-même. Or cette critique de la représentation deviendra, dans l'art corporel, un rejet de cette dernière¹. Car la représentation implique l'absence de la chose représentée, or la voie que découvrent des artistes tels que Duchamp est celle de la présence, non seulement de l'objet en lui-même, mais aussi la présence au monde de l'artiste et du spectateur, qui considère avec un nouveau regard des choses d'apparence aussi banale et peu digne d'intérêt qu'un urinoir².

Une volonté de faire de « l'art pour l'art » avait éloigné l'artiste de l'immédiateté du monde et de toutes ses problématiques. Ce refus de la médiation pour en revenir au réel se traduira alors, dans l'art corporel, en performances marquées par l'actualité et le quotidien³. Les premiers « happenings » verront ainsi le jour dans un New-York de 1958, grandement influencé par des problématiques telles que la guerre du Viêt-Nam ou le féminisme⁴.

Avec cet art déconnecté du monde réel, l'image de l'être humain présentée ne pouvait que tomber en désuétude. Pourtant, l'art possède une force contestataire, une capacité à renouveler et redéfinir un corps engagé et politique. Nous verrons, avec Jacques Rancière, qu'une circulation des pratiques entre les performances artistiques et l'action politique est possible et même à faire⁵. Le rôle de l'art d'aujourd'hui n'est pas de respecter un statu quo politique, mais de se positionner activement en refusant de participer à la diffusion de la norme corporelle, c'est-à-dire en « travaillant un corps qui n'est plus académique ni organisé ou agencé » (mais plutôt monstrueux, dérangeant, abîmé...)⁶.

En ce qui concerne l'art corporel, cette proposition de la présence inaugurée par Duchamp se déclinera donc de deux manières : par la présence du corps de l'artiste, mais aussi par la présence de l'artiste lui-même au monde⁷.

8.3 Qu'est-ce qu'une performance artistique ?

Pour définir la performance artistique, il faut d'abord acter l'impossibilité de cette démarche. Les embarras sont multiples lorsqu'on se penche sur cette question (ils touchent à la fois aux périodes

¹ P.Merot, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », Revue française de psychanalyse dans *Presses Universitaires de France*, 2005/5 vol.69, page 1590

² Voir « La fontaine » de Duchamp

³ Ibid., page 1590-1591

⁴ Ibid., page 1591

⁵ Voir J.Rancière, « Le partage du sensible : esthétique et politique », Ed. La fabrique, 30 avril 2000

⁶ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », Actuel Marx dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 93

⁷ P.Merot, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », Revue française de psychanalyse dans *Presses Universitaires de France*, 2005/5 vol.69,, page 1592

et aux champs artistiques... Certains penseurs appelleront performance ce que d'autres, plus laxistes, classeront simplement dans le domaine du théâtre ou de la danse)¹.

La performance possède une instabilité, une impossibilité à la définir exactement qui, paradoxalement, fait partie de sa définition. La performance transgresse les catégories et les courants artistiques, elle ne cherche pas nécessairement à former une œuvre, une unicité, ni même à laisser des traces, mais elle est une pratique, « une manière de se concevoir en artiste agissant dans le monde »².

Nous ne pourrions donc ici qu'esquisser ses contours, d'abord de manière négative, en montrant ce que la performance n'est pas, pour ensuite combiner ses multiples tentatives de définition, afin d'essayer de mieux la comprendre, sans pour autant tenter de la figer.

Pour saisir ce qu'est la performance artistique, il faut d'abord lui ôter des notions telles que celle d'exploit ou de prouesse, qu'on laissera du côté du domaine sportif, pour la centrer sur l'idée d'agissement et d'effectivité. La performance est une action en train de se produire, mais pas n'importe laquelle : tout ce que l'on peut dire pour le moment, c'est que ce n'est pas un simple geste conventionnel ni même une action théâtrale ou scénique. Nous ne sommes pas dans le domaine de l'art de la scène au sens large ici. La performance artistique dénonce et dépasse les conventions et les normes qui caractérisent son époque quelle qu'elle soit, passant finalement « d'une transgression de l'académisme à un académisme de la transgression »³. Elle est donc d'emblée subversive mais comporte également, comme nous le verrons, une dimension épique⁴.

8.3.1 Origines et caractéristiques :

La performance artistique aurait émergé dans les années 1950, où l'on tentait d'assimiler les horreurs de la Seconde Guerre tout en voyant se répandre la compréhension de l'insignifiance de notre société de consommation. Les aspirations à la liberté se heurtaient aux autorités séculaires que sont la famille et la religion, tandis que les luttes émancipatrices des peuples, écrasés par les ambitions impérialistes, faisaient vaciller l'ordre géopolitique du monde. C'est pourquoi certains artistes se sont sentis obligés de déborder du cadre strictement artistique afin de se transformer en présence agissante au monde. Allan Kaprow⁵ notamment se désignait comme un « *artiste d'action* », dont la

¹ G.Mayen, « Qu'est-ce que la performance ? », Centre Pompidou, Direction des publics, février 2011, épinglé sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Peintre américain de pop'art rejetant la frontière entre art et non-art.

vocation était non plus de produire de simples images, mais de participer au monde et de le transformer¹.

La performance artistique se caractérisera alors par l'interdisciplinarité. Les artistes mêlent différents domaines et techniques afin de s'arracher à un académisme devenu pesant, s'engageant ainsi tout entier dans leurs œuvres, sans pour autant se transformer en simples acteurs ou danseurs. Ils se mettent en danger, jouent avec les limites, que ce soit les leurs ou celles des spectateurs, et engagent le public avec eux, afin de mieux ébranler les esprits et les cadres de nos sociétés².

Puisque l'exercice de l'art se transforme en action engagée et concernée par l'actualité, l'écart entre ce qui est art et non-art, entre l'art et la vie, tend à se réduire. Que l'art devienne performance naît donc d'une volonté non seulement de l'ancrer dans la réalité, mais également de refuser sa réduction à la création d'objets vendables sur le marché³.

« Quand on conçoit son happening, on peut garder l'art à bonne distance en lui incorporant des situations de la vie quotidienne. Y compris pour vous, laissez dans l'incertitude la question de savoir si le happening tient de la vie ou de l'art. L'art a toujours été différent des affaires du monde, il faut maintenant s'évertuer à le laisser dans le flou »⁴.

Notons également les affinités entre l'improvisation et la performance : toutes deux possèdent une dimension d'incertitude, d'imprévisibilité et de débordement, mais cela ne signifie pas qu'elles vont toujours de pair, car bon nombre de performances ont un déroulement rigoureusement établi en amont. Bien sûr, d'autres seront organisées de manière à laisser une plus grande place à l'imprévu et aux sentiments de l'artiste sur le moment même, voire même à l'intervention de spectateurs, à la manière de l'improvisation théâtrale. Cette dernière n'est jamais totalement laissée au hasard non plus : il existe des grilles, des consignes ou des règles préalables qui permettent de guider l'improvisateur. Dans ces deux disciplines existe une capacité à composer avec l'instantané, le résultat n'étant jamais établi à l'avance⁵. « La véritable tâche d'un artiste consiste à construire une expérience cohérente sur le plan de la perception tout en intégrant constamment le changement au fur et à mesure de son évolution »⁶.

¹ G.Mayen, « Qu'est-ce que la performance ? », Centre Pompidou, Direction des publics, février 2011, épinglé sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Paroles de Allan Kaprow citées par M. Hagelstein dans « Les paradoxes de l'art performance », DOSSIER/L'art performance. La place du spectateur, Université de Liège, 2012, page 4. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/137131>

⁵ G.Mayen, « Qu'est-ce que la performance ? », Centre Pompidou, Direction des publics, février 2011, épinglé sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>

⁶ J. Dewey, « L'art comme expérience », trad. franç. Gallimard, Folio essais, 2010, p. 105

Il ne faut néanmoins pas en conclure que la performance peut être comparée au genre théâtral : contrairement à l'acteur, le performeur ne joue pas un rôle mais se présente à nu (parfois même littéralement) avec un minimum d'artifices¹. « Nous ne racontons pas d'histoires. Nous ne faisons pas de farces. Nous ne montrons pas quelque chose. Nous ne faisons pas de divertissement. Nous restons ensemble dans un espace donné pendant un temps donné. Pas de répétitions. Pas d'échappatoires. Pas de formules stéréotypées. Pas de forme. Nous ne nous attachons pas à des idées. Nous ne croyons pas. Nous ne ritualisons pas »².

C'est également en raison de son imprévisibilité si la performance n'appartient pas aussi exclusivement au performeur que le spectacle au dramaturge : sa réception est toujours subjective, son sens ne s'impose jamais une fois pour toutes mais se construit grâce au pouvoir d'interprétation de chaque spectateur³.

Notons aussi qu'une performance ne montre pas toujours des artistes solitaires : le groupe Black Market International⁴ par exemple, réalise des actions collectives où chaque performeur est libre de s'imposer, participer, aider ou déranger le déroulement de l'action d'un de ses collègues, se transformant ainsi tout à la fois en partenaire et en obstacle⁵.

« Les artistes construisent - le temps d'une proposition - des micro-espaces, évoluent dans leurs bulles. Mais ces bulles éclatent ; les actions débordent et se chevauchent. Et le spectateur, qui sature d'informations, balade son regard d'un coin à l'autre, suit telle proposition, puis telle autre, à sa guise et selon sa sensibilité. Rien ne dirige l'œil. Pas de mode d'emploi. Aucune logique ne s'impose de l'extérieur au spectateur, qui doit lui-même découper le flux de l'agitation générale en actions pertinentes »⁶.

Sachant tout ceci, nous pouvons maintenant comprendre que la performance artistique est non-reproductible, mais aussi d'une durée extrêmement variable. Par exemple, dans un de leur plus célèbres happenings, Marina Abramovic et son compagnon Ulay, qui avaient préalablement décidé de

¹ M. Hagelstein, « L'art performance : un genre artistique impertinent pour expérimenter sa liberté de spectateur », Flux News, Liège, janvier 2012. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/137129>

² « We do not tell stories. We do not play jokes. We do not entertain. We do not show something. We stay together in a given space for a given time. No repetition. No excuses. No formulas. No form. We do not stick to ideas. We do not believe. We do not ritualize » (H. Meyer, « Black Market International. Structure and Anti-structure. A Subjective view on the collaboration of Black Market International », p. 10 – fascicule édité en 2010 à l'occasion du 25ème anniversaire de BMI).

³ M. Hagelstein, « Quand l'événement artistique transforme la donne : performance et émancipation », Flux News, Liège, Avril 2009. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/9285>

⁴ Créé en 1985 et au départ uniquement composé de performeurs masculins

⁵ M. Hagelstein, « L'automne de Black Market International (événement + plasticité = performance) », Culture, le Magazine culturel de l'Université de Liège, Université de Liège, Liège, 2011, page 6. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/81855>

⁶ Ibid., page 3

rompre, mettent en scène cet événement en partant chacun de l'une des extrémités de la grande muraille de Chine pour se retrouver en son milieu, trois mois plus tard, et y acter leur séparation¹.

Pour Allan Kaprow la non-reproductibilité de la performance n'est pas seulement une conséquence involontaire de celle-ci, mais une règle d'or à respecter : « N'exécutez le happening qu'une seule fois. Le réitérer c'est l'éventrer, ça ressemble à du théâtre et ça provoque la même chose que la répétition : ça oblige à penser qu'il pourrait y avoir amélioration. Parfois, ce serait de toute façon presque impossible à répéter - imaginez-vous faire des copies de vos vieilles lettres d'amour pour voir la pluie délayer vos tendres pensées. Alors pourquoi s'en soucier ? »².

En effet, répéter un happening, en plus de lui faire perdre son naturel, reviendrait à l'élaborer « sur le principe d'une bonne interprétation, autrement dit, d'un 'art' »³. Or « il n'y a rien à améliorer dans un happening, il ne sert à rien d'être un interprète professionnel »⁴.

La maîtrise technique, la virtuosité sont donc source de méfiance pour les performeurs, car ce sont des aptitudes néfastes à la vitalité et l'authenticité de leur art⁵. Il est possible d'imaginer une technique mise au service de l'œuvre, ou plutôt qui émergerait de l'œuvre en elle-même, mais elle ne doit pas être utilisée de manière automatique.

« Il y a une technique qui se fait remarquer, comme certaines coquetteries de la plume de la part d'un écrivain. Si le savoir-faire et l'économie de moyens évoquent leur auteur, ils nous détournent de l'œuvre elle-même. Les qualités de l'œuvre qui évoquent l'habileté du producteur sont alors dans l'œuvre et non de l'œuvre. Et la raison pour laquelle elles ne sont pas des traits de l'œuvre n'est autre que le versant négatif du point que je m'efforce de souligner. Elles ne nous transportent pas dans l'ailleurs d'une expérience unique en train de s'élaborer ; elles n'agissent pas comme des forces immanentes capables de mener l'objet dont elles sont un élément déclaré jusqu'à son plein aboutissement. [...] Au sens propre, [la technique] désigne le savoir-faire à partir duquel les éléments constitutifs de la forme sont exploités. Dans tous les autres cas, elle n'est qu'affectation ou exercice de virtuosité séparé de l'expression »⁶.

¹ G.Mayen, « Qu'est-ce que la performance ? », Centre Pompidou, Direction des publics, février 2011, épinglé sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>

² Paroles de Allan Kaprow citées par M. Hagelstein dans « Les paradoxes de l'art performance », DOSSIER/L'art performance. La place du spectateur, Université de Liège, 2012, page 1. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/137131>

³ Ibid., page 7

⁴ Ibid.

⁵ M.Hagelstein, « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », Pluralité et singularité des arts in Revue Philosophique de Louvain, Tome 113, août 2015, p.488. Lien en ligne :

<http://hdl.handle.net/2268/186440>

⁶ J. Dewey, « L'art comme expérience », trad. franç. Gallimard, Folio essais, 2010, p. 240-241

« Une œuvre-quelle qu'elle soit- ne peut atteindre à l'excellence sans quelque étrangeté dans sa composition, c'est-à-dire sans intégrer au moins un élément inattendu. L'artiste, comme le scientifique, doit être un découvreur, un expérimentateur. Sans quoi il prend le risque de ne produire qu'un travail strictement académique et sans vie »¹. Dans cette perspective, les œuvres exposées dans les musées ne seraient qu'une forme d'art mort parce qu'incapables de faire vivre des expériences esthétiques fortes². La conception classique des Beaux-Arts privilégierait les objets finis au détriment des processus créatifs³, par opposition aux performeurs qui, plutôt que de présenter des œuvres (c'est-à-dire des produits finis), montrent tout le déroulement de leur geste artistique⁴.

Retenons donc principalement que la performance est un moyen d'expression artistique qui est toujours synonyme d'action, plus précisément de mise en action du corps de l'artiste dans le cas de l'art corporel. La performance brise la distance entre l'art et le quotidien mais également, comme nous le verrons plus loin, la séparation entre l'artiste et le spectateur, ce qui nous permet déjà d'envisager comment l'art peut être amené à influencer notre vie de tous les jours.

8.4 Qu'est-ce que l'art corporel ?

Nous avons vu que l'art corporel consistait essentiellement en une forme de performance artistique impliquant le corps de l'artiste. Plus précisément, RoseLee Goldberg⁵ définit l'art corporel comme étant un ensemble de performances « dont l'objet d'attention est le corps de l'artiste, celles qui s'intéressent plus spécifiquement au corps dans l'espace, celles qui s'engagent dans une pratique du 'corps rituel' »⁶. Si sa définition nous permet une première compréhension de ce qu'est l'art corporel, elle est néanmoins limitée puisqu'elle ne différencie pas la performance du *body art*. Or cette confusion est problématique, car l'art corporel ne se limite pas à la performance, comme nous le verrons plus loin. Si cette définition retranscrit assez bien les pratiques artistiques des années 1970 durant lesquelles se multiplient les œuvres corporelles, il nous faudra néanmoins la retravailler pour plus de clarté.

¹ M.Hagelstein, « A qui parle la performance Artistique ? Polysémie du geste et réceptions multiples », Flux News, Liège, Octobre 2015. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186418>

² M.Hagelstein, « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », Pluralité et singularité des arts in Revue Philosophique de Louvain, Tome 113, août 2015, p.492. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186440>

³ Ibid., p.493

⁴ M.Hagelstein, « A qui parle la performance Artistique ? Polysémie du geste et réceptions multiples », Flux News, Liège, Octobre 2015. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186418>

⁵ Historienne de l'art, autrice et critique aux Etats-Unis, elle est particulièrement connue pour être la directrice et fondatrice d'une organisation de spectacles appelée « Performa ».

⁶ M.Alcalde, « Art corporel et externalisation des risques », Nouvelle revue d'esthétique dans *Presses Universitaires de France*, 2010/1 n°5, pages 161

L'histoire de l'art corporel remonte très loin, mais il ne s'est réellement institutionnalisé que dans les années 1970. A l'époque, avec le climat de libération des mœurs et d'émancipation politique est venue la question, en tant qu'artiste, d'user de son corps comme moyen d'expression. Etant considéré comme le meilleur médium pour interroger normes et tabous, mais aussi parce qu'il permettait de faire fusionner des questions habituellement jugées d'ordre intime avec des enjeux plus généraux, voire politiques¹, le corps fut utilisé par de nombreux artistes.

L'apparition du corps dans le domaine artistique est motivée par une volonté de libération totale vis-à-vis des convenances corporelles dominantes. Que ce soit avec violence ou tendresse, dureté ou sensualité, gravité ou humour, les artistes refusent la représentation du corps comme idéal esthétique.

« Récalcitrants et insoumis, irrévérencieux et irrespectueux, assumant pleinement leurs *différences*, ces corps *désentravés* et *hors limites* possèdent une force de frappe critique et proclament leur authenticité (re)trouvée. Le *corps en actes* est donc mobilisé, au regard de sa potentielle puissance transgressive et subversive, pour conquérir ce 'pouvoir être' »². Le corps semble ainsi être le meilleur (voire le seul) langage pour revendiquer son identité, ses espoirs et sa volonté de lutter contre l'oppression exercée par la société³. Ce n'est donc pas un court-circuit, mais au contraire un circuit long, tortueux et téméraire, qui illustre cette volonté de sortir des modes d'expressions classiques, devenus désuets, pour en inventer d'autres grâce à un retour au corps.⁴

Monstrueux, inquiétants, difformes ou rebelles, tels seront les corps exposés sur la scène artistique, car un corps révolté est rarement conforme. Le « *corps en actes* » exhibe ainsi les mécanismes qui l'oppriment et l'aliènent, son objectif étant de se soulever contre le « formatage culturel, médiatique et consumériste de la 'société du spectacle' »⁵ ou, pour le dire autrement, d'alimenter « la révolte de la chair »⁶.

¹ M.Alcalde, « Art corporel et externalisation des risques », Nouvelle revue d'esthétique dans *Presses Universitaires de France*, 2010/1 n°5, pages 162

² V.Verneuil, « Les relations des sujets body art avec leur propre corps », *Le journal des psychologues* dans *Martin Média*, 2008/10 n°263, page 61

³ Ibid.

⁴ P.Merot, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », *Revue française de psychanalyse* dans *Presses Universitaires de France*, 2005/5 vol.69, page 1587

⁵ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx* dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 98

⁶ Ibid.

8.5 Les méthodes de l'art corporel :

Concrètement, comment se déroule une performance d'art corporel ? Comment ce dernier opère-t-il sa remise en question des normes de notre société ?

8.5.1 Sur scène :

En 1974, dans « Trans-fixed », Chris Burden se fera crucifier sur l'avant d'une Volkswagen. Des clous enfoncés dans ses mains jusqu'à traverser la carrosserie et le dos collé au pare-brise, c'est ainsi qu'il sortira du garage, sur une voiture lancée à pleine vitesse par un conducteur inconnu. Trois ans plus tard dans « Relation in Time », Marina Abramovic collera sa bouche à celle de son compagnon Ulay. Ils respireront tour à tour l'air expiré par l'autre, jusqu'à ce que l'oxygène ait été entièrement consommée et qu'ils se mettent à suffoquer. Des années après, Diana Torres se tiendra sur scène, à genoux et uniquement vêtue de grosses bottines aux chaussettes apparentes. Elle s'enfoncera des aiguilles dans le contour des yeux, le sang coulant le long de son visage et de son corps ne semblant pas la déranger. Après l'avoir étalé en le caressant de ses mains, elle déplacera les aiguilles vers un autre endroit de son visage. Hormis l'utilisation du corps de l'artiste, quels sont les points communs de ces performances ?

L'un des objectifs de l'art corporel est de profaner ce qu'il y a de plus sacré pour nous, c'est-à-dire notre corps, par la mise en scène de l'horreur. On pourrait également parler de mise en spectacle du scénario pervers¹, ou plus précisément, de ce qui est défini comme une perversion par la norme dominante. L'idée est d'atteindre le spectateur en augmentant les atteintes sur le corps de l'artiste, de changer le monde au péril de sa propre intégrité physique², d'où l'importance (nous reviendrons là-dessus) de la dimension traumatique de l'expérience que vivra le spectateur³. L'artiste s'engage donc corps et âme dans sa performance et doit pleinement assumer les conséquences de sa mise en scène⁴.

Il s'agit d'exister en manipulant et construisant son corps à sa propre image, dans une mise en scène de soi-même, mais également d'en user comme d'une surface de création chargée de refléter le monde. Le corps peut ainsi servir de miroir de la société⁵.

¹ P.Merot, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », Revue française de psychanalyse dans *Presses Universitaires de France*, 2005/5 vol.69, page 1586

² V.Verneuil, « Les relations des sujets body art avec leur propre corps », Le journal des psychologues dans *Martin Média*, 2008/10 n°263, page 59

³ P.Merot, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », Revue française de psychanalyse dans *Presses Universitaires de France*, 2005/5 vol.69, page 1588

⁴ M.Alcalde, « Art corporel et externalisation des risques », Nouvelle revue d'esthétique dans *Presses Universitaires de France*, 2010/1 n°5, pages 165

⁵ V.Verneuil, « Les relations des sujets body art avec leur propre corps », Le journal des psychologues dans *Martin Média*, 2008/10 n°263, page 60

Ce que l'on verra sur scène, ce sont surtout des corps d'artistes marqués par l'Histoire mais aussi par leur propre histoire ; que ce soit du point de vue de leur classe sociale, leur origine ethnique ou leur genre, tout ceci se mélangeant aux défis que donnent la société dans laquelle nous vivons¹. L'artiste du *body art* transforme donc sa souffrance en source créative, afin de modifier son corps selon son vécu individuel mais aussi son vécu au sein d'un groupe social².

8.5.2. Le traumatisme :

Avant tout, il faut éviter l'écueil d'une lecture purement artificielle de ces performances. Il y a tout un contexte rattaché à ces œuvres et qui permet de faire sens. L'artiste, loin de se réduire à une simple tête brûlée, développe des protocoles très détaillés et souvent extrêmes, destinés à perturber les représentations corporelles habituelles. « Car c'est à même le corps que s'inscrivent des habitus perceptifs, des techniques acquises, des mises en conditions instituées, qui nouent l'intime et le politique, et qui traduisent, sinon produisent, un ordre établi des structures de pouvoir, d'obéissance, de production, de hiérarchisation, etc. C'est cela qu'il s'agit d'aller débusquer. Prise de risque physique et prise de risque intellectuel se conjuguent et la première crée les conditions perturbatrices des cadres, favorisant l'exercice de la seconde »³.

Outre le piège d'une analyse trop superficielle, ces performances artistiques posent d'autres problèmes. Il y a bien sûr toutes les questions morales telles que celles du droit à disposer de son corps et du droit à ne pas voir (surtout lorsque cela concerne des mineurs), ainsi que des inconvénients strictement techniques, comme la difficulté d'accès à ces performances (dont nous parlerons plus loin)⁴. Mais ce qui va nous intéresser ici, c'est l'aspect extrême et violent de ces performances qui entraîne, de manière quasi-systématique, un important traumatisme du côté du spectateur⁵.

Le fait de dépasser les limites et la résistance du public en lui montrant l'insoutenable est une réelle stratégie mise en place par le performeur, non seulement afin d'ancrer le public dans le présent et de l'impliquer dans l'action qui se déroule, mais aussi pour mieux ébranler les codes, que ce soient ceux de l'artiste ou de l'observateur. Or cela implique de prendre des risques. Dans « Shoot » (en

¹ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx* dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 97

² V.Verneuil, « Les relations des sujets body art avec leur propre corps », *Le journal des psychologues* dans *Martin Média*, 2008/10 n°263, page 61

³ G.Mayen, « Qu'est-ce que la performance ? », Centre Pompidou, Direction des publics, février 2011, épinglé sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>

⁴ M.Alcalde, « Art corporel et externalisation des risques », *Nouvelle revue d'esthétique* dans *Presses Universitaires de France*, 2010/1 n°5, pages 161

⁵ P.Merot, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », *Revue française de psychanalyse* dans *Presses Universitaires de France*, 2005/5 vol.69, page 1588

1971), Chris Burden demandera à son partenaire de lui tirer dessus avec une carabine et sera blessé au bras¹.

Le public a donc un rôle à jouer auquel, contrairement à l'artiste, il n'est nullement préparé : il faut qu'il soit choqué pour qu'il réagisse. Si le performeur a pu longuement réfléchir et préparer son action, la réaction du public sera totalement spontanée. Parmi les représentants de l'art corporel, il y a « une intention particulière d'agresser l'autre en s'agressant eux-mêmes. Faire jouer l'identification. Et l'effet sera d'autant plus fort que le spectateur sera ignorant du cheminement qui a conduit l'artiste à ce qu'il fait »². D'ailleurs, pour certains artistes comme Marina Abramovic, la performance ne sera réellement aboutie que lorsqu'un membre du public interviendra pour y mettre fin. Il faut donc trouver le point de bascule de l'assistance, le moment où le témoignage de la douleur deviendra si insupportable que cela créera une rupture. Car si le but de l'artiste est de s'ancrer dans l'ici et le maintenant, le public doit en faire de même. Or être attentif au danger, c'est se centrer sur l'instant présent.

Néanmoins, cela ne signifie pas que l'art corporel explore uniquement le domaine de la douleur. Au contraire, comme nous le verrons plus loin, il va également s'étendre aux questions de la jouissance, du désir et du plaisir.

Pour toutes ces raisons, la première réaction du public vis-à-vis des performances de l'art corporel, ou plutôt face à une violence restée sans explication, sera bien souvent négative : allant de la simple contestation au rejet radical, ce sentiment ne pourra évoluer qu'au terme d'un long processus d'assimilation³.

8.5.3 En dehors de la scène :

Il ne serait donc pas assez précis de dire que l'art corporel n'est qu'un ensemble de pratiques axées autour du corps de l'artiste. Ce sont d'abord, comme le disait RoseLee Goldberg, des performances qui se centrent sur des « interventions strictement corporelles », souvent extrêmes, avec des significations ayant trait aux questions de genre, des technologies modernes, de sexualité...⁴.

Mais si l'on ne peut pas se contenter de cette définition de Goldberg, c'est parce que l'art corporel ne se résume pas seulement à ce qui se passe durant la performance. Beaucoup d'autres

¹ G.Mayen, « Qu'est-ce que la performance ? », Centre Pompidou, Direction des publics, février 2011, épinglé sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>

² P.Merot, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », Revue française de psychanalyse dans *Presses Universitaires de France*, 2005/5 vol.69, page 1588

³ Ibid., page 1589

⁴ G.Mayen, « Qu'est-ce que la performance ? », Centre Pompidou, Direction des publics, février 2011, épinglé sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>

dispositifs l'encadrent et le rendent possible, dont un en particulier : les médias. Ils ont une importance telle que l'art corporel ne pourrait fonctionner sans, de la même manière qu'une peinture dépend de sa toile ou une musique de l'instrument.

Puisque les performances sont des œuvres éphémères et difficilement rejouables, les comptes-rendus, les livres, les photos, les vidéos, les articles (...) de ces dernières ont un rôle majeur, puisqu'ils seront les modes de réception privilégiés du public¹. Pour perdurer, pour exister, le corps et la performance qui lui est rattachée doivent être observés, photographiés et filmés². Ce n'est également qu'ainsi que l'artiste pourra, s'il le désire, expliquer son œuvre et lui donner sens.

C'est pourquoi nous allons retravailler la définition de RoseLee Goldberg : l'art corporel n'est plus « les performances dont l'objet d'attention est le corps de l'artiste » mais plutôt un ensemble de pratiques et de dispositifs qui placent le corps de l'artiste au centre d'un travail artistique.

8.6 Peut-on réellement parler d' « art » ?

Comment ces pratiques peuvent-elles être qualifiées d'artistiques alors qu'elles mettent en avant des choses aussi obscènes que la douleur et le plaisir, mais aussi le sang, le sexe et les excréments ?

La difficulté vient d'abord de ce que l'art a longtemps été associé au concept de sublimation, or il n'y a sublimation que s'il y a un arrachement aux trivialités du monde, et par extension, aux pulsions du corps. Pourtant, l'art corporel met en avant un retour au corps et à toutes ses imperfections comme moyen d'expression privilégié. Serions-nous ici dans un processus de sublimation du corps, ou, a contrario, de désublimation³ ? Sans sublimation, comment expliquer que ces œuvres puissent être reconnues institutionnellement et socialement valorisées ? D'un autre côté, comment est-il possible de désacraliser le corps, de dénoncer les idéaux esthétiques en montrant que les imperfections sont la vraie norme, sans désublimation⁴ ?

L'humanité s'est, depuis longtemps déjà, posé la question de différencier l'artistique du non-artistique, sans y avoir toujours répondu de la même manière. Selon Rancière, il y aurait eu trois grands

¹ M. Alcade, « Art corporel et externalisation des risques », Nouvelle Revue esthétique dans *Presses Universitaires de France*, 2010/1 n°5, page 163

² V. Verneuil, « Les relations des sujets body art avec leur propre corps », *Le journal des psychologues* dans *Martin Média*, 2008/10 n°263, page 59

³ P. Merot, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », *Revue française de psychanalyse* dans *Presses Universitaires de France*, 2005/5 vol.69, page 1584

⁴ *Ibid.*, page 1585

régimes d'identification de l'art, qui correspondent respectivement à trois manières de désigner ce qui est artistique ou non¹.

Le terme « art » désignerait donc cette lutte consistant à tracer une démarcation entre le territoire de l'artistique et du non-artistique. L'art est une expérience consistant à repenser et redécouper l'espace matériel et symbolique. A chacune de ses propositions artistiques, l'artiste modifie, élargit et déstabilise ce partage. L'artiste touche donc à ce que Rancière appelle « la politique », en un sens très large, puisqu'il influe sur « les coordonnées normales de l'expérience sensorielle »² : « La politique, en effet, ce n'est pas l'exercice du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. C'est la configuration d'un espace spécifique, le découpage d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et relevant d'une décision commune, de sujets reconnus capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet »³. Rancière récuse donc l'idée selon laquelle l'art serait politique, « parce qu'il montre les stigmates de la domination »⁴ ou qu'il nous rendrait « révoltés en nous montrant des choses révoltantes »⁵.

Le premier régime d'identification de l'art est le « régime esthétique des images »⁶ (qui va jusqu'à la Renaissance), où la valeur des objets artistiques était uniquement liée à leur fonction, la notion d'art n'existant pas encore. Une peinture religieuse n'était donc pas considérée comme belle en raison de son statut artistique, mais parce qu'elle reliait à Dieu. Dans ce régime, tout est non-artistique.

Vient ensuite le « régime poétique ou représentatif des arts »⁷ (allant de la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle) : hiérarchisé et normatif, les œuvres d'art y étaient identifiées comme telles en raison de leur appartenance à un genre artistique très codifié. Pour faire de l'art, il fallait avant tout respecter des normes, des manières de faire ainsi que des canons bien spécifiques. C'est ce que l'on appelle aujourd'hui « les Beaux-Arts ».

¹ M.Hagelstein, « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », Pluralité et singularité des arts in *Revue Philosophique de Louvain*, Tome 113, août 2015, p.479. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186440>

² J. Rancière, « Malaise dans l'esthétique », Paris, La Fabrique, 2004, p.39

³ Ibid.

⁴ J. Caune, « L'art critique et l'émancipation du spectateur », *L'Observatoire*, 2010/1 (N° 36), p. 2. DOI : 10.3917/lobs.036.0085. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-1-page-85.htm>; voir également J. Rancière, « Le partage du sensible. Esthétique et politique », Paris, La Fabrique, 2000.

⁵ Ibid. ; voir également J. Rancière, « Le partage du sensible. Esthétique et politique », Paris, La Fabrique, 2000.

⁶ M.Hagelstein, « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », Pluralité et singularité des arts in *Revue Philosophique de Louvain*, Tome 113, août 2015, p.479. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186440>

⁷ M.Hagelstein, « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », Pluralité et singularité des arts in *Revue Philosophique de Louvain*, Tome 113, août 2015, p.479. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186440>

Or, dans ce que Rancière appelle « le régime esthétique de l'art », né au XIXe siècle, cette distinction se brouille. A l'époque, des écrivains tels que Flaubert et son « Madame Bovary » s'amusèrent à renverser la norme qui voulait qu'il y ait des sujets nobles et d'autres à proscrire, intégrant ainsi dans leurs livres des éléments du quotidien. La littérature, parce qu'elle aspirait à des choses négligées, considérées comme basses, mit en place un « régime égalitaire » selon Rancière. Ce régime consistait à jouer avec les frontières entre l'art et le non-art, intégrant ainsi des expériences communes dans la sphère artistique¹.

Abandonner le système si restrictif des Beaux-Arts impliquait également de renoncer à la question des particularités des pratiques artistiques pour Rancière, redéfinissant ainsi l'esthétique comme « non pas la théorie de l'art en général ou une théorie de l'art qui le renverrait à ses effets sur la sensibilité, mais un régime spécifique d'identification et de pensée des arts »². C'est par ce passage du régime poétique au régime esthétique que l'on peut comprendre comment le fait de danser sur des blocs de beurre, se faire tirer un coup de revolver dans le bras ou crucifier sur une voiture peut entrer dans le domaine de l'art.

Le régime esthétique de l'art se caractérise donc par l'effacement des spécificités des arts au profit d'une expérience sensible commune, mais également par la disparition des frontières entre l'art et l'expérience ordinaire.³ Ce qui différencie l'art du reste n'est pas un genre ou une manière de faire, mais une certaine expérience sensible, à la fois en lien et en excès par rapport à l'expérience sensible quotidienne⁴. Comme lorsque Duchamp expose un urinoir dans un musée, on ne sent plus de la même manière, ou pas avec la même intensité. L'effacement des frontières entre expérience quotidienne et expérience artistique permet donc d'élargir cette dernière, l'art ne se résumant plus (ou plus seulement) à la production d'un objet fini⁵.

Au sein de l'art contemporain, la performance est sans doute l'un des médias actuels qui revendique avec le plus de force cet élargissement de l'expérience artistique. Pour y parvenir, la performance artistique travaille expressément avec des matériaux bruts de notre quotidien : elle se

¹ M.Hagelstein, « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », Pluralité et singularité des arts in Revue Philosophique de Louvain, Tome 113, août 2015, p.491. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186440>

² J. Rancière, « Le partage du sensible. Esthétique et politique », Paris, La Fabrique, 2000, p.10

³ M.Hagelstein, « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », Pluralité et singularité des arts in Revue Philosophique de Louvain, Tome 113, août 2015, p.480. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186440>

⁴ Ibid., p.491

⁵ Ibid., p.479

saisit d'environnements sonores et/ou visuels susceptibles de capter notre attention, réalise des suites d'actions à la fois marquantes et ordinaires, comme le fait de boire, manger, marcher, danser...¹

8.6.1 Paradoxes :

Nous avons tendance à considérer l'art contemporain comme quelque chose de froid et de cérébral, uniquement destiné à un public averti. Etant donné que la performance trouve sa matière première dans les objets et les gestes du quotidien, comment expliquer qu'elle paraisse aussi élitiste et obscure ?²

Nous avons également vu précédemment qu'il n'y avait aucune interprétation définitive qui puisse clore une performance, étant donné qu'elle était laissée à la libre interprétation de chacun. Dès lors, comment se fait-il que si peu d'entre nous osent une lecture totalement désinhibée, alors que c'est précisément ce à quoi nous invite ce médium ?

« De son côté, l'artiste performeur refuse radicalement – il s'agit en effet d'un projet esthétique radical – d'exercer un quelconque pouvoir sur l'imagination du spectateur. La réaction de ce dernier aux actions visuelles présentées lui appartient en propre et, idéalement, ne doit pas être influencée par les intentions de l'artiste. L'essence même de ce genre est d'appeler des lectures toujours et nécessairement subjectives »³. Les performeurs renvoient ainsi les spectateurs, en attente d'explications, à leurs propres facultés. De la même manière que nous sommes libres de trouver les formes qu'il nous plaît dans les nuages, la performance n'a pas de sens à restituer et auquel il faudrait s'accorder.

Dans « Le maître ignorant »⁴, Rancière défend le principe d'égalité intellectuelle, qui peut ici s'étendre au champ de l'art contemporain : l'artiste n'est pas le détenteur d'un savoir qu'il doit transmettre au public. Il faut au contraire reconnaître l'activité du spectateur, à la fois sensible et intellectuelle, qui est déjà productrice de sens⁵. Les rôles s'inversent alors, les spectateurs devenant acteurs tandis que les performeurs sont les spectateurs des spectateurs

¹ M. Hagelstein, « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », Pluralité et singularité des arts in Revue Philosophique de Louvain, Tome 113, août 2015, p.493. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186440>

² M. Hagelstein, « Les paradoxes de l'art performance », DOSSIER/L'art performance. La place du spectateur, Université de Liège, 2012, page 5. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/137131>

³ M. Hagelstein, « La non-performativité de la performance », Klesis – Revue philosophique, 2013, p.103

⁴ J. Rancière, « Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle », rééd.10/18, 2004

⁵ M. Hagelstein, « Quand l'événement artistique transforme la donne : performance et émancipation », Flux News, Liège, Avril 2009. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/9285>

Pour Rancière, le spectateur a droit à son anonymat : l'artiste ne doit pas anticiper sur la compréhension de ce dernier. Il ne doit pas chercher en lui une certaine identité, lui présupposer une place et des facultés spécifiques¹.

La performance a ainsi mis en évidence l'activité du spectateur qui, contrairement à certains présupposés, n'est pas que passivité. Le spectateur relie toujours ce qu'il voit à son expérience personnelle, ses rêves, ses sentiments...²

Or de manière assez étonnante, cette liberté peut se retourner contre le spectateur pour provoquer chez lui un sentiment d'impuissance. Peu de spectateurs osent ou même savent qu'ils peuvent profiter de cette liberté d'interprétation, mais aussi de leur liberté de mouvement. Bouger, traverser l'espace, se rapprocher ou reculer pour changer de perspective semble inconvenant pour beaucoup de membres du public. C'est parce que nos habitudes restent ancrées dans le modèle traditionnel des Beaux-Arts, où l'on nous apporte automatiquement des clés de lecture jusqu'à notre place étiquetée³.

Il n'est alors pas rare d'entendre un spectateur s'attrister de n'avoir rien compris à une performance artistique, ce qui revient à dire qu'il y avait un sens qu'il n'est pas parvenu à saisir. Le sentiment d'incompétence et d'échec qui s'en suit engendre naturellement de l'amertume vis-à-vis du médium⁴. L'une des fonctions de la performance serait alors de nous faire réfléchir à ce qu'implique le statut de spectateur⁵.

Parce qu'elle remet en question certaines formes de domination (acteur/spectateur, actif/passif, art/quotidien...), la performance instaure de nouvelles connexions, mais aussi une « égalité du sentir et de nouvelles formes de la vie en commun »⁶.

Dans « Rhythm 0 » par exemple, Marina Abramovic imaginera une performance spectaculaire entièrement basée sur l'intervention du public. Debout et figée à la manière d'une poupée, Abramovic se tenait à côté d'une table où étaient disposés 72 objets, répartis en « objets de destruction » et « objets de plaisir ». Les premiers correspondaient respectivement à un pistolet chargé, une barre de métal, des lames de rasoirs ou encore des couteaux, tandis que la seconde catégorie comprenait des

¹ M. Hagelstein, « Quand l'événement artistique transforme la donne : performance et émancipation », Flux News, Liège, Avril 2009. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/9285>

² Ibid. ; J. Rancière, « Le spectateur émancipé », Paris, La fabrique, 2008

³ M. Hagelstein, « La non-performativité de la performance », Klesis – Revue philosophique, 2013, p.104

⁴ Ibid., p.105

⁵ M. Hagelstein, « Les paradoxes de l'art performance », DOSSIER/L'art performance. La place du spectateur, Université de Liège, 2012, page 8. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/137131>

⁶ M. Hagelstein, « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », Pluralité et singularité des arts in Revue Philosophique de Louvain, Tome 113, août 2015, p.485. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186440>

fleurs, des plumes, du pain, du vin... Pendant 6 heures, le public pourra faire ce qu'il lui plaît de l'artiste. Durant les premiers instants, seuls les photographes s'approcheront. Petit à petit, les spectateurs viendront lui offrir des fleurs, déplacer ses bras ou l'embrasser. A partir de la troisième heure, les objets de destruction seront utilisés. Attachée, dénudée, coupée et même agressée sexuellement, Abramovic verra ainsi son public se diviser entre « protecteurs » et « agresseurs », deux groupes qui finiront par se disputer violemment, mettant du même coup un terme à la performance¹.

¹ N. Spector, « Marina Abramovic, Rhythm 0 », dans Collection Online, Guggenheim Museum. Lien en ligne : <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>

9. Art et féminisme :

L'art n'est donc pas seulement ce que l'on peut voir derrière un cordon de sécurité. Il peut interagir avec le public et son quotidien, évoluer avec et en fonction de lui. Mais comment l'art pourrait-il avoir une réelle fonction politique ? Plus précisément encore, serait-il possible d'en user dans le cas de la libération du corps des femmes ? Nous avons vu qu'il pouvait mettre les corps en scène, mais cela signifie-t-il qu'il peut également modifier notre manière de le percevoir et de nous y rapporter ?

9.1 Avertissement :

Que ce soit dans l'Histoire en général, ou plus particulièrement, comme cela va nous intéresser ici, dans l'Histoire de l'art, les femmes ne sont pratiquement jamais mentionnées. Il y a pourtant bien eu des femmes philosophes, artistes, scientifiques... mais elles sont peu célébrées et enseignées, contrairement à leurs collègues masculins. Elles sont perçues comme des exceptions, des accidents.

Dans le cas de l'Histoire de l'art, elle est écrite, transmise et reçue par les hommes. Plus encore, ce sont également ces derniers qui ont construit la notion de beauté, où la femme joue un rôle central. Depuis la préhistoire, nous assistons à une omniprésence de la représentation du féminin : cela va du culte de la fécondité, avec la déesse-mère, aux corps idéalisés des jeunes filles aux formes tantôt généreuses et tantôt élancées. Les femmes sont souvent peintes, dessinées, décrites par les hommes, mais rares semblent celles qui peignent, dessinent ou écrivent par elles-mêmes. Dans l'art, la femme est toujours représentée du point de vue masculin : c'est-à-dire comme étant désirable, mais jamais désirable¹.

C'est pourquoi nous allons ici aborder la branche spécifique de l'art qu'est l'art corporel en la remettant dans une perspective féminine et féministe. En effet, les femmes artistes ont en elles le germe d'une révolte, puisqu'elles pratiquent une activité qui leur est interdite à la fois socialement, politiquement et institutionnellement (rappelons par exemple qu'il faudra attendre la fin du XIXe siècle pour que les françaises aient le droit de s'inscrire dans les académies). Certaines artistes se revendiquent du féminisme, tandis que d'autres ne se pensent pas comme femmes-artistes, mais simplement comme artistes. Nous ne voulons pas réduire ces femmes à des modèles idéaux de la cause féministe, mais simplement saluer cet élan qui leur a fait remettre en question les règles de leur société. Nous dirons seulement que certaines artistes ont une réelle réflexion ou démarche

¹ A ce sujet, voir le livre de C. Viéville et L. Adler, « Les femmes artistes sont dangereuses », Flammarion, 2018 ; voir également le film « Le portrait de la jeune fille en feu ». Ce dernier réalise une critique du regard masculin, considéré comme la norme, qui transforme les femmes en objets.

émancipatrice, tandis que d'autres bouleversent et remettent en question les codes de notre société rien que par leur façon d'exister.

Nous devons également éviter un autre écueil, car les œuvres de femmes sont encore bien trop souvent reçues comme l'expressivité de leur sexe. Or, l'art corporel est une façon de se représenter le monde hors de soi, pour sortir du rôle qui nous incombe. Il faudra donc éviter de tomber dans une admiration excessive de type « c'est merveilleux pour une femme d'avoir fait cela ! » ou dans des considérations psychanalytiques telles que « c'est son côté féminin qui lui fait voir les choses ainsi », car être femme ne donne ni une façon de voir ni une façon de faire qui traduirait une essence féminine. On ne peut donc pas non plus catégoriser leurs œuvres en mouvement : l'art féminin n'est pas un courant au même titre que le réalisme ou le romantisme.

Tout ceci nous mène à un paradoxe, puisqu'il faut simultanément revaloriser « le féminin » (c'est-à-dire l'identité d'artiste femme, en réaffirmant l'existence d'œuvres oubliées ou négligée, tout en luttant contre les préjugés misogynes) et mettre en avant le genre comme variable construite (socialement, culturellement ...). Ces deux points pratiquement antagonistes doivent être maintenus en équilibre : trop valoriser le génie féminin nous ferait basculer dans une sorte de féminité naturalisée, mais ignorer la question du genre au nom de l'idée selon laquelle le talent n'a pas de sexe nous ferait oublier que l'on ne crée pas hors de la société¹.

9.2 « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » :

Linda Nochlin est l'une des premières femmes à avoir articulé son expérience de militante féministe aux pratiques artistiques professionnelles. Confrontée à la question « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », elle dénoncera le piège de cette formulation dans un article éponyme de 1970 : les militantes féministes pensaient récuser cet énoncé grâce à une liste de femmes artistes, or pour Nochlin, il ne suffit pas de combler les lacunes des travaux d'historiographes. Il s'agit surtout « de prendre en considération le point de vue à partir duquel sont émis les énoncés afin de cerner comment ils orientent et limitent la fabrication des savoirs »².

¹ F. Dumont, S. Sofio, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, 2007/2 (n° 43), p.36-37. DOI : 10.3917/cdge.043.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-17.htm>

² G. Gourbe, C. Prévot, « Art et féminisme, un no man's land français ? », *L'Homme & la Société*, 2005/4 (n° 158), p. 132. DOI : 10.3917/lhs.158.0131. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2005-4-page-131.htm>

Nochlin voulait non seulement souligner les conditions expliquant la rareté des grandes artistes femmes, mais également de démontrer que la présence de ces femmes a été occultée. Ce travail consiste à faire renaître les mortes, mais également à ne pas laisser mourir les vivantes¹.

Au lieu de débattre et de remettre en évidence ce « fait », l'absence d'artistes femmes a été admise, notamment par les philosophes, comme une évidence, une donnée ontologique et biologique. En réponse à cela, Nochlin montre que l'absence et l'occultation des femmes tient à la fois de leur confinement dans la sphère domestique et de leur interdiction d'accès à toute formation artistique. Bien que quelques-unes aient pu bénéficier de l'enseignement d'un père ou d'un amant, elles ne pouvaient profiter du mécénat de grands commanditaires et étaient condamnées à œuvrer dans l'ombre, parfois même sans pouvoir signer leur travail². C'est pourquoi « comme toute révolution, [...], la révolution féministe devra tôt ou tard s'en prendre aux fondements rationnels et idéologiques des diverses disciplines intellectuelles ou universitaires — l'histoire, la philosophie, la sociologie, la psychologie, etc. »³.

La scène politique ainsi que la scène artistique sont des bastions bien gardés par les hommes. Or le caractère genré de la création artistique n'a rien de secondaire, si l'on admet que l'art a un rôle central dans l'organisation des rapports humains. Il contribue à la constitution et la répartition de l'espace (symbolique et réel). A la manière de l'agora et du théâtre dans l'Antiquité grecque, la représentation politique et artistique sont les deux manières de figurer la présence du peuple. Or les femmes en sont exclues, enfermées dans un espace qui, en les dédiant à la production d'enfants et l'entretien de la famille, les voue à une stérilité symbolique⁴.

L'art est donc un espace mental et politique où règne le masculin. Dès lors, les femmes qui pénètrent dans ce domaine contreviennent à leur nature biologique : elles créent autrement qu'en mettant des enfants au monde, sortant ainsi de la cellule familiale dite « privée ».

Nous pourrions alors nous demander si l'évolution de la définition de l'art a permis aux femmes d'émerger plus facilement sur la scène artistique. Nous avons vu qu'avec Duchamp et l'introduction de ses *ready-made*, la reconnaissance d'une œuvre d'art comme telle ne dépend plus de sa conformité à des canons ou à des manières de faire, à des habiletés techniques. La création artistique ne requérant

¹ F. Collin, « Entre poiésis et praxis : Les femmes et l'art », *Diogène*, 2009/1 (n° 225), p. 103. DOI : 10.3917/dio.225.0101. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-101.htm>

² Ibid., p. 101-102

³ L. Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », in *Femmes, art et pouvoir*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 201.

⁴ F. Collin, « Entre poiésis et praxis : Les femmes et l'art », *Diogène*, 2009/1 (n° 225), p. 105. DOI : 10.3917/dio.225.0101. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-101.htm>

(presque) plus de fabrication, nous pourrions alors imaginer que cela aurait permis aux femmes de se libérer de l'obstacle que représente la difficulté d'accès aux écoles d'art¹.

Or si n'importe-quoi peut devenir une œuvre, ce n'est néanmoins pas sous l'autorité de n'importe qui ni n'importe où. Le n'importe-quoi s'accompagne de conditions de reconnaissances qui ne sont décidément pas n'importe lesquelles. Autrement dit, avec l'émergence de l'art contemporain, les exigences techniques requises par une œuvre se convertissent en exigence d'autorité².

Affirmer « ceci est de l'art » en parlant d'un urinoir est un geste osé qui sollicite l'assentiment du public et de la critique. « Le passage du registre de l'expertise à celui de l'autorité dans la détermination de l'œuvre d'art n'est pas nécessairement propice aux femmes. Car si l'expertise s'acquiert, l'autorité, quant à elle, au mieux se conquiert »³. Si les rapports art/pouvoir ont changé, ils subsistent donc malgré tout.

9.3 Art corporel et féminisme :

L'alliance entre le féminisme et l'art corporel s'imposait dès lors, puisque « c'est en tant que corps que les femmes sont désignées comme femmes (...) le corps féminin devient l'identité et la prison de la femme, à la fois ce que la femme *est* et ce qu'elle *n'est pas* »⁴. Il s'agissait alors de définir des actions remettant en question l'image traditionnelle de la femme ainsi que les modes d'aliénations dont elles sont victimes. La liste des performances artistiques des féministes est très longue et montre bien qu'il est question d'effacer la frontière entre « faire l'art et faire la vie »⁵, c'est-à-dire de faire de l'art pour transformer le monde. Judy Chicago, par exemple, a recréé la Bible à sa manière dans « Dinner Party », imaginant une Cène entièrement composée d'apôtres femmes⁶.

L'art corporel féministe lutte ainsi contre le sexisme inhérent à toute société patriarcale en mettant concrètement en scène le corps (celui de la femme artiste avant tout). « Le fait qu'une telle proportion de l'art produit par des femmes depuis les années soixante-dix utilise et engage directement le corps féminin est le résultat inévitable des circonstances historiques qui ont réglé le corps de la femme dans sa position d'infériorité sociale et politique de subordination aux hommes »⁷.

¹ F. Collin, « Entre poiésis et praxis : Les femmes et l'art », *Diogène*, 2009/1 (n° 225), p. 105-106. DOI : 10.3917/dio.225.0101. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-101.htm>

² Ibid., p. 106-107

³ Ibid., p. 107

⁴ P. Merot, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », *Revue française de psychanalyse* dans *Presses Universitaires de France*, 2005/5 vol.69, page 1592

⁵ Ibid.

⁶ F. Collin, « Entre poiésis et praxis : Les femmes et l'art », *Diogène*, 2009/1 (n° 225), p. 108. DOI : 10.3917/dio.225.0101. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-101.htm>

⁷ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx* dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 88

Par des performances choquantes, drôles, violentes ou douces, l'art corporel et la performance féministe s'attachent à déconstruire les bases de l'oppression des femmes : ils mettent « en accusation les discours, les images et les pratiques qui participent au mépris et à la dégradation de la corporéité féminine »¹. Ce combat contre le sexisme s'articule donc le plus souvent à une critique du capitalisme, mais d'autres éléments, comme la dénonciation du racisme, peuvent également s'y ajouter².

Afin de montrer comment la performance peut servir d'outil de revendication et de transformation au féminisme, nous nous centrerons sur une artiste féministe en particulier : Diana Torres, une anarchiste ayant inauguré une nouvelle branche de l'art corporel qu'elle nomme « pornoterrorisme ». Afin de mieux comprendre les caractéristiques et les possibilités offertes par ce mouvement, nous devons éclaircir la question de la pornographie avant de parler du post-porn (ou la post-pornographie) dont Torres hérite.

¹ J-M Lachaud et C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx* dans *Presses Universitaires de France*, 2007/1 n°41, page 88

² *Ibid.*, page 89

10. La pornographie :

Avant tout, quels sont les rapports que la pornographie entretient avec la philosophie ? Est-il réellement pertinent d'aborder ce sujet dans un cadre philosophique ?

10.1 Philosophie et pornographie :

Pour reprendre les mots de Foucault : « On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. Tabou de l'objet, rituel de la circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle : on a là le jeu de trois types d'interdits qui se croisent, se renforcent ou se compensent, formant une grille complexe qui ne cesse de se modifier. Je noterai seulement que, de nos jours, les régions où la grille est la plus resserrée, où les cases noires se multiplient, ce sont les régions de la sexualité et celles de la politique : comme si le discours, loin d'être cet élément transparent ou neutre dans lequel la sexualité se désarme et la politique se pacifie, était un des lieux où elles exercent, de manière privilégiée, quelques-unes de leurs plus redoutables puissances »¹.

Etant donné qu'il s'agit de parler de sexe, et plus précisément de pornographie dans le cadre de la philosophie, nous pourrions, à juste titre, nous demander : « comment un discours de raison pourrait-il parler de ça ? »² car « rarement les philosophes ont porté un regard assuré sur ces objets placés entre le dégoût et le ridicule, où il fallait à la fois éviter l'hypocrisie et le scandale »³.

La question qui se pose dès lors est la suivante : peut-on parler de tout au nom de la philosophie ? La première réaction serait sans doute de dire que non. Il y a des sujets qui ne mériteraient même pas que l'on se penche dessus, tout au plus de leur jeter une brève œillade peut-être. Car comment « bien parler » de la pornographie, c'est-à-dire dans un questionnement philosophique qui ne sombrerait pas dans l'obscénité ? Comment faire de la philosophie de la pornographie sans pornographier son discours ? L'opinion voudrait sans doute qu'en philosophie, on ne parle ni de ça ni comme ça. Faudrait-il alors ennoblir la chose pornographique, afin qu'elle devienne digne d'interrogations philosophiques ?

La solution est tout autre : pour faire de la philosophie de la pornographie, contre la tentation de la censure ou de l'évitement de certains sujets jugés gênants, il faut commencer par éviter de se mettre dans une posture bêtement moralisatrice ou pudibonde. Il est possible de parler pornographie, à condition d'aborder une posture critique, à la fois vis-à-vis de la censure, mais également par rapport

¹ M. Foucault, « L'Ordre du discours », Paris, Gallimard, 1971, p. 11-12

² M. Foucault, « Histoire de la sexualité, t. I : La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p.34

³ Ibid.

à toute forme de fascination sans réflexion. Lorsque nous parlons de censure, cela touche également à la question du langage : il existe, autour du sexe, toute une rhétorique de l'allusion, de la métaphore et de l'euphémisme qui s'inscrit dans une tentative de maîtrise de celui-ci. Comme si, pour contrôler le sexe dans le monde physique, il fallait avant tout contrôler sa circulation dans les discours.

Plus précisément, il n'y a pas de partage binaire entre les choses que l'on dit ou non, mais plutôt « différentes manières de ne pas les dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas en parler, quel type de discours est autorisé ou quelle forme de discrétion est requise pour les uns et les autres. Il n'y a pas un, mais des silences et ils font partie intégrante des stratégies qui sous-tendent et traversent les discours »¹.

Par conséquent, si la langue philosophique veut parvenir à embrasser la question de la pornographie, il ne sera évidemment pas question d'utiliser d'euphémismes ou de vagues descriptions timorées, mais d'un vocabulaire direct et précis. Notons d'ailleurs que le terme *philein* (*φιλεῖν*), qui compose le mot « philo-sophie », ne signifie pas seulement « aimer », mais peut également être traduit par (donner un) « baiser »². Autrement dit, le philosophe est celui qui embrasse la connaissance, et embrasser implique un échange, une sorte de contamination mutuelle, la pornographie devenant ainsi sujet à philosopher et la philosophie devenant pornographique.

C'est pourquoi « la philosophie face à la chose porno n'a pas la possibilité de parler proprement, en termes scientifiques, de son objet et de dire, simplement, la vérité. Autrement dit, quand on parle de porno on ne peut pas se réfugier derrière le 'je' philosophique, ce 'je' universel, spectateur imperturbable et dégagé, sujet transcendantal, porte-parole pour tous et tout un chacun, désincarné et asexué. (...) on ne peut pas afficher de l'indifférence devant la chose porno et qu'il faut bien admettre une nécessaire vulnérabilité devant son pouvoir »³. Autrement dit, si le concept de chien n'aboie pas ou celui de chat n'a pas de griffes, celui de pornographie ne pousse aucun gémissement. Pourtant il résonne longuement à nos oreilles et marque durablement les esprits.

Dès lors, le spectre de la pornographie hanterait-il la philosophie ? Elle est le double abject et obscène que son λόγος ne peut totalement purifier. Irrecevable et inadmissible, pourrait-on penser,

¹ M. Foucault, « Histoire de la sexualité, t. I : La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p.34-35

² S. Regazzoni, « La Chose porno - ou le corps impropre », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 125. DOI : 10.3917/rdes.079.0124. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-124.htm>

³ Ibid., p. 130

pas sérieux, une insulte à la dignité du discours et du questionnement philosophique¹. Agamben allait jusqu'à qualifier la pornographie de « dispositif politiquement et moralement infâme »². Et pourtant...

Afin de démontrer l'intérêt du lien entre philosophie et pornographie, peut-être serait-il pertinent de se remémorer un événement : durant le siècle des Lumières, la population a vu naître une littérature clandestine très particulière. C'étaient des écrits érotico-philosophiques. Des œuvres telles que « Thérèse philosophe »³ ou « Les bijoux indiscrets »⁴ se passaient massivement sous le manteau et avaient la particularité de mêler débats philosophiques et ébats érotiques, mais surtout d'emprunter la voix des femmes.

Ce sont des écrits que l'on n'a plus du tout l'habitude de lire : ils ne ressemblent en rien à ce que l'on connaît, ni en matière de pornographie ni en matière de philosophie. Ce sont des histoires de femmes qui fantasment, se masturbent, mais aussi d'amants qui, après avoir couché ensemble, se mettent à réfléchir sur le sens de la vie, du bien et du mal... Le plaisir est ainsi l'occasion d'une réflexion philosophique, celle-ci devenant alors moins rébarbative et plus sensible, plus à la portée de tout le monde.

Comment faire de la philosophie à partir de ses propres expériences ? Comment faire du plaisir un questionnement philosophique, et inversement, comment faire de la philosophie en prenant du plaisir ? La réponse donnée à toutes ces questions se résume très simplement : la philosophie doit être un peu pornographique⁵.

Pour développer au mieux l'exercice de la pensée, la philosophie doit être narrative, se mettre en scène dans des situations concrètes, des expérimentations et récits qui enrichissent la réflexion tout en la rendant plus abordable. Si nous voulons éviter de tomber dans le même puits que Thalès, à force de contempler le ciel sans même prendre garde à nos pieds, quoi de mieux pour nous ancrer dans le monde réel que nos propres corps ? En un cercle à la fois vicieux et vertueux, la philosophie s'érotise ainsi aux côtés d'Eros qui philosophe, la vérité se dénude et les récits d'apprentissage se font à la première personne⁶.

¹ S. Regazzoni, « La Chose porno - ou le corps impropre », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 131. DOI : 10.3917/rdes.079.0124. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-124.htm>

² G. Agamben, « Profanazione », Roma, Nottetempo, 2005, p. 106

³ Voir J-B Boyer D'Argens, « Thérèse Philosophe, ou mémoire pour servir à l'histoire du père Dirrag », 1748

⁴ Voir D. Diderot, « Les bijoux indiscrets », 1748

⁵ Voir lien en ligne <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-philo/le-journal-de-la-philo-du-lundi-11-fevrier-2019>

⁶ A ce sujet, voir notamment C. Duflo, « Philosophie des pornographes. Les ambitions philosophiques du roman libertin », Seuil, L'ordre philosophique, 2019

Mais surtout, cette littérature clandestine nous montre que, à l'époque, l'association des femmes et de la philosophie engendre de la pornographie. Cela signifierait qu'une femme qui développe son intellect développe forcément sa sexualité, la libération de l'esprit allant de pair avec celle du corps ? En tout cas, c'est ce que nous verrons ici : des femmes qui allient plaisir et connaissance, corps et intelligence, le tout dans la perspective de prendre conscience de son sort et s'éveiller aux problèmes du monde, en créant des solidarités qui brisent les barrières géographiques et générationnelles.

Finalement, la rencontre entre philosophie et pornographie semble couler de source, puisque ce sont deux théâtres où se jouent la mise en scène et la représentation du corps qui, loin d'être naturelle, est le résultat d'une construction savamment élaborée mais jamais définitive. Une alliance entre les deux scènes permettrait de faire émerger une nouvelle vision du corps, un corps porno-philosophique¹. De toute façon, quoi de plus logique qu'allier la masturbation intellectuelle à la masturbation tout court ?

10.2 Définition :

Nous avons parlé de l'écueil de la censure, ou au contraire, d'une fascination sans esprit critique pour la pornographie. Mais l'un des autres inconvénients est que l'on peut estimer inutile d'étudier cette dernière, étant donné que pratiquement tout le monde peut revendiquer une compétence à ce sujet. Il faudra donc noter que, de la même manière qu'il ne suffit pas d'avoir visité l'intérieur d'une pyramide pour tout savoir de l'Égypte Antique, fréquenter régulièrement des sites pornographiques ne nous permet pas d'épuiser entièrement le sujet.

Une dernière difficulté touche à la définition de la pornographie en elle-même : étant donné qu'elle provoque de nombreux débats, il est difficile, en l'absence de consensus, de poser clairement ses origines.

A en croire le néo-platonicien Atheneus, l'origine du mot « pornographie » serait philosophique et proviendrait, plus précisément, d'un repas où il était question d'un homme peignant des prostituées, c'est-à-dire un « pornographos »². Ce terme n'a néanmoins plus été utilisé jusqu'au siècle des Lumières, où il désignait alors « les représentations explicites des organes sexuels ou des actes sexuels »³. Or qualifier de pornographique chaque représentation sexuelle explicite est très

¹ L. Odello, « Pour une autre pornographie », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 2. DOI : 10.3917/rdes.079.0001. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-1.htm>

² S. Regazzoni, « La Chose porno - ou le corps impropre », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 125. DOI : 10.3917/rdes.079.0124. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-124.htm>

³ S. Laugier, M. Marzano, « Présentation. La pornographie à la croisée des savoirs », *Cités*, 2003/3 (n° 15), p. 14. DOI : 10.3917/cite.015.0009. URL : <https://www.cairn.info/revue-cites-2003-3-page-9.htm>

imprécis : les représentations crues d'actes sexuels existent depuis la préhistoire, mais cette définition ne permet pas de distinguer la pornographie de l'érotisme, de certains cultes de la fécondité ni même des planches anatomiques utilisées en médecine.

Il faudra des centaines d'années pour voir émerger une première et timide tentative de définition. En France « la loi de 1975 (qui instituait un classement X pour les films à caractère pornographique) ne donnait aucune définition de la pornographie et renvoyait à un décret (jamais rédigé) pour la préciser. Lorsque la question fut posée au Conseil d'État, il se contenta normativement de décider de la nature pornographique d'un film, sans donner d'éléments sémantiques. Au point que la seule ébauche de définition légale reste celle du commissaire du gouvernement, M. Genevoix, qui proposa en 1981 cette remarquable dialectique érotisme/pornographie : 'Le propre de l'ouvrage érotique est de glorifier, tout en le décrivant complaisamment, l'instinct amoureux, le geste amoureux. Les œuvres pornographiques, au contraire, privant les rites de l'amour de leur contexte sentimental, en décrivent simplement les mécanismes physiologiques et concourent à dépraver les mœurs s'ils en recherchent les déviations avec une prédilection visible. Est de caractère pornographique le film qui présente au public sans recherche esthétique et avec une crudité provocante des scènes de la vie sexuelle, et notamment ses scènes d'accouplement' »¹. La distinction proposée entre érotisme et pornographie repose sur l'absence de « recherche esthétique » ainsi que sur l'existence d'un « contexte sentimental », ce qui n'est pas satisfaisant, la pornographie n'étant pas forcément dénuée de sentiments ni de qualités esthétiques².

Nous pourrions peut-être accepter la définition de Linda Williams³, plus classique, selon laquelle la pornographie est « une représentation visuelle (et parfois auditive) de corps vivants et en mouvement, performant des actes sexuels explicites et usuellement non simulés, ayant comme but premier d'exciter les regardants »⁴. Néanmoins, elle présente un inconvénient majeur : comment savoir le but premier d'une « représentation visuelle » ? Prenons le cas de l'Inde : la culture indienne valorise la sexualité dans sa dimension sacrée. De nombreuses représentations d'actes sexuels peuvent ainsi être retrouvés dans des temples, comme ceux du village Khajurâho. Mais si tant est qu'il n'y avait bien qu'un seul but premier à ces sculptures, comment le connaître avec certitude ? Elles

¹ S. Laugier, M. Marzano, « Présentation. La pornographie à la croisée des savoirs », *Cités*, 2003/3 (n° 15), p. 11. DOI : 10.3917/cite.015.0009. URL : <https://www.cairn.info/revue-cites-2003-3-page-9.htm>

² Le couple d'acteurs, Leo et Lulu, est un bon exemple : ensemble depuis 6 ans, ils pratiquent à deux la pornographie amateur qu'ils diffusent régulièrement sur internet. A ce sujet, voir le lien en ligne : http://leolulu.fr/about?fbclid=IwAR0fcgdaUOFKVMaE2uMpgo7IHovBqQBMYe01FonoyMigjclwifKGz_MWmu4

³ Théoricienne du cinéma pornographique

⁴ « To define film pornography minimally, and as neutrally as possible, as the visual (and sometime aural) representation of living, moving bodies engaged in explicit, usually unfaked, sexual acts with a primary intent of arousing viewers. » Linda Williams. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Expanded edition. Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1999 (1989). p. 29-30

servaient probablement tout à la fois à exciter, enseigner de nouvelles pratiques et connecter l'humain au divin. Dans ce cas, la définition de Williams ne permet pas de différencier une vidéo de pornographie classique de ces représentations sexuelles. Pourtant, si l'on peut faire des visites touristiques en famille dans le village de Khajurâho, il est moins sûr que des parents accepteraient de montrer aussi simplement de telles vidéos à leurs enfants.

Nous reprendrons donc ici la définition de Simone Regazzoni¹ : « La chose porno est une real-fiction, la fiction (du) réel des rapports sexuels ou des actes sexuels, à savoir : une fiction visuelle dans laquelle les acteurs font semblant de faire ce qu'ils font réellement – font semblant d'accomplir les actes sexuels qu'ils accomplissent en réalité. La chose porno est donc une fiction (la seule forme de fiction) qui incorpore en soi, en le montrant dans le détail, le réel de l'acte sexuel »². Néanmoins, il ne faut pas entendre par là que la pornographie montre le sexe « pur » ou « originaire », la pornographie étant le reflet de la société, du système et de certaines croyances quant à la manière de vivre sa sexualité.

¹ Philosophe italien

² Cette définition n'est malgré tout pas idéale, puisqu'elle sous-entend que la pornographie se réduit à des vidéos ou des films. S. Regazzoni, « La Chose porno - ou le corps impropre », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 132. DOI : 10.3917/rdes.079.0124. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-124.htm>

11. La post-pornographie (ou post-porn) :

La pornographie n'étant pas détachée du système dans lequel elle est créée, elle reflète par conséquent les inégalités de notre société. Dès lors, faut-il la bannir ou serait-il possible d'imaginer une autre forme de pornographie qui, après avoir pris conscience des déterminismes de notre monde, tenterait de les dénoncer et de s'en distancier, à la manière d'une performance d'art corporel ?

11.1 Les débuts :

La post-pornographie est issue d'un débat entre les féministes : un premier « groupe », considérant les productions pornographiques non seulement comme l'un des symptômes de la société patriarcale, mais également comme un véritable acte de violence qui cause préjudice aux femmes, voulut l'interdire¹. Le second s'est opposé à cette censure car pensait que le sexisme n'était pas inhérent à la pornographie, une alternative égalitaire pouvant ainsi être imaginée. Ce mouvement est ce qu'on appelle aujourd'hui le « féminisme pro-sexe ».

Face au vide laissé par l'éducation sexuelle, centrée sur les risques liés au sexe (maladies et grossesses non-désirées) plus que sur la notion de plaisir ou de consentement, le post-porn nous invite à réfléchir sur la pornographie en tant qu'outil artistique et didactique, mais aussi sur ce que la sexualité a de politique et les rapports de pouvoir qu'elle renferme. Nous avons vu, avec l'aide de Foucault, qu'il était possible de se libérer en usant de son corps et des possibilités de plaisirs qu'il contient, après avoir pris conscience des déterminismes historiques qui pesaient sur lui. Mis en scène dans des performances, utilisé pour dénoncer les carcans et mettre en valeur d'autres manières d'être, le corps peut ainsi servir d'outil artistique et politique. Le post-porn pourrait donc être considéré comme un ensemble de performances d'art corporel qui remettent en question l'hégémonie de la pornographie classique ainsi que des corps et sexualités qu'il présente.

Annie Sprinkle² aurait inauguré la première performance post-porn en 1990 avec son « The Public Cervix Announcement » : assise sur une chaise les jambes écartées et le sourire aux lèvres (celles du visage), Sprinkle invitait les passants à observer son col de l'utérus avec un spéculum et une lampe de poche. Didacticienne, elle tenait tout particulièrement à éduquer les gens à propos de ce grand

¹ A ce sujet, voir notamment C. McKinnon, *Feminism Unmodified*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1987 ; *Toward a Feminist Theory of the State*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1989 ; *Only Words*, London, Harper Collins, 1992 (19931). Pour ce qui concerne l'approche législative de la pornographie, voir l'article « Pornography, civil rights, and speech », in *Harvard Civil Rights-Civil Liberties Law Review*, 20, 1985 ; voir également A. Dworkin, *Pornography : Men possessing Women*, New York, E. P. Dutton, 1979 ; *Scapegoat. The Jews, Israel, and Women's Liberation*, New York, The Free Press, 2000.

² De son vrai nom Ellen F. Steinberg, elle s'est rebaptisée Annie Sprinkle en référence au verbe « to sprinkle » (« arroser » ou « asperger »), et donc aux sécrétions corporelles. C'est une féministe pro-sexe, artiste, actrice porno et performeuse américaine.

tabou qu'est le corps féminin. A la fois objet d'expérience et maîtresse de son déroulement, Annie Sprinkle défendait ainsi la connaissance empirique du corps, qui devait mener, selon elle, à l'empowerment de la sexualité et au plaisir. Ce premier pas vers le post-porn mènera ce mouvement à l'abandon de la pornographie mainstream, au profit d'une pornographie au contenu politique et avec de véritables objectifs de changements sociaux¹.

Si l'on peut considérer le « Public Cervix Annonceur » comme précurseur du post-porn, c'est parce que cette performance en présente toutes les caractéristiques constitutives : « abolition de la distinction entre public et privé, usage de l'ironie, rupture avec la dichotomie sujet/objet, effacement de la frontière entre la culture légitime (l'art) et les productions culturelles illégitimes (la pornographie), implication des spectateurs, exposition publique de pratiques traditionnellement inscrites dans la sphère privée, dénonciation de la médicalisation des corps, renversements, mise en question du lien entre sexe et sexualité, usage de prothèses (le spéculum dans ce cas) »². Nous reviendrons sur ces caractéristiques.

11.2 Caractéristiques :

Nos corps sont toujours trop ou trop peu. Trop gros, trop mous, trop vulgaires, trop laids, trop pauvres et abîmés, mais aussi trop noirs ou trop pâles, trop étrangers, trop handicapés... Parallèlement ils sont trop peu virils ou féminins, trop peu conformes, travailleurs, volontaires, expérimentés, bref trop peu intégrés. À force de ne pas se retrouver dans ces discours, dans ces catégories qui pèsent et gouvernent le monde du visible et de l'acceptable, les corps exploités, migrants, délinquants, dégénérés, affamés, dénudés et violentés se sont mis au défi d'exister et de se médiatiser à travers la performance.

Crier sa situation à la face du monde, c'est aussi refuser de rester enfermé dans les propos des scientifiques et des universitaires. Les plus aptes à s'exprimer sont d'abord les personnes en situation, afin de prononcer un savoir qui sera en « je » et non plus à la troisième personne.

En réalité, le corps, le sexe et la sexualité sont des objets qui engagent : que l'on soit chercheur, lecteur, spectateur ou performeur, on ne peut que tomber dans une réflexion qui nous renvoie à nous-mêmes. Ce sont des objets d'étude dans lesquels tout le monde se reconnaît, troublant ainsi les

¹ R. Borghi, « Post-Porn », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 29. DOI : 10.3917/rdes.079.0029. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>

² Ibid.

tentatives de neutralité et d'objectivité scientifique¹. C'est pourquoi les performeurs post-porn sont toujours engagés, non seulement dans leur corps mais également dans leurs idées.

Le discours post-porn est avant tout une réponse faite à la pornographie dominante : celle des prostituées, des homos, des trans, des amateurs de BDSM, bref, des « déviants » qui s'assument. S'il est tellement important d'objecter à la pornographie classique, c'est parce qu'elle est l'une des techniques contemporaines les plus importantes en ce qui concerne la production de la « vérité du sexe » et d'identités² : elle véhicule un ensemble de conceptions, de discours, de représentations qui naturalisent une certaine façon de vivre son corps et sa sexualité. Pour le post-porn, il est important de déconstruire tout ceci en y apportant des alternatives. « L'appel au post-porn est donc indissociable d'une dénaturalisation du porno moderne, d'une critique de la répartition sexe/genre rigide et hétérocentrée qu'il impose et d'un refus de la cartographie corporelle et génitale qu'il fixe »³.

Contrairement à la pornographie *straight*, le post-porn va donner une valeur politique au corps. Selon le collectif Go fist foundation : « Le post-porn est le seul art qui représente les pratiques sexuelles telles qu'elles existent : avec des fluides, des odeurs, de la sueur, des bruits. C'est l'art qui se charge de montrer 'notre' sexualité dépouillée de tout romantisme et qui nous rapproche de notre animalité. C'est une revendication de notre sexualité, c'est une expérimentation ouverte à toutes les personnes aux corps, tailles, orientations sexuelles, genre, dé-genre différents »⁴. Le post-porn sort le sexe de la chambre et de la pseudo-sphère privée, efface les frontières entre la théorie et la pratique et explore les imaginaires. Toutes ces pratiques ne peuvent donc être réduites à de la simple pornographie : elles ont également des vertus thérapeutiques, didactiques et politiques.

Mais quelles sont, plus exactement, ses caractéristiques ? Nous verrons qu'elles sont semblables à celles du pornoterrorisme de Diana Torres, étant donné que ses performances se situent à la jonction entre l'art corporel et la post-pornographie.

¹ B. Andrieu, G. Boëtsch, Chevê Dominique, « Un corps de savoir. Vers une encyclopédie des somaticiens », *Corps*, 2016/1 (N° 14), p. 17. DOI : 10.3917/corp1.014.0011. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-2016-1-page-11.htm>

² L. Odello, « Pour une autre pornographie », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 1-2. DOI : 10.3917/rdes.079.0001. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-1.htm>

³ M-H Bourcier, « *Bildungs-post-porn* : notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 51. DOI : 10.3917/rdes.079.0042. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-42.htm>

⁴ Voir le collectif « Go fist foundation ». Lien en ligne : <http://gofistfoundation.pimienta.org/temas/index.html#2>

11.2.1 Centralité de l'anus¹ :

Comme nous l'avions vu, l'anus ne peut se mettre au service de la reproduction et rompt avec l'opposition masculin/féminin, n'étant d'aucun genre spécifique. Bouleversant la division sexuelle et la notion de sexualité, il sera ainsi repris dans le post-porn comme symbole des sexualités dissidentes.

Dans certaines de ses performances, Torres pratique le *fisting* anal (pénétration anale du poing), ce genre d'action étant une manière de remettre en question l'acte sexuel classique (centré autour de la pénétration vaginale par un pénis) mais également de mettre en valeur le plaisir prostatique masculin qui, à la manière du clitoris chez les femmes, fait l'objet d'un tabou. Beaucoup d'hommes méconnaissent cette partie d'eux-mêmes et s'imaginent que la stimulation prostatique est une pratique réservée aux homosexuels. Tout bon hétérosexuel devrait donc s'interdire cette dernière. Contrairement à cela, Torres met en évidence qu'aucune pratique n'est réservée à une orientation sexuelle spécifique.

11.2.2 Critique du capitalisme² :

« L'impudence et la folie du capitalisme ont assis leur autorité et transformé les corps. Les corps des femmes, des gays, des lesbiennes, des trans, des bisexuels, des queer, de tous ceux considérés comme malades, fous, handicapés, anorexiques, gros, trop beaux ou trop laids, des enfants, des pervers, des étrangers, des monstres : des territoires occupés et contrôlés par une manipulation continue qui opère à chaque niveau de perception de la réalité et de l'existence. [...] La sexualité elle-même incarne les codes de cette politique de la corporéité morte. En refusant ces mécanismes et en créant un lien entre l'intellect et les viscères, nous retravaillons nos corps et nos consciences avec un esprit d'amour fou et une audace pleine de poésie »³.

Nous avons vu l'influence du capitalisme sur la construction de nos corps et de nos sexualités. Refuser le partage simpliste homme/femme, ainsi que toutes les obligations et attentes liées à l'un ou l'autre sexe, passe donc nécessairement par un refus du capitalisme et sa marchandisation des corps. Dans le post-porn, mais également chez Torres, cela se traduira également par le refus des circuits et médias officiels.

¹ R. Borghi, « Post-Porn », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 32. DOI : 10.3917/rdes.079.0029. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>

² Ibid., p. 33

³ Ibid.

11.2.3 Le corps comme terrain d'expérimentation¹ :

Nous pourrions également parler de *bodyhackers*² ou de « corps en chantier » : « si le corps est en chantier, c'est que nous ne sommes plus ici, comme ailleurs, dans un essentialisme qui définirait le corps comme une entité éternelle comme les bio-conservateurs de l'identité (...). Le corps n'est pas bâti car il est, sans cesse, dans un processus de construction et déconstruction. Le corps devient ainsi le laboratoire dans lequel tel un puits sans fond, nous puisons et expérimentons. Car mon corps peut devenir aussi mon propre terrain ou ma propre matière »³.

Autrement dit, le corps est transformé en manifeste, en instrument de critique et de subversion de la norme. Au cours d'une performance par exemple, Torres transformera son corps en véritable réceptacle de revendications : une amie lui pratiquera un *fisting* vaginal et finira par trouver un préservatif que Torres avait préalablement mis dans son vagin, contenant un poème dédié à cet organe.

11.2.4 L'utilisation de prothèses :

L'utilisation de la technologie (godes, vibromasseurs, spéculums mais aussi micros, caméras, ...) est un autre moyen de jouer avec sa sexualité et de la transformer, en montrant le caractère construit de ce qu'on appelle « féminité » et « masculinité ». Ce sera également l'une des caractéristiques de l'écoféminisme⁴, avec le corps cyborg de Donna Haraway⁵.

« La cyborg, c'est l'esclave noire qui apprend à lire (...), la jeune fille encapsulée qui, loin de se sentir handicapée, connaît des milliers de connexions ; la fille-orque transportée dans les étoiles. La cyborg est l'hybride suprême, hybride entre une femme réelle et un personnage de roman qui se superpose à elle pour la doter de mille nouvelles possibilités dont celle, fondamentale, de faire éclater capitalisme, famille et patriarcat »⁶. En inventant ainsi de nouvelles manières d'être à travers la cyborg,

¹ R. Borghi, « Post-Porn », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 33-34. DOI : 10.3917/rdes.079.0029. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>

² Le « hacking » étant l'art de détourner des choses, d'utiliser un objet d'une autre manière que sa fonction première.

³ B. Andrieu, G. Boëtsch, Chevê Dominique, « Un corps de savoir. Vers une encyclopédie des somaticiens », *Corps*, 2016/1 (N° 14), p. 16. DOI : 10.3917/corp1.014.0011. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-2016-1-page-11.htm>

⁴ Le terme fut inventé par la féministe française Françoise d'Eaubonne en 1974. Cette dernière estimait que le patriarcat était à la fois responsable de la subordination des femmes et des catastrophes écologiques, engendrées par la logique capitaliste. D'Eaubonne considérait ainsi que c'était aux femmes de faire converger les luttes écologique et féministe. A ce sujet, voir notamment C.Goldblum, « Françoise d'Eaubonne, à l'origine de la pensée écoféministe », dans *L'Homme et la Société*, 2017/1-2 (n° 203-204).

⁵ Autrice de science-fiction écoféministe, précurseure du mouvement queer et du « cyberféminisme », elle enseigne à l'université de Santa Cruz, en Californie.

⁶ I. Larue, « Libère-toi cyborg ! : Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe », Editions Cambourakis, 2018, 4e de couverture

Haraway voulait rompre avec l'ordre des choses, le fatalisme ambiant. La cyborg est une femme qui s'hybride avec quelque chose d'autre, que ce soit une machine ou un animal. Ce rejet de l'unité, de l'harmonie, est central : la cyborg est quelque chose d'instable, en transformation constante. Elle n'a pas de sexe, pas de « race », bref, pas d'unité. Elle développe un nouvel inconscient, un nouvel imaginaire, s'affranchissant ainsi de la question du biologique et de tout ce qui cherche à former une unicité¹.

Comme nous l'avons vu avec Preciado, et comme l'explique également Sam Boursier², le rôle de « féminité » que nous performons chaque jour ne va pas de soi. Notre monde est obsédé par l'opposition des genres, alors qu'il n'y a rien de naturel à se peindre les ongles ou s'épiler certaines zones du corps. Pourtant notre société rappelle sans arrêt aux femmes ce rôle (voire même ce devoir) de consommation et de parure³. Grâce à l'utilisation de prothèses qui permettent d'hybrider les corps, nous pouvons ainsi inventer d'autres codes afin de mieux s'interroger sur ceux que l'on nous impose.

Des personnes telles que Diana Torres ou Annie Sprinkle peuvent ainsi être considérées comme la personnification de cette cyborg, puisqu'elles s'hybrident et se transforment en se mettant en scène avec différentes formes de prothèses⁴.

11.2.5 Les ateliers⁵ :

C'est là que les idées sont à la fois élaborées et mises en pratique, la production artistique étant intimement liée à sa transmission et à son expérimentation. Au cours de ces ateliers, les participants divulguent et redécouvrent leur corps et leur sexualité. Qu'ils soient dédiés à la question des genres (*drag queen, drag king...*), des pratiques sexuelles (*fisting, éjaculation féminine ...*) ou à des éléments plus théoriques (auto-gynécologie, histoire du post-porn...), les ateliers sont au cœur du post-porn et sont hérités de groupes féministes des années 1970 pratiquant le « raising consciousness »⁶ (leur objectif étant déjà de se réapproprier son corps et de découvrir d'autres manières de s'y rapporter et de vivre sa sexualité).

¹ Voir D.Haraway, « Manifeste cyborg et autres essais : Sciences - Fictions Féminismes », Exils, 8 novembre 2007

² Voir S.Boursier, « Homo Incorporated, Cambourakis », 30 août 2017

³ Ibid.

⁴ Par exemple, Torres apprécie tout particulièrement l'usage de caméras et de micros lors de ses performances, qu'elle place à l'intérieur de son vagin, intégrant ainsi le public dans son corps à la manière de Sprinkle. Malheureusement, cette performance ayant été censurée, elle n'existe (pour l'instant) plus sur internet.

⁵ R. Borghi, « Post-Porn », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 29. DOI : 10.3917/rdes.079.0029. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-34.htm>

⁶ Au sens littéral, « élever la conscience »

Betty Dobson¹serait l'une des premières personnes à avoir organisé de tels ateliers, toujours durant les années 1970. Elle réunissait séparément femmes et hommes en groupe pour les aider à apprendre d'autres manières de se masturber. La question n'était donc pas de se découvrir mais de se REdécouvrir en se libérant des injonctions de la médecine et de la religion, de redessiner les planches anatomiques et faire disparaître la honte qui pèse sur certaines pratiques et manières d'être.

Le « raising consciousness » « est l'arme radicale du post-porn. Il participe de la création et de la transmission de savoirs/pouvoirs différents, de la création et de la transmission de cultures sexuelles et de genres différents, de la production de corps différents et de ces 'nouvelles possibilités de plaisir utilisant certaines parties bizarres du corps'. L'atelier est le lieu par excellence du 'personnel' et non de l'intime qui devient 'politique' »².

11.3 La post-pornographie dans l'espace :

L'opinion commune pense l'espace public et privé comme deux choses distinctes, les femmes étant subordonnées à l'espace privé, c'est-à-dire l'entretien de la famille et la production d'enfants, tandis que les hommes s'épanouissent dans le public. En réalité, ces deux espaces sont étroitement dépendants, les hommes ne pouvant agir dans le domaine public que grâce à l'existence des femmes, qui prennent soin de la sphère privée.

« Or l'affirmation de soi, l'expression de la raison et la prise de parole ne sont possibles que dans l'espace public et toutes ces caractéristiques sont pensées comme étant l'apanage exclusif des hommes »³. Une opposition de l'espace public et privé engendre un partage inégal entre les femmes et les hommes. La figure de la femme est ainsi construite de manière antinomique aux exigences de la citoyenneté, cette dernière étant associée à la masculinité. L'espace géographique n'est donc pas qu'un arrière-plan, un cadre où nos activités se réalisent et nos relations s'organisent. C'est une dimension historiquement produite et constitutive de ce que nous sommes, d'où certains groupes de personnes sont exclus : les femmes, mais pas seulement...

« L'espace public a été construit à partir d'une conception du 'comportement sexuel approprié'. Les styles de vie qui n'obéissent pas aux critères de monogamie, d'hétérosexualité et de finalité reproductive sont exclus de cette conception, qui constitue l'un des principaux piliers de l'ordre social dans de nombreuses sociétés patriarcales. L'exclusion spatiale des dissidents –c'est-à-dire des individus qui, pour différentes raisons, n'appartiennent pas aux catégories considérées comme

¹ Féministe pro-sexe et artiste américaine

² M-H Bourcier, « *Bildungs-post-porn* : notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 55. DOI : 10.3917/rdes.079.0042. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-42.htm>

³ H. Lethierry, « Hipparchia mon amour ! », *Les Philosophes*, Editions Du Petit Pavé, 8 septembre 2015, page 23

normales– participe de la construction des notions de citoyenneté fondées sur un critère hétéronormatif »¹.

Le corps permet donc de créer une nouvelle spatialité. Par la performance, il est possible d'ouvrir de nouveaux horizons au sein de l'espace public, d'engendrer une spatialité autre où les normes s'estompent. « La sexualité n'est pas qu'une création artistique, mais aussi une création géographique »². Si le post-porn réalise un geste à la fois politique et artistique, c'est en libérant la sexualité de la sphère privée et en donnant une visibilité aux corps et sexualités non-normatives par la performance³.

¹ R. Borghi, « Post-Porn », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 35-36. DOI : 10.3917/rdes.079.0029. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>

² Ibid., p.36

³ Ibid., p. 37

12. Art, pornographie et prostitution :

Avec le post-porn s'opère une confusion entre le *body art* et la pornographie. Qu'est-ce que ce bouleversement nous révèle au sujet de l'art corporel ? Qu'est-ce qu'il permet de faire émerger ? Nous approfondirons ces questions à travers l'artiste et performeuse américaine Andrea Fraser.

12.1 Andrea Fraser :

Nous avons vu que, durant les années 1970, la performance était née en réaction à la marchandisation du domaine artistique. Pourtant, Fraser estime que ce mouvement de libération vis-à-vis du secteur marchand s'est inversé, l'artiste n'étant aujourd'hui plus qu'une prostituée, le collectionneur ou l'amateur d'art un client, et la galerie d'exposition un proxénète¹.

Etant donné les divers « résidus » des performances qui inondent le marché de l'art (photos, vidéos, articles...), il devient désormais possible de posséder en partie des œuvres de *body art* et donc de s'emparer symboliquement du corps de l'artiste. Afin de mettre en évidence ces pratiques et de les interroger, Fraser se positionnera volontairement à la place d'un objet art.

En 2003, Andrea Fraser réalisera une œuvre intitulée « Untitled », qui consiste en un film d'une soixantaine de minute, diffusé dans une galerie d'art, au cours duquel elle aura un rapport sexuel rémunéré avec un collectionneur². Afin de critiquer le milieu et le marché de l'art contemporain, mais aussi de désacraliser le sexe, Fraser floutera ainsi la frontière entre le sujet et l'objet d'art, ainsi qu'entre ce qui est du domaine du sexe et de l'artistique³. Ce n'est donc pas simplement une œuvre conceptuelle mais bien du *body art*, puisque le corps de l'artiste est directement engagé ici, dans un acte de pornographie amateur et de prostitution.

Notons néanmoins que Fraser ne généralise pas son expérience à celle vécue dans un réel travail du sexe, où les relations de pouvoir ne sont pas du tout comparables. Le cas d'Untitled ne peut être considéré comme l'équivalent d'un acte de prostitution traditionnel puisque Fraser ne répond pas à une exigence d'un client, mais détermine elle-même les actes sexuels performés dans le cadre de son œuvre⁴.

Fraser est à la fois sujet créateur et objet d'art/sexuel : étant à l'origine de sa propre réification, elle n'est jamais totalement sujet ou objet. Paradoxalement, « cette objectification participe en réalité

¹ J. Lavigne, « Le service sexuel comme « service artistique » : la dissolution du sexe pour une éthique minimale du travail du sexe. » *Les ateliers de l'éthique / The Ethics Forum*, volume 7, numéro 1, printemps 2012, p. 8

² Ibid., p.4

³Ibid., p. 5

⁴ Ibid., p. 11

de la subjectivité de l'artiste, elle la complexifie »¹ puisque « Fraser contrôle le sens et la portée de sa propre objectification tout en permettant d'explorer cette relation sexuelle inévitablement objectivante »².

L'art et le sexe sont deux activités humaines typiquement considérées comme sacrées, où la notion d'authenticité joue un rôle primordial³. En comparant la prostitution et l'art, Fraser va profaner ces deux activités tout en soulignant les points communs.

Comme nous l'avons vu, l'art est censé aller de pair avec la sublimation, élever nos âmes loin des basses considérations matérielles. Or, le vocabulaire de Fraser met en avant une critique de cette vision de l'art : elle définit sa pratique artistique comme étant de l'ordre du « service », mettant en avant l'art comme travail et source de revenu⁴. En étant associé au sexe et monétisé, l'art bascule de son piédestal.

Parallèlement, la démarche de Fraser permet également d'exhiber et de désacraliser le sexe. Elle démontre qu'il n'y a aucun mal à recevoir de l'argent en échange d'un service, même si celui-ci est d'ordre intime. C'est l'influence d'un héritage romantique qui nous laisse croire le contraire : nous avons l'impression que le sexe n'est pas authentique ou naturel s'il n'est pas spontané, désir et consentement étant censés aller toujours de pair. D'ailleurs, même Torres ne remettra pas cette dernière idée en question, puisqu'elle affirmera ne jamais rien faire d'autre de son corps que ce qu'elle désire.

Notre sexualité est pensée comme faisant partie de notre personnalité, de notre moi le plus profond⁵, c'est pourquoi la rémunérer et la banaliser reviendrait à l'avilir. Pourtant, tant qu'elle sera considérée comme un acte naturel, mû par des pulsions incontrôlables, il est impossible de saisir les diverses influences sociales qui la construisent. A la manière de Foucault dans son « Histoire de la sexualité », bouleverser les frontières entre l'art et la pornographie permet de mettre en évidence la sexualité comme variable construite socio-culturellement. Ce n'est pas une donnée immuable et sacrée qui doit rester confinée dans la chambre, mais une chose qu'il faut montrer et dont il faut parler ouvertement.

¹ J. Lavigne, « Le service sexuel comme « service artistique » : la dissolution du sexe pour une éthique minimale du travail du sexe. » *Les ateliers de l'éthique / The Ethics Forum*, volume 7, numéro 1, printemps 2012, p. 9

² Ibid., p. 10

³ Ibid., p. 12-13

⁴ Ibid., p. 12

⁵ Ibid., p. 14

13. Diana Torres :

L'art corporel féministe serait donc un mode d'expression et une méthode d'action à la fois artistique et politique. En dénonçant les normes et en revalorisant des manières d'être qui n'y correspondent pas, il nous permettrait de nous émanciper. La post-pornographie est alors une variante du *body art*, un croisement entre l'art et la pornographie qui permet de toucher à quelque chose de plus précis que le corps en général : la sexualité.

Le pornoterrorisme de Diana Torres étant à la jonction du post-porn et de l'art corporel, nous avons maintenant tous les éléments pour développer ce sujet plus en profondeur et comprendre ses spécificités.

13.1 Avertissement :

Torres étant une anarchiste, elle se positionne explicitement contre la propriété intellectuelle et ne cite donc aucune source dans son livre, bien qu'elle rende de temps à autre un hommage/femmage à ceux et celles qui l'ont inspirée dans son travail. « Les idées ne sont pas faites pour être privatisées ni marchandisées, elles doivent circuler »¹.

De plus, Torres n'apprécie guère d'être transformée en sujet d'étude, à l'instar d'une grenouille de laboratoire. Notre démarche a donc quelque chose de contradictoire, puisqu'il s'agit d'étudier Diana Torres tout en sachant qu'elle le refuse. Nous devons donc tenter de la cerner sans l'enfoncer dans une théorisation trop restrictive. Car Torres ne veut pas conceptualiser, discourir sur des choses abstraites, mais parler de sa pratique et son expérience qui reposent toutes deux sur une impulsion personnelle².

Avant de présenter l'œuvre de Diana Torres, il est également nécessaire de préciser que cette dernière est difficilement insérable dans une catégorie bien définie. Pour la saisir sans l'amoindrir, il faut tenter de respecter la dimension expérimentale, multiple et créative du pornoterrorisme de Torres.

Son pornoterrorisme est à la jonction entre l'art corporel et le post-porn, mais il chevauche également différentes disciplines, mélangeant ainsi la poésie, l'art, la politique... Autrement dit, il articule des dimensions que notre *épistémè* moderne classe habituellement dans des disciplines différentes. Or, respecter cette distribution reviendrait à diminuer autant l'hétérogénéité du pornoterrorisme que sa force de contestation et de transformation. Cette articulation de multiples

¹ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzaïn, décembre 2012, page 111

² Ibid., page 17

sphères entre elles produit des performances qui, plutôt que de se forcer à correspondre à une réalité qui les détruit, en appellent à modifier notre perception et notre rapport au monde.

13.2. Biographie :

Née à Madrid en 1981, Diana J. Torres est à la fois une artiste et une activiste alliant la performance, la poésie et la post-pornographie. Elle organise des happenings ainsi que des ateliers d'éjaculation féminine et de *fisting* où le public est poussé tout à la fois à l'implication émotionnelle, sexuelle et politique. Son travail se centre plus particulièrement sur le pornoterrorisme depuis 2006, et elle est également à l'origine du collectif « Chien-ne-s horizontales »¹.

Son expérience personnelle étant intimement liée à la naissance de son pornoterrorisme, nous nous attarderons sur son enfance et son adolescence afin de mieux le comprendre, deux périodes qui correspondent respectivement à des « transgressions involontaires » et des « transgressions volontaires » des normes.

Torres réalisa très tôt qu'il existait des divergences entre les humains et que certaines différences étaient bannies, au profit d'autres jugées « dans la norme ». Elle réalisa également que, bien qu'elle ne l'ait pas choisi, son corps et sa sexualité étaient transgressives. Autrement dit, elle ne portait pas de jupes, ou alors sans se soucier que sa culotte dépasse, elle aimait courir et sauter librement, mais plus particulièrement, elle ne comprenait pas cette omerta pesant sur tout ce qui touchait au sexe. Née dans une famille très ouverte, le choc fut d'autant plus brutal lorsqu'elle réalisa que la plupart des enfants vivaient dans une situation totalement différente².

Torres prit conscience de tout ceci durant l'une de ses premières transgressions, vers l'âge de 5 ans, qui eut lieu sur la plage de Benidorm : « un jour, un môme de mon âge commença à se masturber non loin de moi (...). Sa prudence me frappa, car quand je me masturbais ou me touchais, je ne prenais aucun type de précaution (...) chez moi, ces choses n'étaient pas interdites. Ce gosse était effrayé, sa bouille était un mélange de crainte et d'excitation, et nos regards finirent par se croiser. Il était face à la mer et il se tourna vers moi, dans un élan exhibitionniste. Je pris sûrement cette interaction pour une invitation et commençai aussi à me toucher (...). Jusqu'à l'arrivée de celle qui pouvait être sa mère, interrompant la scène de manière abrupte. Elle lui envoya deux torgnoles bien servies et lui aboya quelques explications sur ce qui pouvait bien lui arriver s'il continuait à faire ce genre de choses. Il se

¹ Voir lien en ligne : <https://www.franceculture.fr/personne-diana-j-torres>

² D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 17

mit immédiatement à pleurer, sans retirer son regard du mien, puis disparut dans la foule des plagistes (...). »¹.

La mère du petit garçon en question entreprit alors de dénoncer Diana à ses parents, l'accusant d'avoir provoqué son fils, lesquels ne répondirent que par de l'indifférence, estimant qu'il était pire de frapper son enfant que de se masturber². Une fois devenue adulte, Torres en déduisit que « les enfants sont de grands transgresseurs »³ parce que « l'action et la pensée spontanées cassent toujours en général une loi, sautent une norme »⁴.

Ainsi, dès son enfance, Torres reçut les étiquettes de « garçon manqué » et de « folle »⁵, comme bon nombre d'autres par la suite. Puisqu'il est extrêmement difficile de se battre contre des étiquettes mais qu'on ne peut décidément pas s'en contenter, Torres s'est toujours appliquée à se forger une identité mosaïque, composée de tous ces clichés auxquels elle tente, par défi, de correspondre le mieux possible⁶. C'est ainsi que, durant l'adolescence, arrivèrent les transgressions volontaires⁷.

Elle comprit que les changements de son corps signifiaient beaucoup pour le monde extérieur. « Je ne me rendis pas vraiment compte que j'avais des seins qui poussaient et des courbes qui se dessinaient jusqu'à ce que des maçons m'interpellent en braillant dans la rue. La merveilleuse expérience d'être 'complimentée' par un macho ibérique s'avère inoubliable lorsque tu as grandi dans une maison où le mot respect est l'un des piliers de base de la communication. Je veux dire que je ne portais pas beaucoup d'attention ou d'importance aux changements de mon corps jusqu'à ce que la rue, la société, l'extérieur s'en chargent. Avoir des seins ne signifiait pas uniquement en avoir, c'était bien plus »⁸. Elle faisait désormais partie du marché sexuel, non pas comme marchande ou acheteuse mais comme marchandise. C'est ainsi qu'elle comprit « le pouvoir qu'elle avait entre les jambes »⁹.

Plutôt que d'accepter cette conversion en « femme », avec tous les devoirs et comportements que la société attendait d'elle, Torres refusa ce stéréotype de la demoiselle réservée, discrète et timide, qui défend farouchement sa virginité comme le plus précieux des trésors. « Je bourlinguais de lit en lit sans tomber amoureuse et sans tout le reste de mises en scène qui accompagnent pratiquement toutes les expériences adolescentes en la matière. En résumé, la grande majorité de

¹ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatzuzain, décembre 2012, page 21

² Ibid., pages 21-22

³ Ibid., page 19

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., page 21

⁶ Ibid., page 18

⁷ Ibid., page 22

⁸ Ibid., page 23

⁹ Ibid.

mes amies étaient, à cet âge, terrorisées à l'idée d'une première relation (...) Je découvrais vite que mes expériences ne les intéressaient pas et qu'elles les trouvaient dégoûtantes, car il n'y avait pas ce salut de l'amour, ce filtre faisant du sexe une chose d'honneur et acceptable »¹. Ce fut sa première transgression volontaire, puisqu'elle avait conscience du « ce n'est pas bien »² de ses actes, tout en s'attelant à les réaliser malgré tout.

Torres brisera ainsi plusieurs grandes lois et normes de notre société, ces transgressions étant à la base de la réflexion qui la mènera finalement au pornoterrorisme : la pudeur³, l'interdiction des relations sexuelles entre adulte et mineur⁴, la sexualité à vocation reproductive⁵ et, d'une certaine manière, le tabou de l'inceste⁶. La seule limite que Torres s'impose étant celle de ses désirs, elle ne fait, en matière de sexualité, que ce dont elle a envie, que ce soit sur scène ou ailleurs (bien évidemment, le consentement de son/sa/ses partenaires est également primordial)⁷.

Partout où il y aura une norme, il y aura transgression. Des transgressions faites par des enfants, des fous, des sauvages, des délinquants... Afin de redonner une voix à ceux et celles qui sont étouffées par les conventions, Torres décida ainsi de faire de sa sexualité une arme⁸.

¹ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 24-25

² Ibid., page 25

³ Ibid., page 21

⁴ Elle aura notamment une aventure à l'âge de 14 ans avec un quarantenaire du nom d'Alain. D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 26

⁵ Que ce soit à travers la masturbation ou des relations homosexuelles. D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 27

⁶ Torres ayant déjà pratiqué certaines performances pornoterroristes devant ses parents. D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 96

⁷ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 96

⁸ Ibid., page 18

14. Naissance du pornoterrorisme :

Torres est partie du constat suivant : la normativité engendre une peur des plaisirs et des pratiques non-cataloguées ou délégitimées, ainsi qu'un rejet des corps ne correspondant pas aux canons en vigueur. Si certaines pratiques sexuelles sont ainsi délégitimées, c'est en raison du risque que cela suppose pour le pouvoir en place¹ : la valeur transgressive des personnes aux corps et à la sexualité non-conventionnelle réside principalement dans leur capacité à remettre en question ce que l'on pensait immuable, comme la question des genres².

Durant des siècles, nous avons été travaillés par de rigides canons esthétiques, culturels, sexuels et émotionnels. Les femmes comme les hommes ont une sexualité mutilée, rentrée à coup de marteaux dans des cases préfabriquées par la société pour mieux répondre à la fonction utilitariste du capitalisme³. Lutter contre la normativité revient donc à lutter contre quelque chose de logé à l'intérieur de nous, ce qui est extrêmement compliqué.

Nous sommes dans un contrôle quotidien de notre comportement sexuel. Si nous n'osons pas nous révolter, c'est parce que nous avons peur de perdre les privilèges et compensations mises en place par le système, dans l'objectif que nous poursuivions notre propre mutilation⁴. Pour se réapproprier son corps, il faut commencer par admettre que tout ceci ne nous appartient précisément pas, pour ensuite se lancer dans des expériences qui vont au-delà des limites imposées. Nous avons la possibilité d'user de nos corps comme nous le souhaitons, même si nous avons tendance à l'oublier. Pour Torres, cette démarche a impliqué de passer de la peur de l'interdit à la colère, engendrée par la prise de conscience, puis finalement de la colère à l'action pornoterroriste⁵.

Le plaisir féminin est l'une des pratiques les plus subversives et les plus marginalisées pour Torres, l'ignorance étant une arme fatale braquée par le patriarcat : il y a un gigantesque flou autour des organes génitaux féminin. On omet de les étudier et de les enseigner afin de mieux freiner leur pouvoir, les transformant ainsi en réceptacles du plaisir d'autrui mais jamais de soi-même. Victimes de la médecine, du manque d'éducation, du mariage, du système patriarcal, beaucoup de femmes sont des inconnues pour elles-mêmes. C'est pourquoi Torres métamorphosera la jouissance féminine en acte terroriste⁶.

¹ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatzain, décembre 2012, page 36

² Ibid., page 136

³ Ibid., page 35

⁴ Ibid., page 55

⁵ Ibid., page 56

⁶ Ibid., page 42

14.1 Qu'est-ce que le pornoterrorisme ?

Pour comprendre ce qu'est le pornoterrorisme, il faut d'abord éclaircir un point : Torres différencie la « pornographie classique »¹, que l'on trouve sur internet, de la « pornographie médiatique »², qui désigne non seulement les corps dénudés exhibés dans les publicités, mais également les images d'accidents, de conflits, de catastrophes naturelles... Cette dernière ne nous présente pas seulement des corps idéalisés et érotisés mais exhibe quotidiennement des corps détruits, accidentés, maltraités, ce qui nous donne la fausse sensation d'être habitués à l'horreur. Or si l'on peut éviter la pornographie classique, on ne peut en revanche pas échapper à la médiatique. Torres va alors se saisir de cette pornographie médiatique et ressortir ses images de leur contexte, de la routine du quotidien, afin de leur rendre toute leur puissance et toute leur violence pour mieux éveiller les esprits³.

Concrètement, le pornoterrorisme se déroule sur scène (mais également dans des lieux publics interdits qui symbolisent la norme, comme des lieux de culte) avec le corps comme outil et mode d'expression privilégié⁴. Une performance pornoterroriste consiste en un mélange de déclamations, de poèmes et d'images tirées de l'actualité diffusées sur un écran, le tout sur fond de pratiques sexuelles non-normatives.

A la manière du post-porn, c'est un nouveau type de pornographie que crée Torres, non plus classique ou médiatique, mais terroriste (nous reviendrons là-dessus), l'objectif étant de faire renaître les sensibilités mutilées et réveiller les consciences endormies⁵. Il s'agit de remettre en question l'idée qu'il existe un corps et une vie sexuelle « normale » pour faciliter l'aventure au-delà des normes.

Torres veut nous impliquer émotionnellement, faire en sorte que l'on s'identifie aux victimes présentées dans l'actualité et que l'on ressente la douleur du monde⁶. L'exhibition de ces images sur scène traduit un besoin de faire sentir, dans un univers déshumanisé et impersonnel, la présence des passions humaines.

Comme Rancière, Torres va ainsi mettre en valeur le travail intellectuel et émotionnel du spectateur : ce dernier ne peut alors que s'impliquer dans la performance, passant de l'empathie à

¹ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 90

² Ibid.

³ Ibid., page 91

⁴ Ibid., page 85

⁵ Ibid., page 90

⁶ Ibid., page 92

l'effroi, de l'effroi à la curiosité... Dans les performances pornoterroristes, la scène ne sera pas « une frontière mais un pont »¹.

¹ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 95

15. L'art et la violence comme action politique :

Où se situe l'originalité du pornoterrorisme ? Il semble, avec le post-porn, que le jeu entre art et pornographie ait été poussé à son comble. Comment la démarche de Diana Torres pourrait-elle encore faire preuve de nouveauté ? Nous verrons, en réalisant un bref détour par un philosophe ayant critiqué l'art corporel, que l'originalité de Torres ne se situe pas tant dans sa pornographie que son terrorisme.

En 1987, alors qu'il venait de fêter ses 85 ans, Günther Anders, philosophe allemand et penseur pacifiste par excellence, renia toute une vie de travail en affirmant finalement que, pour sortir de notre société capitaliste et tous les problèmes qu'elle engendre, « la seule issue est la violence »¹. Si ses mains ravagées par la polyarthrite ne lui ont pas permis d'aller poser des bombes, il aura néanmoins pulvérisé beaucoup d'idées reçues avec son livre : « Gewalt- ja oder nein ? Eine notwendige Diskussion »².

En allemand, le terme « gewalt » se traduit à la fois par « pouvoir » et « violence »³, le livre d'Anders abordant ainsi les thèmes suivants : « le monopole de la violence (du pouvoir), la non-violence (le non-pouvoir) et les manières de combattre la violence (le pouvoir) »⁴. Étonnamment, Anders y assimile les performances artistiques (ou « happenings ») à la non-violence et, par extension, à des actions inutiles incapables d'amener un quelconque changement sur le plan politique.

« Il n'est pas possible d'exercer une résistance efficace avec des méthodes gentilles, en offrant des myosotis aux policiers qui ne peuvent les accepter parce qu'ils ont les mains prises par leurs matraques. Il est tout aussi insuffisant, non : absurde, de jeûner pour obtenir la paix nucléaire. On n'obtient qu'un seul effet en jeûnant : on a faim. Peu importe à Reagan et au lobby nucléaire que nous ne mangions qu'un sandwich au jambon. Ce ne sont que des "happenings". Aujourd'hui, nos prétendues actions politiques ressemblent d'une façon vraiment effrayante à ces apparences d'actions qui ont fait leur apparition dans les années 1960 [...]. Avec ces actions, nous croyions avoir franchi la frontière de la simple théorie, mais nous n'étions en fait que des "acteurs" au sens théâtral. Nous faisons du théâtre par peur d'agir vraiment [...]. Le théâtre et la non-violence sont des parents très proches »⁵.

¹ O. Bayer, « La seule issue est la violence », *Tumultes*, 2007/1 (n° 28-29), p. 253. DOI : 10.3917/tumu.28.0239. URL : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2007-1-page-239.htm>

² G. Anders, « La violence : oui ou non. Une discussion nécessaire », Fario Editions, 2014

³ O. Bayer, « La seule issue est la violence », *Tumultes*, 2007/1 (n° 28-29), p. 240. DOI : 10.3917/tumu.28.0239. URL : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2007-1-page-239.htm>

⁴ Ibid., p. 242

⁵ Ibid., p. 243

Nous avons vu précédemment que les performeurs refusaient d'être comparés avec des acteurs, mais que penser de l'association systématique des performances à la non-violence et à l'inefficacité ?

Les discours dominants d'aujourd'hui se réfèrent, lorsqu'il est question de violence, quasi-exclusivement à des délits, crimes et révoltes d'individus ou de groupes en marge de la société. La violence est réduite à des faits divers, des manifestations physiques issues de personnes isolées, comme si les institutions n'y étaient pas directement ou indirectement impliquées¹. Si la violence est en nous, elle est également hors de nous (ne dit-on pas d'une personne en colère qu'elle est « hors d'elle » ?).

Les violences sont multiples, physiques ou mentales, systémiques ou isolées, ponctuelles ou répétitives... Pourquoi nous semble-il normal qu'un homme puisse acheter une femme mais pas que sa voiture soit arrosée d'essence et enflammée ? D'un côté se trouve la violence sociale légitimée, qui est communément acceptée, et de l'autre les réponses qui effrayent, des représailles similaires mais néanmoins rangées dans la case du terrorisme, de la violence illégitime. C'est également ce qui va se jouer dans le cas des performances pornoterroristes.

15.1 Pornographie terroriste :

Ce n'est pas un hasard si Torres a choisi de qualifier son art de « pornoterroriste ». Pour comprendre sa démarche, nous nous pencherons sur la question du terrorisme. Afin d'évoquer ce dernier, il faudra commencer par éviter les stratégies d'excuses et condamnations a priori, consistant à neutraliser tout débat en qualifiant les terroristes de fous, de barbares ou d'irrationnels². Mais nous devons également faire face à deux autres difficultés.

Premièrement, le « terrorisme » est un objet impossible, étant d'ores et déjà qualifié par un terme issu du pouvoir et servant à discréditer un opposant³. Ce mot n'est donc pas neutre, car il comporte en lui une condamnation morale⁴. Or ce qui est considéré comme du terrorisme par l'un pourrait être qualifié de résistance par l'autre. Ce terme sert surtout à disqualifier la violence de

¹ A. Lévy, « Penser la violence », *Nouvelle revue de psychosociologie*, 2006/2 (n° 2), p. 69. DOI : 10.3917/nrp.002.0067. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2006-2-page-67.htm>

² N. Grangé, « Le paradoxe du terrorisme. Pour une théorie des passions politiques », *Les Champs de Mars*, 2011/2 (N° 22), p. 31. DOI : 10.3917/lcdm1.022.0031. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-champs-de-mars-ldm-2011-2-page-31.htm>

³ Ibid., p. 32

⁴ Ibid., p. 35

l'adversaire, car la violence terroriste est toujours celle de « l'autre ». Ce terme délégitime la violence de l'opposant, justifiant du même coup la réponse que l'on y apporte¹.

Deuxièmement, le terrorisme est un fait difficile à étudier, car il existe un grand nombre d'événements historiques très hétérogènes mais qui pourraient malgré tout être qualifiés comme tels². Le « terrorisme » n'a pas toujours été réduit à une seule expression, comme aujourd'hui. Nous avons tendance à l'assimiler à des cas ou événements particuliers, comme le djihadisme ou le 11 septembre, bien que ce ne soit pas une réalité homogène figée. Durant le premier procès de Nuremberg par exemple, ce terme a été utilisé sans qu'aucune distance ne soit marquée entre l'usage qu'en faisaient les nazis pour qualifier les résistants et l'usage qu'en faisaient les Alliés pour décrire la politique du IIIe Reich. De nos jours, « terrorisme » semble être un mot univoque, sans doute parce que plus chargé émotionnellement et politiquement³. Pourtant, les facteurs (sociaux, économiques, culturels, idéologiques, politiques ...) sur lesquels reposent le terrorisme sont si variés qu'il est pratiquement impossible de le réduire à une forme unitaire de violence⁴.

15.2 Qu'est-ce que le terrorisme ?

Le terme émerge durant la Révolution française afin de désigner « une pratique de la violence à l'échelle d'un État, au mépris des lois ordinaires, et qui a pour finalité d'assurer l'entière obéissance des sujets, ou citoyens, en bloquant un certain nombre de libertés et en sidérant la capacité de réponse, de révolte, de réaction »⁵. C'est également de là que vient l'emploi du terme « terreur » pour désigner la politique d'un gouvernement : c'est « l'usage politique de la peur pour paralyser les masses »⁶. Il existe ainsi un terrorisme d'Etat (ou si l'on préfère, une fonction étatique de la terreur), bien que cela ne signifie pas que cette pratique lui soit uniquement réservée.

¹ T. Deffarges, « Sur la nature et les causes du terrorisme. Une revue de la littérature économique », *Revue Tiers Monde*, 2003/2 (n° 174), p. 370. DOI : 10.3917/rtm.174.0369. URL : <https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2003-2-page-369.htm>

² N. Grangé, « Le paradoxe du terrorisme. Pour une théorie des passions politiques », *Les Champs de Mars*, 2011/2 (N° 22), p. 36. DOI : 10.3917/lcdm1.022.0031. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-champs-de-mars-ldm-2011-2-page-31.htm>

³ Ibid., p. 44

⁴ T. Deffarges, « Sur la nature et les causes du terrorisme. Une revue de la littérature économique », *Revue Tiers Monde*, 2003/2 (n° 174), p. 369. DOI : 10.3917/rtm.174.0369. URL : <https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2003-2-page-369.htm>

⁵ N. Grangé, « Le paradoxe du terrorisme. Pour une théorie des passions politiques », *Les Champs de Mars*, 2011/2 (N° 22), p. 42. DOI : 10.3917/lcdm1.022.0031. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-champs-de-mars-ldm-2011-2-page-31.htm>

⁶ Ibid.

Il faudra néanmoins attendre 1937 pour voir naître la première définition de droit international : il s'agit de « faits criminels dirigés contre un Etat et dont les fins ou la nature consistent à provoquer la terreur à l'encontre de personnes déterminées, de groupes de personnes ou du public »¹.

Pour définir ce terme, les critères retenus ne sont donc pas ceux de l'acteur ou de la cause défendue, mais ceux de la nature de l'action². Cette définition ne laisse voir le terrorisme que sous l'angle des actes violents, sans rien dire des systèmes de croyances ou des valeurs qui vont de pair avec et qui lui donnent du sens³. De nos jours, le terrorisme est ainsi l'équivalent de pratiques marginales, violentes, irrégulières, publicitaires et illégales.⁴

Malgré ce que l'on nous laisse croire, les terroristes ne sont pas dépourvus de rationalités : par « rationalités terroristes », nous entendons la cause défendue ainsi que la logique suivie par les terroristes, plus précisément le rapport entre les revendications et les moyens mis en place, l'objectif étant de contraindre les gouvernements⁵.

Le terrorisme peut se présenter de plusieurs manières, l'une d'entre elles étant la guerre révolutionnaire : menée par des activistes luttant contre une puissance considérée comme illégitime afin de se libérer de cette dernière, l'une des méthodes principales de la guerre révolutionnaire est de vaincre en conquérant la population. Elle est donc avant tout une guerre psychologique, par opposition aux armées étatiques qui optent pour une réplique physique, basée sur un équipement à la pointe de la technologie⁶.

On entend souvent dire que la violence terroriste est l'arme des sans-ressources. En réalité, le terrorisme obéit à une intention délibérée : il s'agit d'optimiser l'impact de l'action. Le terrorisme se

¹ I. Sommier, « Du « terrorisme » comme violence totale ? », *Revue internationale des sciences sociales*, 2002/4 (n° 174), p. 525. DOI : 10.3917/riss.174.0525. URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-des-sciences-sociales-2002-4-page-525.htm>

² T. Deffarges, « Sur la nature et les causes du terrorisme. Une revue de la littérature économique », *Revue Tiers Monde*, 2003/2 (n° 174), p. 370. DOI : 10.3917/rtm.174.0369. URL : <https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2003-2-page-369.htm>

³ Ibid., p. 374

⁴ N. Grangé, « Le paradoxe du terrorisme. Pour une théorie des passions politiques », *Les Champs de Mars*, 2011/2 (N° 22), p. 37. DOI : 10.3917/lcdm1.022.0031. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-champs-de-mars-ldm-2011-2-page-31.htm>

⁵ Ibid., p. 34

⁶ P. Mannoni, « Le terrorisme comme arme psychologique ou les triomphes du paradoxe », *Le Journal des psychologues*, 2008/4 (n° 257), p. 29. DOI : 10.3917/jdp.257.0028. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-4-page-28.htm>

distingue des techniques de guerre ordinaires grâce à ses méthodes, qui ne sont pas conventionnelles et font tout pour ne pas l'être : c'est là son originalité et sa force¹.

« Le terrorisme tire sa substance politique de demandes sociales (et culturelles), effectives ou supposées latentes, qu'il tente de prolonger. Le lien peut s'établir dès lors que (...), les populations de laissés-pour-compte et de déshérités, ne pouvant pas conflictualiser leurs revendications dans le champ du politique, acceptent qu'elles soient prises en compte par des organisations terroristes »². L'un des paradoxes du terrorisme est donc qu'il agit à la fois contre le peuple et pour le peuple, car il le choisit pour cible tout en agissant pour le bien commun (même si la définition de ce bien est parfois très discutable)³. C'est pourquoi la population peut être tout à la fois ennemie, soutient et cible⁴.

Le terrorisme est donc un combat spécifique, une guerre psychologique non-conventionnelle visant des symboles particuliers⁵. Il est avant tout caractérisé par la disproportion des forces en présences, car les terroristes sont peu nombreux et pauvrement équipés contrairement aux forces gouvernementales⁶.

15.3 Diana Torres et le terrorisme :

Pour Torres, le terrorisme est une réponse violente et légitime à tout ce qui ne laisse pas de place au débat et à la discussion, comme les injonctions de genre, la pornographie étant un lieu d'action qu'elle privilégie. Il ne s'agit donc pas d'investir un espace théorique mais de mettre l'accent sur la pratique, car la « sexualité vient d'un endroit où les paroles n'habitent pas »⁷. Son livre, « Pornoterrorisme », doit ainsi être considéré comme un manuel pour les apprentis (porno)terroristes⁸.

¹ P. Mannoni, « Le terrorisme comme arme psychologique ou les triomphes du paradoxe », *Le Journal des psychologues*, 2008/4 (n° 257), p. 30. DOI : 10.3917/jdp.257.0028. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-4-page-28.htm>

² T. Deffarges, « Sur la nature et les causes du terrorisme. Une revue de la littérature économique », *Revue Tiers Monde*, 2003/2 (n° 174), p. 384. DOI : 10.3917/rtm.174.0369. URL : <https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2003-2-page-369.htm>

³ N. Grangé, « Le paradoxe du terrorisme. Pour une théorie des passions politiques », *Les Champs de Mars*, 2011/2 (N° 22), p. 39. DOI : 10.3917/lcdm1.022.0031. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-champs-de-mars-ldm-2011-2-page-31.htm>

⁴ Ibid., p. 45

⁵ P. Mannoni, « Le terrorisme comme arme psychologique ou les triomphes du paradoxe », *Le Journal des psychologues*, 2008/4 (n° 257), p. 28. DOI : 10.3917/jdp.257.0028. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-4-page-28.htm>

⁶ Ibid.

⁷ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzaïn, décembre 2012, page 17

⁸ « Notes de lecture », *Cahiers du Genre*, 2013/2 (n° 55), p. 234. DOI : 10.3917/cdge.055.0227. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2013-2-page-227.htm>

Pour pornoterroriser, il faut des adversaires. L'État, l'Église et la médecine sont les principaux responsables de la délégitimation de certaines pratiques et certaines manières d'être¹. Dès lors, le pornoterrorisme est un acte de réappropriation politique individuel, toujours adapté à nos désirs². Il n'y a pas *un* pornoterrorisme, il n'y a que des actions individuelles associant lutte et plaisir³.

Livrant une vision de pratiques sexuelles et de corps vidés de toute forme d'interdits, Torres offre une panoplie d'exemples d'actes pornoterroristes qui permettent de partir à la reconquête des espaces qui nous ont été confisqués par la coercition religieuse, juridique, ou encore psychiatrique⁴ : pas seulement nos corps, mais également l'espace public. Car si les performances de Torres s'inscrivent dans une (re)définition et une (re)conquête des corps, elles questionnent également la place qu'occupent ces derniers dans l'espace public (quels sont les genres qui s'y développent ? quels sont ceux qui s'effacent ?). Les performances pornoterroristes sont alors des actions de mise en valeur et de sur-visibilité⁵. Mais quels sont, plus précisément, les caractéristiques communes au terrorisme et au pornoterrorisme ?

15.4 Caractéristiques du (porno)terrorisme :

15.4.1 Science du spectacle :

Le (porno)terrorisme répond à un souci de la mise en scène. La question n'est pas tant de neutraliser ou d'exterminer que d'atteindre des cibles hautement symboliques⁶. Dans ce cadre, les performances-phares de Torres sont le « porno-assaut aux édifices religieux ou gouvernementaux »⁷. L'une d'entre elles avait consisté à cacher, dans la Basilique Saint-Pierre du Vatican (plus précisément dans l'autel de la Vierge du Saint-Secours et dans la tombe du pape Pie XII), des magnétophones diffusants « des bruits de gémissements et de partouze »⁸. Bien qu'elle n'ait pas totalement réussi, un des magnétophones ne s'étant pas mis en route, ce fut là sa première action de « porno-assaut acoustique »⁹, et le moins qu'on puisse dire, c'est que « des cris de plaisir surgissant au milieu de la tanière des pères de la répression sexuelle, ça ne manque pas de symbole »¹⁰.

¹ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 34

² Ibid., page 77

³ « Notes de lecture », *Cahiers du Genre*, 2013/2 (n° 55), p. 236. DOI : 10.3917/cdge.055.0227. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2013-2-page-227.htm>

⁴ Ibid., p. 234

⁵ Ibid., p. 235

⁶ P. Mannoni, « Le terrorisme comme arme psychologique ou les triomphes du paradoxe », *Le Journal des psychologues*, 2008/4 (n° 257), p. 30. DOI : 10.3917/jdp.257.0028. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-4-page-28.htm>

⁷ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 105

⁸ Ibid., page 106

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

15.4.2 Esthétique de l'horreur :

Le terrorisme et le pornoterrorisme mettent en œuvre tout ce qui est susceptible de produire l'effroi du public visé¹ : comprenons par-là que si la répression sexuelle a pour conséquence directe la peur de l'inconnu, du non-catalogué et de l'interdit², tout ce qui contrevient à la norme ne peut qu'engendrer de l'effroi. Les performances de Torres font ainsi preuve d'une sorte de maniérisme de la terreur, d'esthétique de la violence, puisqu'elles mettent en scène et jouent avec nos peurs et nos interdits, pour mieux réactiver nos sensibilités éteintes.

Dans cette perspective, l'éjaculation féminine, également appelée *squirting*, est un acte terroriste par excellence pour Torres, une vengeance issue de siècles de répression. Plus qu'un simple orgasme, cela consiste à jouir en expulsant un flux vaginal. Cet acte est violent et effarant parce qu'il implique un changement de paradigme complet, une rupture dans l'éducation reçue par les femmes : cela implique de faire preuve d'excès, de vivre son plaisir sans honte ni culpabilité, d'occuper l'espace et laisser une trace (au sens propre), bref, tout le contraire de la sexualité transparente et discrète dévolue à la femme hétérosexuelle³.

15.4.3 Force de l'archaïsme :

Efficacité ne va pas forcément de pair avec modernité. Parfois, ce qui vient du fond des âges est également ce qui est le plus susceptible de bouleverser radicalement les esprits et les sensibilités⁴. Pour dénoncer les normes qui pèsent sur nos corps et notre sexualité, quoi de plus efficace qu'en revenir à notre corporéité même, en l'exhibant dans toute sa simplicité ?

Cette idée accompagne celle de l'esthétique de l'horreur : les choses les plus marquantes sont aussi les plus archaïques. Par exemple, les spectacles BDSM de Torres, durant lesquels elle se tranche la chair et s'enfonce des aiguilles dans le contour des yeux⁵ sont bien plus difficiles à soutenir que l'image de Chris Burden recevant une balle dans le bras.

¹ P. Mannoni, « Le terrorisme comme arme psychologique ou les triomphes du paradoxe », *Le Journal des psychologues*, 2008/4 (n° 257), p. 31. DOI : 10.3917/jdp.257.0028. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-4-page-28.htm>

² D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 55

³ Ibid.

⁴ P. Mannoni, « Le terrorisme comme arme psychologique ou les triomphes du paradoxe », *Le Journal des psychologues*, 2008/4 (n° 257), p. 31. DOI : 10.3917/jdp.257.0028. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-4-page-28.htm>

⁵ Voir Performance pornoterrorista con Diana J. Torres 16 APRILE 2014 FORNACE RHO MILANO

15.4.4 Réengagement de l'humain :

Par opposition à la technologie qui tend à l'évacuer derrière des robots, le (porno)terrorisme réintroduit l'humain dans la guerre. A la place de professionnels, il convoque des représentants du peuple pour s'exprimer par eux-mêmes¹.

Chez Torres, cela signifie que n'importe qui peut devenir pornoterroriste. Cela n'implique pas forcément de se mettre sur scène : la seule condition est l'« inconformisme »². Il faut commencer par chercher « dans quelle mesure la loi ou la morale réprime notre sexualité dans nos vies, et attaquer par ce biais »³. Cela peut se traduire dans des petites choses du quotidien. Néanmoins, il y a une dimension publique dans le pornoterrorisme qui est difficilement contournable.

Cela signifie également que là où la société nous sert des corps minces, musclés, sans aspérités, le pornoterrorisme exhibe des corps plus humains parce que plus vrais : meurtris, disproportionnés, difformes, accompagnés de leur dose de cicatrices, bourrelets et vergetures. Le corps n'est plus enfermé dans les discours que tiennent les médecins, publicitaires et agents de l'Etat, mais réapproprié par celui ou celle qui le possède.

15.4.5 Importance des médias :

Le développement des moyens de communication a transformé les méthodes de lutte. Le (porno)terrorisme est, comme nous l'avons vu avec l'art corporel, une guerre des communiqués. Il a besoin de publicité et ne peut vivre en dehors des échos qu'il éveille dans le public par l'intermédiaire des médias de masse⁴. Finalement, le terrorisme n'est rien de plus qu'un mode d'expression politique parmi d'autres⁵.

15.5 « Pathologies » terroristes :

Il n'y a pas que des actions ou des performances pornoterroristes, il existe également des « pathologies » ainsi que des pratiques « pathologiques » qui, précisément parce qu'elles sont qualifiées ainsi, portent en elles quelque chose de (porno)terroriste. Le sadomasochisme, l'exhibitionnisme ou

¹ P. Mannoni, « Le terrorisme comme arme psychologique ou les triomphes du paradoxe », *Le Journal des psychologues*, 2008/4 (n° 257), p. 31. DOI : 10.3917/jdp.257.0028. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-4-page-28.htm>

² D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 99

³ Ibid., page 100

⁴ P. Mannoni, « Le terrorisme comme arme psychologique ou les triomphes du paradoxe », *Le Journal des psychologues*, 2008/4 (n° 257), p. 31. DOI : 10.3917/jdp.257.0028. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-4-page-28.htm>

⁵ T. Deffarges, « Sur la nature et les causes du terrorisme. Une revue de la littérature économique », *Revue Tiers Monde*, 2003/2 (n° 174), p. 372. DOI : 10.3917/rtm.174.0369. URL : <https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2003-2-page-369.htm>

le changement de sexe ne sont que quelques exemples¹. Parce qu'elles remettent en question des notions qui nous paraissent aller de soi, comme la pudeur ou le sexe, ces prétendues pathologies effrayent. La médecine et l'appareil judiciaire sont là pour tenter de les remettre dans les cadres de nos sociétés. De la même manière que qualifier une action de « terroriste » n'est qu'une façon de la discréditer, « taxer une personne de folle est un moyen de délégitimer sa voix [...]. On pathologise ce qui met la stabilité du système en doute »². Que des désirs et des corps hors-normes soient pathologisés par « un monsieur en blouse blanche »³ prouve leur potentialité terroriste.

Finalement, nous pourrions imaginer que n'importe quelle « maladie » pourrait contenir un germe de terrorisme : pour le faire éclore, il lui faudrait se politiser et de revendiquer sa dépathologisation pour s'élever en une subjectivité à part entière. « Amanda Baggs, diagnostiquée et traitée comme autiste, par exemple, est l'une des activistes du mouvement pour la neurodiversité. Elle a filmé un manifeste (...) dans lequel elle réclame la reconnaissance d'un système de sensibilité et de connaissance qui n'est pas celui des valides. Elle défend le droit à un langage déviant, à un système de sensibilité autre, à une production de la réalité différente de la nôtre. Cela commence par un rejet du diagnostic de la maladie comme pathologie, de la condition corporelle en tant que maladie »⁴.

Si Torres défend ainsi ce qu'elle appelle les « pathologies » terroristes, c'est notamment en raison de sa proximité avec les revendications des mouvements transsexuels. Dans son « Pornoterrorisme », elle raconte sa rencontre avec le collectif « Ni putes ni soumises » lors du 8 mars : Torres manifestait en compagnie de prostituées et de sadomasochistes, nue et tenue en laisse, avec un panneau autour du cou qui clamait « Soumise par vocation, pute par profession »⁵. Dès deux côtés, ce fut l'incompréhension totale, d'où le besoin, pour Torres, de revenir sur ce sujet : « Les putes étant précisément les travailleuses les plus mal traitées par le système, je trouve profondément injuste que certaines passent leur temps à crier qu'elles ne sont pas des putes alors que, en réalité, nous toutes, devrions nous dénommer comme telles, pour donner plus de forces à leurs voix »⁶.

Ne se sentant pas à sa place dans ce féminisme rencontré lors du 8 mars, Torres se tournera finalement vers le « transféminisme »⁷, pour se le réapproprier en quelque chose de bien particulier,

¹ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 133

² Ibid., page 137

³ Ibid., page 142

⁴ « Fluides bouillants. Entretien avec Beatriz Preciado », *Vacarme*, 2013/2 (N° 63), p. 226. DOI : 10.3917/vaca.063.0218. URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2013-2-page-218.htm>

⁵ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 179

⁶ Ibid.

⁷ Approche féministe centrée sur la question de la transsexualité, la libération des trans étant considérée comme intrinsèquement liée à celle des femmes. D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 175

comme nous l'avons déjà vu : son transféminisme est intimement lié à son expérience personnelle, il s'adresse aux prostituées, aux trans et à toutes personnes qui ne se reconnaissent pas dans cette société. Il s'oppose aux pathologisations et aux censures de nos corps et nos manières d'être¹.

15.6 Porno-activisme, porno-résistance ?

Pourquoi Torres parle-t-elle de « terrorisme » spécifiquement ? N'aurait-il pas été plus pertinent de parler d'activisme ou de résistance, afin de marquer le fait que, bien que son activité ne soit pas légale, elle est au moins légitime ?

L'idée de se réapproprier le vocabulaire de ses adversaires est tout à fait réfléchi. Elle a commencé à germer lorsque Torres était petite. Déjà qualifiée de garçon-manqué, elle verrait la liste des insultes rapidement s'allonger. Torres vivait dans un système qui lui placardait des mots tels « pute », « gouine » ou « folle » bien avant qu'elle n'en comprenne la signification, jusqu'au jour où elle décida de les adopter à son tour. « La réalité que vous avez choisie pour moi (...) j'en fais mon étendard »².

Torres pratique ainsi ce qu'elle appelle « un processus de relocalisation mental » consistant à extraire le contenu insultant d'un mot pour le retourner contre ses opposants³. Cela lui permet de transformer le contenu offensant d'un mot en contenu offensif qu'elle renvoie à ses adversaires à la manière d'un boomerang. Les étiquettes sont réappropriées en une tactique guerrière et converties en source de fierté.

« Que ma sexualité soit transgressive n'est pas un choix prémédité. Cela doit être ainsi et ce n'est pas la peine de tortiller, je veux au moins être maître de mon délit, y imprimer la touche de ma volonté, m'en servir comme une arme et comme guide »⁴.

Il en va de même pour le terrorisme : « terroriste est un adjectif que je me suis approprié, comme tant d'autres, afin qu'au moins on le dise avec raison. Je le fais car au fond je veux aussi leur donner raison. Seulement ainsi, en me convertissant de ce dont on me qualifie, on me prendra en compte »⁵.

¹ « Notes de lecture », *Cahiers du Genre*, 2013/2 (n° 55), p. 236. DOI : 10.3917/cdge.055.0227. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2013-2-page-227.htm>

² D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 71

³ Ibid., page 73

⁴ Ibid., page 18

⁵ Ibid., page 66

15.6.1 Se réappropriier le langage :

Nous pourrions néanmoins critiquer cette démarche, car détourner le langage de l'opposant n'est peut-être pas suffisant pour s'en libérer.

Durant une série de conférence à l'université de Cambridge, Virginia Woolf est questionnée sur les rapports des femmes et la fiction. Elle y répond par cette phrase célèbre, qui sera à l'origine de son livre « Un lieu à soi »¹: « Une femme doit avoir de l'argent et un lieu à elle si elle veut écrire de la fiction »². Si l'argent renvoie aux conditions matérielles, extérieures, que signifie la notion de « lieu » ? Woolf décrit son expérience de romancière comme étant tendue entre deux pôles : le « brasier » de la vie et les « petites étincelles », des morceaux de savoir qu'il faut fixer dans une langue inédite. « Le romancier, écrit Virginia Woolf, c'est à la fois ce qui le distingue et le met en danger – est terriblement exposé à la vie. [...] Pour perdurer, chaque phrase doit receler, en son tréfonds, une petite étincelle de feu que le romancier, en dépit du danger, doit à mains nues extraire du brasier. [...] Il doit s'exposer à la vie ; il doit courir le risque d'être entraîné au loin et trompé par duplicité ; il doit s'emparer de ses trésors et ne pas tenir compte du rebut »³.

Nous pouvons ainsi comprendre le « lieu » comme un espace personnel permettant de sortir des déterminations matérielles ; ou (et c'est cela qui va nous intéresser) comme une langue, un espace virtuel où il est possible de nouer sa langue « mineure » à la langue « majeure », c'est-à-dire la langue de l'opprimé à celle de l'opresseur. Ce passage d'une langue à l'autre permet la délivrance de la parole, sa légitimation mais aussi, sa réparation. Ce « brasier » et ces « étincelles de vie » dont parle Virginia Woolf révèlent, par la métaphore, la nécessité de la création d'une nouvelle langue, d'un nouvel imaginaire.

« Les mots (...) qui paraissent acceptables, rationnels, scientifiques et intellectuellement fiables, le sont précisément parce qu'ils font partie de la langue de la mise à distance »⁴, donc de la langue de l'opresseur. Or il est extrêmement dangereux de laisser un seul langage dominer les possibles, c'est pourquoi il faudrait en inventer d'autres⁵.

¹ Et non « une chambre à soi », cette traduction ayant été récemment revisitée par Marie Darrieussecq

² V.Woolf, Un lieu à soi, trad. M. Darrieussecq, Denoël, 2016. Lien en ligne : <https://www.franceculture.fr/oeuvre/unlieu-soi> 22 M.Rivoir

³ M.Rivoire, « Virginia Woolf : « une chambre à soi », une chambre d'échos », dans Sens-Dessous, 2014/1 (N° 13), p.1

⁴ Starhawk, « Rêver l'obscur : femmes, magie et politique », Ed. Cambourakis, 11 février 2015.

⁵ Les écoféministes, par exemple, vont jouer avec la langue en créant des métaphores comme celle de la Sorcière ou de la Cyborg. Voir D.Haraway, « Manifeste cyborg et autres essais : Sciences - Fictions Féminismes », Exils, 8 novembre 2007 ; Starhawk, « Rêver l'obscur : femmes, magie et politique », Ed. Cambourakis, 11 février 2015.

16. Pornoterroriser :

Un acte pornoterroriste peut donc être violent, au sens où plus la personne qui assiste à la performance est enfermée dans des carcans, plus elle sera choquée. « La fragilité de nos libertés (...) réside dans la force des impositions du système »¹.

Nous sommes dans un monde rempli de prisons physiques et idéologiques, régi par des principes marchands. La cause de la violence se trouve à l'intérieur même de l'individu, le pornoterrorisme n'étant qu'une contre-attaque, un acte d'autodéfense vis-à-vis des normes oppressantes (et de la pornographie classique qui véhicule ces normes)². Sauf qu'à la différence du terrorisme « traditionnel », le pornoterrorisme vise une destruction constructive de l'ennemi : il s'agit de bousculer les idées reçues pour nous installer dans un monde rempli de possibilités nouvelles. Cela n'a donc pas de sens de dire que notre liberté s'arrête lorsqu'autrui est dérangé pour Torres³ : elle lutte pour le droit de montrer et surtout celui de voir.

« Ce n'est pas la violence telle qu'on l'entend, il n'y a pas de peur de mourir, de se blesser ou d'occasionner des dégâts matériels. Une 'bombe' pornoterroriste sera toujours une métaphore, laissant l'espace intact après l'explosion. Cela ressemblerait plus à une explosion intérieure, mentale, organique peut-être. Elle peut faire mal car elle est inoffensive, elle dit des choses que l'on ne veut pas entendre et montre ce que l'on ne veut pas voir, des choses qui devraient être interdites, bâillonnées, enchaînées, que l'on voudrait seulement dans des asiles, des prisons ou des 'lieux de perdition' »⁴.

Au sein de notre société normée et hiérarchisée, toute personne jugée gênante ou monstrueuse est terroriste⁵. Contrairement à ces idées reçues, Torres veut mettre en évidence que les vrais terroristes sont ceux qui nous imposent ces règles. Le pornoterrorisme ne fait que renverser la machine : on donne du terrorisme sexuel à ceux qui tentent de normer notre sexualité⁶, les corps et la sexualité non-conventionnelle servant alors à la fois d'armes et de boucliers.

16.1 La violence des femmes :

Par la mise en scène d'une forme de terrorisme dans son art, Torres réalise un lien étonnant entre les femmes et la violence. Nous avons mis en évidence que la discipline et la norme s'exerçaient beaucoup plus durement sur les femmes et leur corps. Or, Torres suggère ici qu'il n'existe pas

¹ D.J.Torres, « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012, page 75

² Ibid., page 64

³ Ibid., page 74

⁴ Ibid., page 64

⁵ Ibid., page 63

⁶ Ibid., page 65

seulement une violence *sur* les femmes, mais également une violence *des* femmes qui pourrait avoir un impact politique.

En temps de paix comme en temps de guerre, dans la rue ou dans leur maison, les hommes n'ont guère eu à craindre que les femmes les violent ou les tuent. A contrario, les femmes doivent vivre avec l'idée de restreindre leur liberté de parole et de mouvement par crainte d'être violées ou tuées par les hommes¹. Encore aujourd'hui, elles sont assimilées à la passivité et censées être vierges de tout désir de violence ou de faire appel à leur force physique, ces caractéristiques étant étroitement associées à la masculinité². Le monde se clive ainsi entre le sexe menaçant et le sexe inoffensif, sans défenses³.

Au nom de la nature, on attend des femmes qu'elles incarnent la docilité, la douceur, la patience et l'empathie. Elles font ainsi l'objet d'un contrôle dès leur plus jeune âge, d'une discipline pour les transformer en jeunes filles obéissantes et bonnes mères⁴. Si on trouve normal qu'un petit garçon joue à la guerre mais pas qu'une petite fille frappe sa poupée, c'est parce que la violence est sexuée, elle est l'apanage des hommes. En même temps qu'elle s'appuie sur des normes sociales qui lui préexistent, la violence contribue donc à reproduire ces dernières.

Autant la violence des hommes semble évidente, autant celle des femmes est réprimée : c'est un phénomène socialement organisé pour demeurer minoritaire. Parce que la non-violence est assimilée aux femmes, leur violence devient un objet impensable, invisible⁵.

Si les femmes font néanmoins preuve de brutalité, elle est traduite comme le symptôme d'un mal-être individuel, marginal. Elles sont instables psychiquement ou sous l'influence de quelqu'un d'autre, leur violence désignant alors avant tout un rapport à soi et un danger pour elles-mêmes⁶. Les femmes ne sont pas considérées comme des sujets à part entière, capables de revendiquer la maîtrise de leurs actes. Bien sûr, il faut reconnaître que, étant dans une société patriarcale, la majorité des violences s'exercent *sur* les femmes. Néanmoins, ce que Torres met en avant grâce à sa démarche,

¹ C. Cardi, G. Pruvost, « Les mises en récit de la violence des femmes. Ordre social et ordre du genre », *Idées économiques et sociales*, 2015/3 (N° 181), p. 22. DOI : 10.3917/idee.181.0022. URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2015-3-page-22.htm>

² A. Farge, « Préface », dans : Coline Cardi éd., *Penser la violence des femmes*. Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2012, p. 10. URL : <https://www.cairn.info/penser-la-violence-des-femmes--9782707172969-page-9.htm>

³ C. Cardi, G. Pruvost, « Les mises en récit de la violence des femmes. Ordre social et ordre du genre », *Idées économiques et sociales*, 2015/3 (N° 181), p. 22. DOI : 10.3917/idee.181.0022. URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2015-3-page-22.htm>

⁴ Ibid., p. 26

⁵ Ibid., p. 23

⁶ Ibid., p. 27

c'est que la violence *des* femmes est rarement invoquée¹. Lorsque leur éducation ne suffit pas à les priver de toute capacité de riposte, leur brutalité est réduite à un mal-être individuel, toute dimension politique de leur geste est ainsi déniée.

Toute l'originalité de Torres tient à ceci : notre capacité à nous réapproprier nos corps et à développer de nouvelles connaissances à son sujet sont un véritable pouvoir, ce dernier s'exprimant toujours en une forme de violence puisqu'il s'oppose aux normes, aux discours médicaux et donc à l'Etat. Lorsqu'elles en usent, les femmes sont donc violentes. Or le pouvoir des femmes violentes est d'emblée dangereux et subversif, puisqu'il comporte une dimension politique intrinsèque.

Cela ne signifie pas que *toutes* les femmes violentes sont féministes et révolutionnaires, ni qu'une guerre généralisée serait la solution, loin de là. Nous entendons par là qu'une femme qui revendique le droit à user de son pouvoir de violence efface les frontières réalisées par la société entre hommes et femmes en distribuant de manière asymétrique ce pouvoir².

Le Mouvement de Libération des Femmes, par exemple, considérait la violence comme un symptôme de la société patriarcale à proscrire sous toutes ses formes³. Cela voudrait-il dire qu'une femme n'a pas le droit de se défendre d'un violeur, sous prétexte qu'elle prolongerait ainsi les mécanismes du patriarcat ? Et si on accepte le principe de l'autodéfense, à quel moment cette dernière s'arrête-t-elle pour devenir de la pure violence à bannir ? Ce serait de l'autodéfense de poignarder son agresseur, mais est-ce également de l'autodéfense de tuer un général de guerre qui envoie ses soldats violer des femmes ? Ce que Torres nous montre dans son art, c'est que, de la même manière que la pornographie, la violence n'est pas l'apanage du patriarcat et peut faire l'objet d'une réappropriation et revendication politique par les femmes.

Cette violence, ce terrorisme dont nous parlons serait en réalité une forme de vengeance vis-à-vis du pouvoir en place. C'est un acte de survie, un processus qui demande du temps, de l'élaboration, et qui va de pair avec un refus d'oublier le tort subi. C'est un passé qui ne passe pas, une manière de répondre et de contrebalancer la violence qui a été endurée. L'objectif d'une vengeance n'est pas tant d'anéantir un adversaire que de rétablir un équilibre. La vengeance prend forme lorsque le sujet se pense capable de se mesurer à son adversaire et d'établir une relation évoquant le duel, où

¹ A. Farge, « Préface », dans : Coline Cardi éd., *Penser la violence des femmes*. Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2012, p. 10. URL : <https://www.cairn.info/penser-la-violence-des-femmes--9782707172969-page-9.htm>

² C. Cardi, G. Pruvost, « Les mises en récit de la violence des femmes. Ordre social et ordre du genre », *Idées économiques et sociales*, 2015/3 (N° 181), p. 23. DOI : 10.3917/idee.181.0022. URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2015-3-page-22.htm>

³ Ibid., p. 25

va se jouer en miroir ce qu'il estime avoir subi¹. Qu'un groupe de femmes entreprenne de se réunir pour une action pornoterroriste consiste donc déjà en une forme de rééquilibrage, puisqu'elles sortent de leur position de soumission pour défier leur adversaire.

Etant donné que la violence *sur* les femmes est socialement acceptée, que la société enferme un violeur de temps à autre ne peut constituer une réponse totalement satisfaisante. Les institutions et l'Etat étant eux-mêmes violents vis-à-vis des femmes, ils ne peuvent espérer être des pourvoyeurs de vengeance à leur égard : c'est au contraire aux femmes d'être vindicatives.

L'occupation stratégique de l'espace public par la performance pornoterroriste est ainsi un terrain d'expression d'une violence et d'une vengeance féminine collective. La représentation de la dangerosité féminine et sa promotion dans un jeu d'occupation de l'espace public rompt avec les codes de la féminité docile et met en évidence la construction de la violence comme attribut typiquement masculin. En cela également, Torres trouble la répartition binaire du monde : elle déconstruit la notion de féminité, étroitement associée à la passivité et la non-violence, pour rendre aux femmes leur droit de réponse et de riposte vis-à-vis d'une société qui les meurtrit.

16.2 Variantes :

Il n'est pas aisé pour tout le monde d'oser s'exhiber et défier l'opinion publique, même pour une cause à laquelle on tient. S'émanciper à travers le pornoterrorisme implique-t-il nécessairement de reproduire les mêmes gestes que Diana Torres, ou peut-on imaginer d'autres manières de faire ?

Bien qu'elle ait inventé le terme, cela ne signifie pas pour autant que Torres représente la seule façon de pornoterroriser. Les Femen, par exemple, sont une autre variante du pornoterrorisme, même si elles se qualifieront plutôt de « sextrémistes »².

Si les femmes dénudées sont très demandées dans la publicité et le marketing, cela devient soudainement scandaleux lorsque qu'elles se découvrent dans l'espace public. N'importe quel homme peut exhiber sa poitrine, qu'elle soit velue ou imberbe, musclée ou grasse, jeune ou âgée, mais qu'une femme veuille allaiter en public ou parfaire son bronzage sur la plage est proprement intolérable. « Couvrez ce sein que je ne saurais voir ! ». Au mieux peut-il se dévoiler à des fins attractives, à condition d'être dans un cadre hétéronormé. La Liberté de Delacroix aurait pu s'épiler les aisselles, elle n'a qu'à se rhabiller.

¹ M. Erman, « Le temps de la vengeance », dans *Éloge de la vengeance*, Presses Universitaires de France, 2012, p. 4-5. URL : <https://www.cairn.info/elogue-de-la-vengeance--9782130591283-page-41.htm>

² Entendons par là l'utilisation du corps de la femme et de son image à des fins de lutte dans le cadre du combat féministe

Une femme se couvre et se découvre uniquement selon la volonté des autres. Symbole sexuel féminin par excellence, la poitrine peut être source de complexes et de tracas, mais également outil d'émancipation.

La méthode des Femen, groupe de féministes d'origine ukrainienne fondé en 2008, se divise en deux types d'actions collectives : la tractation (peu connue parce que pas médiatisée) et la performance, qui met en scène une nudité totalement déssexualisée¹. Toujours en réponse à l'actualité, les Femen réalisent des performances qui prennent pour cible les symboles de ce qu'elles combattent (en particulier les églises)². Elles se présentent alors poitrine dénudée et couverte de slogans, transformant ainsi leur corps en un véritable discours. Notons d'ailleurs que, bien que ces actions aient une signification très forte, elles ne peuvent néanmoins pas être dissociées de leur volonté d'attirer l'attention, les Femen considérant les médias comme des « fenêtres d'opportunités politiques et discursives » qui permettent de véhiculer leur message et leur combat à travers le monde³.

La nudité, détournée de sa finalité attractive, devient politique. Les revendications se transforment en performances⁴. « La femme se fait spectacle pour marquer son être, ses refus, ses idéaux »⁵. Les Femen révèlent au grand jour cette double contrainte qui pèse sur les femmes, à savoir être attirantes tout en se protégeant du regard des autres, ainsi que de la difficulté de se faire entendre dans un monde d'hommes.

Lorsque les Femen sont en performance, elles crient et/ou adoptent un regard ferme, les épaules fières, le poing dressé. Elles ont des bourrelets, des vergetures ou au contraire les côtes saillantes, des seins qui clament leur droit à s'exhiber sans êtres idéalisés ni sexualisés. Petits, gros, flasques ou fermes, ils sortent des carcans du soutien-gorge et de la publicité. La nudité symbolise la prise de pouvoir, la réappropriation de son corps et la subversion du patriarcat. Pour les Femen, l'émancipation va donc de pair avec un usage libre, conscient et décomplexé de son corps⁶.

¹ M. Dalibert, N. Quemener, « Femen. La reconnaissance médiatique d'un féminisme aux seins nus », *Mots. Les langages du politique*, 2016/2 (n° 111), p. 83. URL : <https://www.cairn.info/revue-mots-2016-2-page-83.htm>

² G. Salatko, « Femen : caricatures en performances. Raillerie, scandales et blasphème autour du christianisme en régime de laïcité. », *Communication & langages*, 2016/1 (N° 187), p. 114. DOI : 10.4074/S0336150016011078. URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2016-1-page-105.htm>

³ M. Dalibert, N. Quemener, « Femen. La reconnaissance médiatique d'un féminisme aux seins nus », *Mots. Les langages du politique*, 2016/2 (n° 111), p. 85. URL : <https://www.cairn.info/revue-mots-2016-2-page-83.htm>

⁴ M. Selim, A. Querrien, « Femen. Un modèle globalisé d'autonomie politique », *Multitudes*, 2013/2 (n° 53), p. 16. DOI : 10.3917/mult.053.0014. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-14.htm>

⁵ Ibid., p. 17

⁶ M. Dalibert, N. Quemener, « Femen. La reconnaissance médiatique d'un féminisme aux seins nus », *Mots. Les langages du politique*, 2016/2 (n° 111), p. 91. URL : <https://www.cairn.info/revue-mots-2016-2-page-83.htm>

Comme Diana Torres, elles se disent praticiennes et sèment une terreur imaginaire faite de bombes métaphoriques. Il existe de multiples manières de s'émanciper des normes corporelles, le pornoterrorisme de Torres n'épuise pas toutes les possibilités. Si la dimension collective et publique ne peut être évitée, tout le monde n'est en revanche pas obligé de pratiquer le *fisting* sur une scène pour dénoncer les normes et être pornoterroriste (ou sextremiste).

17. Conclusion :

Ego sum, ego existo. Je suis, j'existe disait Descartes. Pourtant, notre identité personnelle est loin de se réduire à ce « je suis ». Nous nous définissons par notre sexe, notre âge, notre éducation, notre famille, notre appartenance ethnique, culturelle et historique. Tout ceci façonne notre compréhension de nous-mêmes et des autres, au point que nous avons tendance à réduire les individus à l'ensemble de ces déterminations.

Pourtant nous subissons ces déterminations plus que nous ne les choisissons. Personne ne décide de son histoire, sa famille, son pays ou sa culture. Ce que l'on appelle notre « identité » n'est qu'un scénario de normalisation écrit à l'avance auquel nous devons adhérer, une partition rédigée par un dispositif de savoir-pouvoir qui ne décrit pas ce que nous avons en propre mais seulement la case dans laquelle nous sommes rangés. L'Etat, l'idéologie, le pouvoir, le marché en place modèlent les contours de nos êtres depuis notre naissance. Notre pseudo-identité tient ainsi plus de l'assignation et la conformisation. Tout le monde à sa place et les moutons seront bien gardés. « Je est un autre » affirmait Rimbaud. Nous sommes composés d'éléments provenant d'ailleurs. Ce qui nous distingue les uns des autres serait alors non pas notre « identité », mais ce que l'on fait avec ces déterminismes, ou en dépit de ceux-ci¹. Plus qu'un « je suis », l'être humain est avant tout un « je peux » qui lui permet d'être autre que ce à quoi le réduit cette identité².

Ce corps que nous considérons comme naturel est le produit de différents pouvoirs, savoirs et pratiques humaines. Il n'y aura donc jamais de « grand retour à la nature », de révolte contre l'oppression subie par la société puisqu'elle est constitutive de ce que nous sommes. En revanche, différentes formes d'insatisfactions et de critiques peuvent se rencontrer, les expériences de souffrance et de refus des normes sociales et culturelles peuvent s'allier afin d'ouvrir des brèches. Si nos corps sont le lieu par excellence où se matérialisent et se reproduisent les dominations, ils sont également l'un des outils de l'action contestataire. A la fois subversifs et opprimés, déterminés par des rapports de classes et de genre, les corps sont composés de potentialités de déformations et de critique des jeux de pouvoir. Une souplesse créative leur est inhérente³.

Nos corps et nos esprits sont donc sans cesse sculptés et retravaillés par une structure de pouvoir qui s'auto-perpétue. Nous *pouvons* en prendre conscience. Voilà la première étape.

¹ C. Thérien, « La pratique valéryenne du savoir pouvoir faire », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2010/2 (n° 6), p. 124-125. DOI : 10.3917/nre.006.0119. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-119.htm>

² Ibid., p. 124

³ S. Haber, E. Renault, « Une analyse marxiste des corps ? », *Actuel Marx*, 2007/1 (n° 41), p. 27. DOI : 10.3917/amx.041.0014. URL : <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-14.htm>

Néanmoins, elle seule ne suffira pas à provoquer une libération : au vu des siècles passé, il semble peu probable, voire même extrêmement naïf, d'envisager que nos opposants réalisent, par un brusque accès de conscience, qu'ils ont tort et que nous avons raison, que la domination et l'exploitation sont de mauvaises choses, tout simplement parce qu'ils profitent de ces dernières. Elles leur procurent argent, influence et pouvoir. Par conséquent, il n'y a que des intérêts et des objectifs qui s'affrontent¹.

Les appels à la conscience et les actes de désobéissance individuels ne suffiront pas à transformer un système basé sur la coercition et la violence centralisée, mais cela ne signifie pas non plus qu'une guerre généralisée serait la solution.

Dans le cas du système patriarcal, les personnes qui ne rentrent pas dans leur rôle genré ou qui le rejettent volontairement sont ostracisées. Ces personnes sont poussées à être vues et senties comme laides, sales et méprisables. Si ce contrôle social permanent est rendu possible, c'est parce que chaque personne qui vit au sein de ce système le reproduit, volontairement ou non. Transformés en lois intériorisées, en art de conduire sa vie, d'élever ses enfants et de se rapporter au monde, de tels systèmes ne sont donc pas (ou pas seulement) soutenus par une élite puissante à renverser, mais également par chacun d'entre nous². Par conséquent, quel mode d'action privilégier ? Comment revaloriser des façons d'exister et des pratiques délégitimées non seulement vis-à-vis de nos propres yeux, mais également au regard du monde ?

Cela commence par une connaissance empirique, dépendante des corps et des personnes qui les possèdent. Ne plus laisser les discours sur notre corporéité entre les seules mains des médecins et agents de l'Etat permettrait de se réapproprier les savoirs, puis de transformer le savoir en savoir-faire et en *pouvoir faire*³.

Cela impliquerait également de se tourner vers une nouvelle philosophie où la connaissance ne serait plus seulement à chercher mais à embrasser, comme une vieille amie ou une partenaire intime. Cette philosophie ne serait plus prise dans une distanciation neutre et objective vis-à-vis de son sujet d'étude, mais au contraire l'étreindrait pleinement. Le baiser étant à la fois une marque de respect et d'affection, une philosophie du sexe et du corps qui embrasserait son sujet inviterait d'ores

¹ P. Gelderloos, « Comment la non-violence protège l'Etat : essai sur l'inefficacité des mouvements sociaux », trad.fr. N. Casaux, Editions Libre, 2 juin 2018, page 2. Lien en ligne : https://mars-infos.org/IMG/pdf/peter_gelderloos_-_comment_la_non-violence_protège_l_etat_fr_et_avant-propos_.pdf

² Ibid., page 50

³ Le collectif Gynepunk par exemple, réalise des ateliers d'auto-gynécologie pour apprendre aux femmes à connaître leur corps. Il rebaptise également certaines zones du corps féminin, dessine de nouveaux types de sextoys, invente des lubrifiants naturels...

et déjà à ne plus considérer ce dernier comme une chose objectivable, source de complexes et de honte, mais au contraire comme une part de nous à accepter telle qu'elle est¹.

Se réappropriier la connaissance de son corps revient à posséder un nouveau pouvoir qui, en tant que tel, s'exercera avec une certaine violence (*gewalt*). Je pense donc je me révolte. *Cogito ergo boom* !² Car si les Etats endossent le rôle de seuls pourvoyeurs légitimes de la force sur leur territoire, toute lutte contre l'oppression devra alors nécessairement passer par un conflit, physique et/ou psychologique, avec ces derniers³. Néanmoins, remettre en question les relations sociales, les normes, la répartition genrée de notre monde, ne peut se faire simplement par des assauts matériels. Cela reviendrait à n'attaquer que les manifestations physiques de cette oppression subie. Pour agir, il faut également se situer sur un terrain psychologique et symbolique.

La force de la raison ne doit pas non plus être surestimée : des faits et comportements tels que la valorisation de la minceur, de l'absence de poils, le rejet des corps androgynes, de l'homosexualité (...) ne peuvent entièrement s'expliquer et se combattre par des arguments logiques. Après avoir été intégrés durant des siècles, ils comportent une dimension subjective, de l'ordre de l'affect. Le sexisme, l'homophobie, la transphobie commencent avant tout par des représentations, des constructions mentales. Pour lutter contre, il ne faut donc pas (ou en tout cas pas totalement) se centrer sur des discours et des méthodes rationnelles, puisque les discriminations contiennent effectivement une part d'irrationnel. Il faut user de l'imaginaire, l'émotionnel.

C'est ici qu'intervient l'art en tant que nouvelle manière de faire, d'agir et de comprendre le monde qui nous entoure. Il permet de conquérir d'autres imaginaires, d'autres représentations, et par là, d'autres univers. Le but même de l'art serait alors de devenir et d'être reconnu comme pourvoyeur de nouvelles formes de vie.

C'est également ainsi que commence l'art pornoterroriste de Diana Torres : par une façon d'exister qui refuse de se laisser enfermer dans des discours moralisants, un corps genré ou une esthétique socialement acceptée. Bombe métaphorique prête à faire la peau au concept de victime ainsi qu'à la pathologisation des « anormaux », Torres n'a de cesse de vouloir bousculer les catégories et injonctions qui régissent notre monde. Elle déclare la guerre à ceux qui prétendent cadrer nos corps

¹ En ce qui concerne l'acceptation du corps, voir la (belle) vidéo de Marion Seclin : « Mon corps, ce héros ». Lien en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=NCiD7EBrhIA>

² L.Levy, « Cogito Ergo Boom : Susan Sontag's Journals » in Los Angeles Review of Books, 2012.

³ P.Gelderloos, « Comment la non- violence protège l'Etat : essai sur l'inefficacité des mouvements sociaux », trad.fr. N. Casaux, Editions Libre, 2 juin 2018, page 36. Lien en ligne : https://mars-infos.org/IMG/pdf/peter_gelderloos_-_comment_la_non-violence_protège_l_etat_fr_et_avant-propos_.pdf

et nos sexualités. Plus ça se dilate, plus ça éclabousse et plus c'est bon. Ses alliés ? Tous ceux qui assument leur anomalie pour la transformer en identité.

L'aspiration première du régime esthétique de l'art, dans lequel nous nous trouvons, étant de revaloriser des choses considérées comme basses, le corps et le sexe (plus particulièrement le corps et le sexe des femmes) pourraient être ses premiers terrains à investir. Combiné aux performances pornoterroristes, ce régime égalitaire permet alors de jouer avec les frontières, non plus seulement entre ce qui est art et non-art, mais également entre ce qui est honteux ou respectable, sain ou déviant, féminin ou masculin, entre la vie politique (*bios*) et la vie biologique (*zoé*), le privé et le public, afin de mieux les confondre. De cette manière un espace commun est inventé. Les hommes n'y doivent plus correspondre à une fiction de masculinité-roi, tandis les femmes n'y sont plus restreintes à jouer un rôle de féminité passive qui les condamne à l'inexistence politique et à la production d'enfants. Ce qu'il reste à faire ? Multiplier ces espaces communs grâce aux performances mettant en scènes l'expression des corps.

Le pornoterrorisme clame « je suis ma méthode » et « je suis mon instrument », ce qui revient à parler d'un outil composé de potentialités en relation avec le monde. Il n'est néanmoins pas donné d'oser affronter l'opinion publique pour une cause à laquelle on tient. Car le pornoterrorisme ne véhicule pas des paroles abstraites mais des convictions, qui doivent se traduire dans nos actes et notre mode de vie. Cela implique le courage d'être et le courage des épreuves : on ne propose pas seulement une philosophie, on la vit. Parce que des choses telles que la liberté ou l'égalité ne se discutent pas mais se revendiquent, se prennent par des gestes modifiant la répartition genrée des rôles et détruisant les hiérarchies. Parce que des siècles d'oppression ne peuvent être simplement oubliés par les personnes qui les ont subies mais en appellent à une riposte. Peut-être avons-nous tous et toutes une pulsion de désobéissance envers la norme, qui s'est atténuée au fur et à mesure que nous l'avons intégrée mais qui demeure malgré tout. Nous *pouvons* la réveiller et lui redonner vigueur, d'abord par une prise de conscience, ensuite par le passage à l'action.

Si, durant leurs performances, les pornoterroristes sont nus de l'extérieurs, c'est finalement une manière de montrer que leurs opposants le sont de l'intérieur, car leur force ne tient qu'à notre croyance en une norme arbitraire. « Que cesse notre servilité et leur pouvoir de domination s'arrêtera »¹. Nous *pouvons* plus que ce que ce système nous laisse faire. A défaut d'être légales, ces performances se posent comme légitimes, car jamais une nouvelle société ne pourra naître si l'on se contente de respecter les règles de l'ancienne.

¹ H. Lethierry, « Hipparchia mon amour ! », Les Philosophes, Editions Du Petit Pavé, 8 septembre 2015, page 144

18. Bibliographie :

Sources primaires :

1. Agamben G., « HOMO SACER : Sovereign Power and Bare Life », traduction anglaise par Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford California, 1998
2. Agamben G., « Homo Sacer. Recueil intégral », Opus Seuil, 2016
3. Agamben G., « L'Oouvert. De l'homme à l'animal », Paris : Éditions Payot et Rivages, 2002.
4. Agamben G., « Profanazione », Roma, Nottetempo, 2005
5. Agamben G., « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », Paris : Éditions Payot et Rivages, 2006
6. Anders G., « La violence : oui ou non. Une discussion nécessaire », Fario Editions, 2014
7. Andrieu B., « La nouvelle philosophie du corps », Réponses Philosophiques, Editions Erès, 17 septembre 2002
8. Andrieu B., « Le Somaphore. Naissance du sujet biotechnologique », Liège, Sils Maria, 2003
9. Barmak S., « Jouir. En quête de l'orgasme féminin », trad.fr. A. Sécheret, Paris, Zones, octobre 2019
10. Boursier S., « Homo Incorporated », Cambourakis, 30 août 2017
11. Boyer D'Argens J-B, « Thérèse Philosophe, ou mémoire pour servir à l'histoire du père Dirrag », 1748
12. Brohms J-M, « Corps et politique », Corps et Culture, France, 1975
13. Dewey J., « L'art comme expérience », trad. franç. Gallimard, Folio essais, 2010
14. Diderot D., « Les bijoux indiscrets », 1748
15. Duflo C., « Philosophie des pornographes. Les ambitions philosophiques du roman libertin », Seuil, « L'ordre philosophique », 2019
16. Dworkin A., « Pornography : Men possessing Women », New York, E. P. Dutton, 1979
17. Federici S., « Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive », trad.fr par le collectif Senonevero, Entremonde et Senonevero, 2014
18. Foucault M., « Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir ». Paris : Gallimard, 1976
19. Foucault M., « Il faut défendre la société. Cours au Collège de France », 1976. Paris : Hautes Études, Gallimard, Seuil, 1977
20. Foucault M., « L'Ordre du discours », Paris, Gallimard, 1971
21. Foucault M., « Les mailles du pouvoir », 1981. In : Dits et Écrits, IV, N° 297, 1980-1988. Paris : Gallimard, 1994.

22. Foucault M., « Naissance de la biopolitique : Cours au collège de France 1978-1979 », Paris, Le Seuil, 2004
23. Foucault M., « Naissance de la biopolitique : cours au collège de France (1978-1979) », Hautes Etudes, Gallimard/Seuil, octobre 2004
24. Foucault M., « Surveiller et Punir », Ed. Gallimard, 1975
25. Foucault M., « Histoire de la sexualité, tome 2 : L'Usage des plaisirs », éd. Gallimard. 1984
26. Freud S., « Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen » (1898), in A. MITSCHERLICH et al. (Hg.), Studienausgabe, t. 5, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1972
27. Gelderloos P., « Comment la non- violence protège l'Etat : essai sur l'inefficacité des mouvements sociaux », trad.fr. N. Casaux, Editions Libre, 2 juin 2018. Lien en ligne : https://mars-infos.org/IMG/pdf/peter_gelderloos_-_comment_la_non-violence_protege_l_etat_fr_et_avant-propos_.pdf
28. Haraway D., « Manifeste cyborg et autres essais : Sciences - Fictions – Féminismes », Exils, 8 novembre 2007
29. Larue I., « Libère-toi cyborg ! : Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe », Editions Cambourakis, 2018
30. Le Breton D., « L'Adieu au corps », Paris, Metaillié, 1999
31. Lethierry H., « Hipparchia mon amour ! », Les Philosophes, Editions Du Petit Pavé, 8 septembre 2015
32. Marx K. et Engels F., « Le manifeste du parti communiste », trad.fr. par C. Lyotard, Paris, Les Classiques de la Philosophie, 1973
33. Preciado B., « Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique », Paris, Grasset, 2008
34. Rancière J., « Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle », rééd.10/18, 2004
35. Rancière J., « Le partage du sensible : esthétique et politique », Ed. La fabrique, 30 avril 2000
36. Rancière J., « Le partage du sensible », esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000.
37. Rancière J., « Le spectateur émancipé », Paris, La fabrique, 2008
38. Rancière J., « Malaise dans l'esthétique », Paris, La Fabrique, 2004
39. Starhawk, « Rêver l'obscur : femmes, magie et politique », Ed. Cambourakis, 11 février 2015.
40. Torres D., « Pornoterrorisme », trad.fr par H.L. Arana,, Gatuzain, décembre 2012
41. Viéville C. et Adler L., « Les femmes artistes sont dangereuses », Flammarion, 2018

42. Woolf V., « Un lieu à soi », trad. M. Darrieussecq, Denoël, 2016. Lien en ligne : <https://www.franceculture.fr/oeuvre/unlieu-soi> 22 M.Rivoir

Sources secondaires :

1. Alcalde M., « Art corporel et externalisation des risques », *Nouvelle revue d'esthétique* dans Presses Universitaires de France, 2010/1 n°5
2. Andrieu B., Boëtsch G., Chevé D., « Un corps de savoir. Vers une encyclopédie des somaticiens », *Corps*, 2016/1 (N° 14). DOI : 10.3917/corp1.014.0011. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-2016-1-page-11.htm>
3. Angeloff T., Gardey D., « Corps sous emprises. Biopolitique et sexualité au nord et au sud », *Travail, genre et société* dans La Découverte, 2015/2 n°34
4. Bayer O., « La seule issue est la violence », *Tumultes*, 2007/1 (n° 28-29). DOI : 10.3917/tumu.28.0239. URL : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2007-1-page-239.htm>
5. Borghi R., « Post-Porn », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 29. DOI : 10.3917/rdes.079.0029. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>
6. Bourcier M-H, « Bildungs-post-porn : notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79). DOI : 10.3917/rdes.079.0042. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-42.htm>
7. Cardi C., Pruvost G., « Les mises en récit de la violence des femmes. Ordre social et ordre du genre », *Idées économiques et sociales*, 2015/3 (N° 181), p. 22-31. DOI : 10.3917/idee.181.0022. URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2015-3-page-22.htm>
8. Caune J., « L'art critique et l'émancipation du spectateur », *L'Observatoire*, 2010/1 (N° 36). DOI : 10.3917/lobs.036.0085. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-1-page-85.htm>
9. Chebili S., « Corps et Politique : Foucault et Agamben », dans *L'Information psychiatrique*, 2009/1 Volume 85
10. Collin F., « Entre poiésis et praxis : Les femmes et l'art », *Diogène*, 2009/1 (n° 225). DOI : 10.3917/dio.225.0101. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-101.htm>

11. Dalibert M., Quemener N., « Femen. La reconnaissance médiatique d'un féminisme aux seins nus », *Mots. Les langages du politique*, 2016/2 (n° 111). URL : <https://www.cairn.info/revue-mots-2016-2-page-83.htm>
12. Deffarges T., « Sur la nature et les causes du terrorisme. Une revue de la littérature économique », *Revue Tiers Monde*, 2003/2 (n° 174). DOI : 10.3917/rtm.174.0369. URL : <https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2003-2-page-369.htm>
13. Deleuze G., « Les sociétés de contrôle », *EcoRev'* dans *Association EcoRev'*, 2018/1 N° 46
14. Dortier J-F, « Éditorial : Une enquête philosophique », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 2014/3 (N° 34), p. 1. URL : <https://www.cairn.info/magazine-les-grands-dossiers-des-sciences-humaines-2014-3-page-1.htm>
15. Dumont F., Sofio S., « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, 2007/2 (n° 43). DOI : 10.3917/cdge.043.0017. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-17.htm>
16. Erman M., « Le temps de la vengeance », dans *Éloge de la vengeance*, Presses Universitaires de France, 2012. URL : <https://www.cairn.info/eloge-de-la-vengeance--9782130591283-page-41.htm>
17. Erman M., « Le temps de la vengeance », dans *Éloge de la vengeance*, Presses Universitaires de France, 2012. URL : <https://www.cairn.info/eloge-de-la-vengeance--9782130591283-page-41.htm>
18. Farge A., « Préface », dans : Coline Cardi éd., *Penser la violence des femmes*. Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2012, p. 9-12. URL : <https://www.cairn.info/penser-la-violence-des-femmes--9782707172969-page-9.htm>
19. Goldblum C., « Françoise d'Eaubonne, à l'origine de la pensée écoféministe », dans *L'Homme et la Société*, 2017/1-2 (n° 203-204).
20. Gourbe G., Prévot C., « Art et féminisme, un no man's land français ? », *L'Homme & la Société*, 2005/4 (n° 158). DOI : 10.3917/lhs.158.0131. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2005-4-page-131.htm>
21. Grangé N., « Le paradoxe du terrorisme. Pour une théorie des passions politiques », *Les Champs de Mars*, 2011/2 (N° 22). DOI : 10.3917/lcdm1.022.0031. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-champs-de-mars-ldm-2011-2-page-31.htm>
22. Guichard-Claudic Y., « Notes de lecture », *Cahiers du Genre*, 2013/2 (n° 55). DOI : 10.3917/cdge.055.0227. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2013-2-page-227.htm>

23. Haber S., Renault E., « Une analyse marxiste des corps ? », *Actuel Marx*, 2007/1 (n° 41), p. 23. DOI : 10.3917/amx.041.0014. URL : <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-14.htm>
24. Hagelstein M., « A qui parle la performance Artistique ? Polysémie du geste et réceptions multiples », *Flux News*, Liège, Octobre 2015. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186418>
25. Hagelstein M., « La non-performativité de la performance », *Klesis – Revue philosophique*, 2013
26. Hagelstein M., « L'automne de Black Market International (événement + plasticité = performance) », *Culture, le Magazine culturel de l'Université de Liège*, Université de Liège, Liège, 2011. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/81855>
27. Hagelstein M., « Les paradoxes de l'art performance », DOSSIER/L'art performance. La place du spectateur, Université de Liège, 2012. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/137131>
28. Hagelstein M., « Quand l'événement artistique transforme la donne : performance et émancipation », *Flux News*, Liège, Avril 2009. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/9285>
29. Hagelstein M., « L'art performance : un genre artistique impertinent pour expérimenter sa liberté de spectateur », *Flux News*, Liège, janvier 2012. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/137129>
30. Hagelstein M., « Performance et expérience esthétique : le régime contemporain (Rancière) », Pluralité et singularité des arts in *Revue Philosophique de Louvain*, Tome 113, août 2015. Lien en ligne : <http://hdl.handle.net/2268/186440>
31. Lachaud J-M et Lahuerta C., « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx* dans Presses Universitaires de France, 2007/1 n°41
32. Laugier S., Marzano M., « Présentation. La pornographie à la croisée des savoirs », *Cités*, 2003/3 (n° 15). DOI : 10.3917/cite.015.0009. URL : <https://www.cairn.info/revue-cites-2003-3-page-9.htm>
33. Lavigne J., « Le service sexuel comme « service artistique » : la dissolution du sexe pour une éthique minimale du travail du sexe. » *Les ateliers de l'éthique / The Ethics Forum*, volume 7, numéro 1, printemps 2012
34. Lévy A., « Penser la violence », *Nouvelle revue de psychosociologie*, 2006/2 (n° 2). DOI : 10.3917/nrp.002.0067. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2006-2-page-67.htm>

35. Levy L., « Cogito Ergo Boom: Susan Sontag's Journals » in *Los Angeles Review of Books*, 2012.
36. Mangeot P., Confavreux J., de La Porte X, Fouteau C., « Fluides bouillants. Entretien avec Beatriz Preciado », *Vacarme*, 2013/2 (N° 63), p. 231. DOI : 10.3917/vaca.063.0218. URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2013-2-page-218.htm>
37. Mannoni P., « Le terrorisme comme arme psychologique ou les triomphes du paradoxe », *Le Journal des psychologues*, 2008/4 (n° 257). DOI : 10.3917/jdp.257.0028. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-4-page-28.htm>
38. Mayen G., « Qu'est-ce que la performance ? », Centre Pompidou, Direction des publics, février 2011, épinglé sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>
39. Merot P., « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », *Revue française de psychanalyse* dans Presses Universitaires de France, 2005/5 vol.69
40. Nochlin L., « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », in *Femmes, art et pouvoir*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993
41. Odello L., « Pour une autre pornographie », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79), p. 2. DOI : 10.3917/rdes.079.0001. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-1.htm>
42. Potte-Bonneville M., « Les corps de Michel Foucault », *Cahiers philosophiques*, 2012/3 (n° 130), p. 83. DOI : 10.3917/caph.130.0072. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-3-page-72.htm>
43. Preciado B., « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères* dans ERES, 2010/3 n°74
44. Regazzoni S., « La Chose porno - ou le corps impropre », *Rue Descartes*, 2013/3 (n° 79). DOI : 10.3917/rdes.079.0124. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-124.htm>
45. Rivoire M., « Virginia Woolf : « une chambre à soi », une chambre d'échos », dans *Sens-Dessous*, 2014/1 (N° 13)
46. Salatko G., « Femen : caricatures en performances. Raillerie, scandales et blasphème autour du christianisme en régime de laïcité. », *Communication & langages*, 2016/1 (N° 187). DOI : 10.4074/S0336150016011078. URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2016-1-page-105.htm>

47. Sarasin P., « L'invention de la « sexualité », des lumières à Freud. Esquisse », Le Mouvement Social dans *La Découverte*, 2002/3 n°200
48. Selim M., Querrien A., « Femen. Un modèle globalisé d'autonomie politique », *Multitudes*, 2013/2 (n° 53). DOI : 10.3917/mult.053.0014. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-14.htm>
49. Sommier I., « Du « terrorisme » comme violence totale ? », *Revue internationale des sciences sociales*, 2002/4 (n° 174). DOI : 10.3917/riss.174.0525. URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-des-sciences-sociales-2002-4-page-525.htm>
50. Spector N., « Marina Abramovic, Rhythm 0 », dans *Collection Online*, Guggenheim Museum. Lien en ligne : <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>
51. Thérien C., « La pratique valéryenne du savoir pouvoir faire », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2010/2 (n° 6). DOI : 10.3917/nre.006.0119. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-119.htm>
52. Verneuil V., « Les relations des sujets body art avec leur propre corps », *Le journal des psychologues* dans Martin Média, 2008/10 n°263
53. Vollaire C., « Pour une philosophie de terrain », Créaphis éditions, 2017, p.38 et p.41