
Réappropriation de la peinture et de la photographie

La pratique contemporaine de Sadie Lee et Del LaGrace Volcano, un dialogue entre identités butch et identités transmasculines

Reappropriating Painting and Photography in the Contemporary Practices of Sadie Lee and Del LaGrace Volcano: A Dialogue between Butch and Transmasculine identities

Isabelle Milan Cail

**Electronic version**

URL: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/8078>

DOI: 10.4000/imagesrevues.8078

ISSN: 1778-3801

Publisher:

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Electronic reference

Isabelle Milan Cail, "Réappropriation de la peinture et de la photographie", *Images Re-vues* [Online], 17 | 2020, Online since 17 October 2020, connection on 05 February 2024. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/8078> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.8078>

This text was automatically generated on February 5, 2024.



The text only may be used under licence CC BY-NC 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

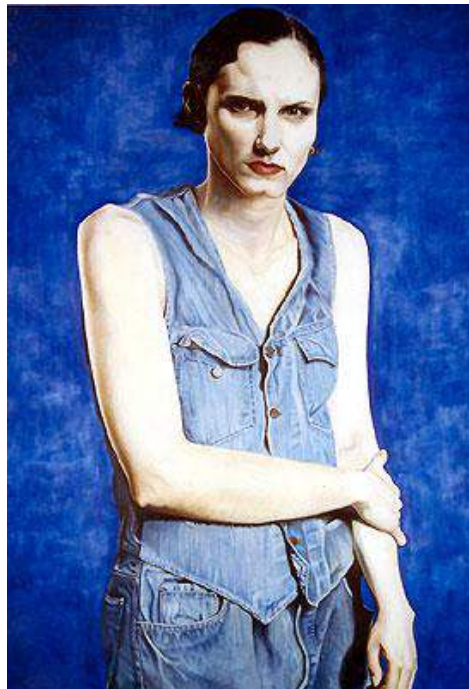
Réappropriation de la peinture et de la photographie

La pratique contemporaine de Sadie Lee et Del LaGrace Volcano, un dialogue entre identités butch et identités transmasculines

Reappropriating Painting and Photography in the Contemporary Practices of Sadie Lee and Del LaGrace Volcano: A Dialogue between Butch and Transmasculine identities

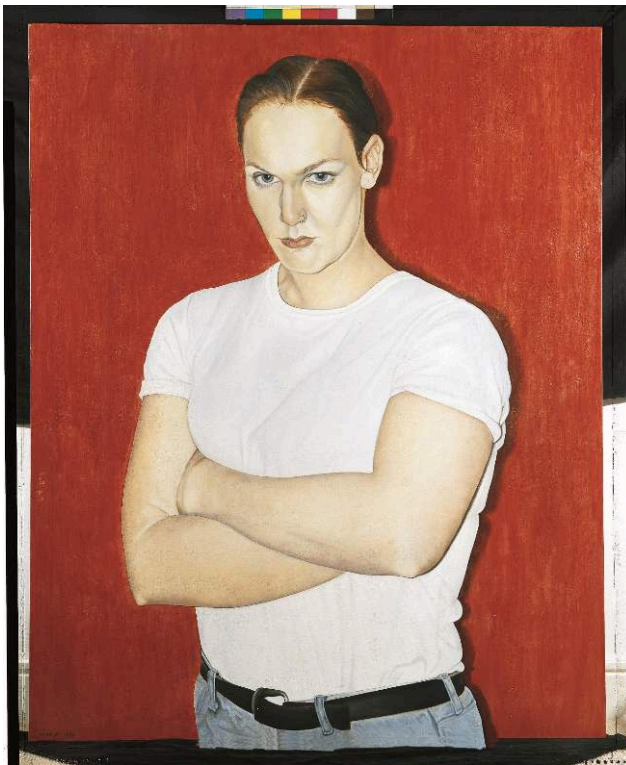
Isabelle Milan Cail

- ¹ Sur la couverture du livre *Female Masculinity* de Jack Halberstam¹, la *Raging Bull* de Sadie Lee nous observe sans une once d'hésitation dans le regard (fig. 1). Sa carrure est accentuée par la manière dont elle croise les bras qui pressent ses biceps et sa poitrine contre elle. Elle permet ainsi de jeter un trouble sur le genre qu'elle incarne sans dévoiler si ce sont des seins qu'elle accentue ou des pectoraux. Son visage émacié porte la marque d'un maquillage précisément appliqué. Le rouge de ses lèvres et le fard bleu de ses yeux côtoient un nez de boxeuse et des sourcils froncés qui, avec son mouvement de tête, viennent défier la regardeuse et le regardeur. Elle a plaqué ses cheveux courts et les a séparés en une raie stricte et précise. Son jean, son t-shirt blanc aux manches retroussées et la gomina appliquée dans ses cheveux baladent nos sens et nous transportent dans des fantasmes de virilité incarnés par des personnages interprétés par James Dean ou encore Marlon



Brando. Cette *raging bull* est une des nombreuses lesbiennes*² à laquelle Sadie Lee a demandé de poser pour en faire le portrait.

Figure 1



Sadie Lee, *Raging Bull*, 1992, huile sur toile, 150 x 120 cm, Collection privée. Gallery Three – *Tomboys and Crossdressers*. Site web de l'artiste http://www.sadielee.f9.co.uk/gallery_three.htm

- 2 La série *Tomboys and Crossdressers* présente principalement des lesbiennes* masculines qui se font plus communément appeler *butch*. À la vue de cette première description de l'œuvre de Sadie Lee, il semble que l'on ait d'ores et déjà délimité grossièrement l'empreinte esthétique de la lesbienne* *butch*. Elle correspond parfaitement à la description de Gayle Rubin qui identifie la *butch* comme « sémiotiquement reliée à une longue lignée d'images de la masculinité jeune, rebelle, sexy et prolétaire blanche [...] »³. Bien sûr, cette description physique ne correspond pas à toutes les lesbiennes* *butch*. Tout comme il est possible d'observer plusieurs manières d'incarner la masculinité chez les hommes cisgenres, la manière d'incarner la masculinité varie considérablement d'une personne *butch* à l'autre⁴. Ces variations dans l'expression de son identité *butch* doivent également impérativement être appréhendées à travers les différences, par exemple, de classe, de race, d'ethnicité, de religion, de profession et d'âge⁵. Ces éléments ont un fort impact sur la manière dont la masculinité est conçue. Toutefois, une majorité écrasante des modèles représentés par les œuvres à l'étude ici sont blancs et jeunes.
- 3 Il est important de toujours considérer la catégorie *butch* comme dynamique. Cet article tente à plusieurs reprises de la localiser, mais souhaite également souligner qu'elle lui échappe à chaque fois. La mise en lien du travail de Sadie Lee avec celui de Del LaGrace Volcano permet, d'une part, de défier un projet de catégorisation qui nie la porosité de ces catégories et de mettre en avant les nombreuses communications entre les identités

butch et les identités transmasculines, et d'une autre part, d'explorer l'histoire de la rencontre entre les médiums de la peinture et de la photographie, et le sujet non conforme dans le genre. Les expressions identitaires et les histoires s'accumulent et perturbent la linéarité du récit. C'est en faisant état des différentes directions que prend le récit *butch* que je commence.

***Butch* est un nom⁶**

- 4 La culture *butch* est particulièrement connue pour s'être déployée dans les bars à New York, Paris et Berlin dans les années 1950 et 1960. Cette culture des bars lesbiens* a fait l'objet d'une vaste enquête par Madeline Davis et Elizabeth Lapovsky Kennedy⁷. Elle nous révèle que l'iconicité de la *butch* ne serait pas grand-chose sans celle de la *femme*. Quand la *butch* exprime son identité en déployant des symboles et des codes masculins, la *femme* s'exprime à travers des symboles et des codes féminins. Cette organisation des rapports lesbiens* très codés est particulièrement controversée à l'époque pour son ancrage dans une culture prolétaire jugée très peu convenable par la classe moyenne⁸. C'est précisément à partir de l'ingéniosité et de la créativité de la culture prolétaire que ces codes émergent et forment une subculture lesbienne* à partir de laquelle chacune pouvait faire travailler son imagination. De plus, ces fortes identifications ont permis à ces lesbiennes* de se rallier autour d'une culture solide qui était vitale pour une communauté qui subissait régulièrement les raids violents de la police⁹.

Figure 2



Romaine Brooks, *Una, Lady Troubridge*, huile sur toile, 1924, 127.3 x 76.4 cm, Smithsonian American Art Museum, cadeau de l'artiste. <https://americanart.si.edu/>

- 5 Pour la formation de leurs identités, ces héroïnes – pour utiliser le beau terme de Davis et Kennedy¹⁰ – ont aussi pu compter sur tout un ensemble de représentations charismatiques du début du siècle. La littérature a évidemment joué un grand rôle. On pense au roman *The Well of Loneliness* de John Radclyffe Hall¹¹, le récit d'une tragique histoire d'amour entre une « invertie »¹², Stephen Gordon, et l'objet de son amour. John Radclyffe Hall présentait elle-même une identité masculine et sa propre vie avec Una Troubridge est devenue un pilier lorsque l'on se réfère à l'histoire lesbienne européenne¹³. Toutes deux faisaient partie de l'élite bourgeoise anglaise et côtoyaient les artistes en vue de cette époque. La peintre Romaine Brooks fait d'Una Troubridge un portrait en 1924 qui la représente au moyen de forts symboles masculins bourgeois tout en s'assurant de répondre à la tendance de cette époque (fig. 2). Una arbore une coupe de cheveux iconique, c'est-à-dire un carré court et une petite frange qui lui barre le front. Cela fait d'elle la parfaite femme de son temps, mais donne également une sévérité masculine à son visage accentuée par ses fins sourcils froncés et un rictus formé par une bouche aux lèvres maquillées en rouge. Il semblerait que cette expression lui permette de tenir son monocle, un objet habituellement réservé aux hommes¹⁴. Ainsi, l'expression de son visage lui permet littéralement de soutenir une performativité de la masculinité. Elle porte une chemise blanche parfaitement coupée et une veste noire de smoking qui souligne sa fine taille. La masculinité représentée ici puise dans un érotisme qui met en avant la rigidité d'une masculine veste de smoking et l'excitante teinte rouge féminine sur des lèvres.

Figure 3



Tamara de Lempicka, *My Portrait (Self-Portrait in the Green Bugatti)*, 1929, huile sur panneau, 35 cm x 27 cm, collection privée, Suisse

- 6 Avec une touche plus nette, Tamara de Lempicka s'autoreprésente également à travers un regard aristocratique dans une Bugatti verte, un modèle de voiture élégant, couteux et puissant (fig. 3). Sa seule présence dans cette voiture fait référence à la liberté que constitue une activité plus généralement réservée à cette époque aux hommes. Brooks, de Lempicka, mais aussi les artistes non-conforme au genre Gluck et Claude Cahun ont toutes eu – à leur manière et selon les spécificités de leurs histoires – un grand impact sur la constitution de la masculinité lesbienne* blanche. Elles ont permis d'élaborer un ensemble de codes et de symboles qui leurs permettaient de se reconnaître et de se rassembler autour d'une subculture organisée et inspirante.

La mise à mal d'une curiosité cis-masculine envers le corps lesbien*

Figure 4

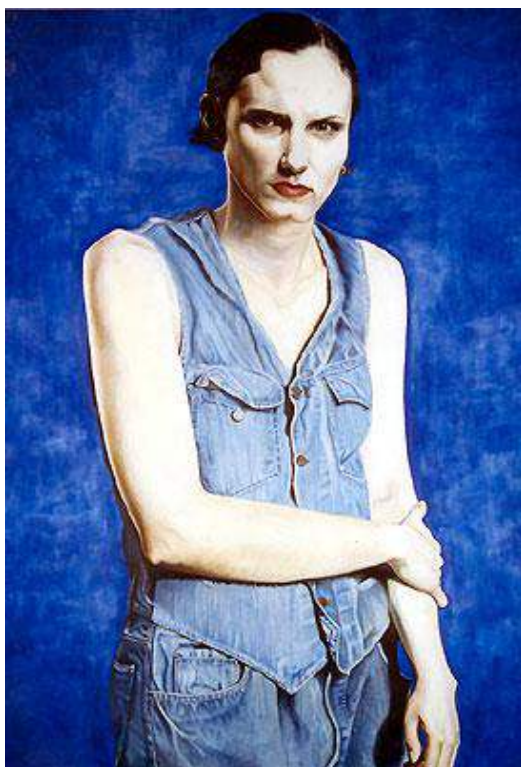


Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm, Le Petit Palais, Paris. <https://www.petitpalais.paris.fr/>

- 7 Ces artistes lesbiennes* du début du xx^e siècle ont également contribué à contrecarrer des représentations du désir entre femmes qui a toujours été l'objet d'un fantasme nourri par un grand nombre d'artistes masculins. En effet, Pierre Paul Rubens, Jean-Honoré Fragonard, Gustave Courbet, ou encore Auguste Rodin ont tous contribué à l'élaboration d'une collection d'œuvres à l'homoérotisme entre femmes¹⁵. Courbet répondant au pamphlet *Les lesbiennes de Paris* qui circulait dans la capitale française, ou encore aux poèmes de Charles Baudelaire et de George Sand¹⁶, produit plusieurs œuvres qui représentent ouvertement des scènes homoérotiques entre femmes¹⁷. Il est alors rapporté que ces artistes avaient pour habitude de fréquenter des lieux dans lesquels ils

pouvaient les observer. Les bars et les bordels en étaient les principaux. Courbet s'en inspire pour en infuser des scènes qui référencent une iconographie plus classique. *Le Sommeil* (1866) représente deux femmes nues lascivement allongées sur un lit (fig. 4). L'une d'elle s'enveloppe de la jambe de sa partenaire et repose sa tête sur sa poitrine. Elles ferment les yeux et font toutes deux la démonstration d'un lâcher-prise total, notamment dans la manière dont le modèle à la gauche du lit nous présente sa gorge. Cette scène, pourtant très intime, est offerte à la spectatrice et au spectateur non seulement sans résistance, mais aussi comme étant une représentation « réaliste » de l'intimité lesbienne. Ce sont des représentations dont l'artiste lesbienne¹⁸ Sadie Lee se nourrit pour développer son esthétique *butch* et pour appréhender sa démarche il est intéressant de porter notre attention sur les titres de chaque œuvre de la série *Tomboys and Crossdressers*. En effet, ses clins d'œil à la sexualité stéréotypée de ses modèles, à la masculinité phallique de certains héros cinématographiques tels que Marlon Brando et le boxeur Jack La Motta du film *Raging Bull* (1980), mais également aux « grands maîtres » de la peinture offrent un humour à la série peu évident au premier abord. Nous sommes face à une artiste, mais aussi à des modèles, qui jouent sur un terrain dont elles connaissent très bien les recoins. En élaborant ces titres parodiques, Sadie Lee s'empare de la règle du jeu qui contrôle le portrait peint et la représentation lesbienne*, et la confronte à ses choix artistiques.

Figure 5

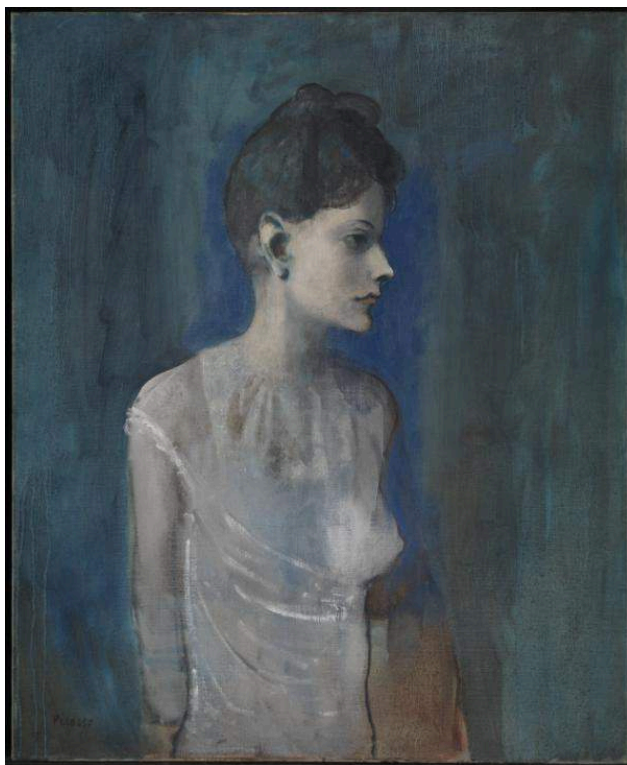


Sadie Lee, *La Butch en Chemise*, 1992, huile sur toile, 150 x 120 cm, collection privée, Gallery Three – *Tomboys and Crossdressers*. Site web de l'artiste http://www.sadielee.f9.co.uk/gallery_three.htm

- 8 Un modèle au regard perçant qui se voûte légèrement et attrape son bras gauche musclé de manière à faire barrière entre elle et la personne qui lui fait face, a reçu le nom de *La Butch en Chemise*¹⁹ (fig. 5). Elle porte en effet une chemise sans manche en

jean qui s'accorde avec son large pantalon. Ses cheveux sont plaqués en arrière ce qui donne à voir un front large et sa fine peau blanche laisse deviner les os de son crâne. Son froncement de sourcil vient répondre harmonieusement à la courbe que forment ses pommettes et son visage émacié se termine par la fossette prononcée de son menton. Le titre de ce tableau semble nous demander de tracer un lien avec *Jeune Femme en Chemise* (c. 1905) de Pablo Picasso (fig. 6), qui se trouve à la Tate de Londres et donc à laquelle Lee a un accès facilité. L'œuvre de Picasso nous présente une femme de profil qui regarde hors champ et est vêtue d'une légère chemise blanche qui produit une impression de transparence. Le fond bleu texturé devant lequel elle se tient est aussi celui devant lequel est représentée la *butch* de Lee. Leurs lèvres portent la même teinte de rouge et les deux peintres ont mis en évidence des mentons proéminents. Sadie Lee, par tous ces éléments, cite Picasso.

Figure 6



Pablo Picasso, *Jeune femme en chemise*, c. 1905, huile sur toile, 72,7 x 60 cm, Tate, Londres. <https://www.tate.org.uk/>

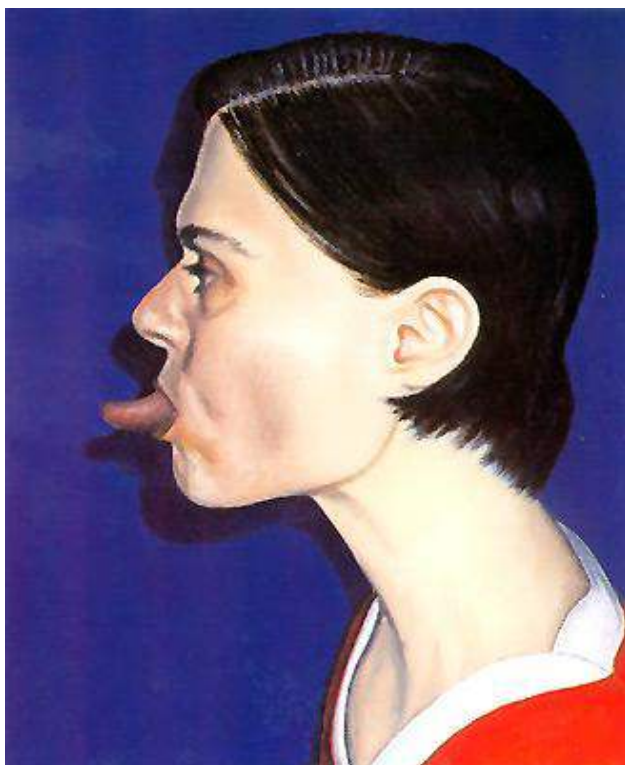
- 9 C'est toutefois pour insister d'autant plus sur les différences qui les distinguent et donc de ce qui distingue la peintre d'un regard cis-masculin porté sur une femme*. Dans sa comparaison des deux œuvres, l'auteure Lucy Curzon nous invite à considérer les vêtements des deux modèles²⁰. En effet, dans l'œuvre de Picasso, le tissu de la chemise du modèle est transparent, il semble torturé et plissé de manière peu naturelle. L'avantage de ce troublant tissu est qu'il offre le sein gauche de la jeune femme. Nous pouvons d'ailleurs également remarquer que son profil paraît impossible, la position dans laquelle elle nous est présentée ne pourrait pas réellement mettre autant en évidence son sein ce qui démontre l'intention du peintre de concentrer l'attention de la regardeuse et du regardeur sur lui. De plus, le regard du modèle dirigé dans un ailleurs

imaginaire nous autorise à contempler sa poitrine sans devoir la confronter, si bien qu'elle en est réduite à cet attrait physique. En contraste, la forme que prend la chemise de la *butch* sur son corps nous permet à peine de discerner sa poitrine. Notre regard retourne alors vers ses épaules, ses bras, son visage et ses cheveux. La lecture d'une poitrine vient être déstabilisée par ces autres marqueurs qui, pour certains, sont ceux de la masculinité, d'autres de la féminité²¹, et d'autres d'une identité qui semble être celle sur laquelle nous devrions nous concentrer. Cet éloignement des schémas binaires est intrinsèque à l'identité *butch* du modèle et c'est bien son expression *butch* qui génère un érotisme particulier et qui se distingue de celui véhiculé par Picasso.

- 10 Le regard du modèle de Lee demande à ce que l'on s'y confronte. Picasso nous prive de l'identité de la jeune femme qu'il représente. Ainsi, bien que les deux modèles soient quasiment également dénudés – leurs bras, leur nuque et décolleté sont découverts – la jeune femme en chemise affiche une vulnérabilité qui semble pour la *butch* ne pas s'apparenter à de la faiblesse. En contraste avec les maigres bras ballants du modèle de Picasso, les larges et longs bras de la *butch* sont actifs. Ils sont le point où se concentre l'énergie du tableau et j'avancerais même, son érotisme. Quand la désirabilité est définie par le sein au téton en érection de la jeune femme chez Picasso, chez Lee c'est le bras droit fort de la *butch* qui en est le porteur. Chacun porte des charges érotiques, mais celle de *La Butch en Chemise* m'intéresse plus particulièrement, car elle est générée par le désir et le corps queer de Lee, celle de *Jeune Femme en Chemise*, nous dit Curzon est générée par le regard hétéronormatif de Picasso²²
- 11 Sadie Lee s'empare de la tradition du portrait peint et l'emporte dans des sphères que Picasso – j'aime à penser – n'aurait pu pénétrer. En d'autres termes, Sadie Lee ne réclame pas sa place dans cette tradition ; elle en utilise les préceptes avec ironie pour créer des espaces qui non seulement excluent les idéaux misogynes des supposés maîtres de cette discipline, mais qui aussi rappellent qu'ils leur ont toujours été inaccessibles. Car, bien qu'à l'époque ils soient partie prenante d'une dynamique vie parisienne au sein de laquelle des hommes et des femmes de toutes formes se côtoient, leurs regards curieux butent contre leur conception de la femme-objet. En effet, le narrateur de Proust se demande dans *Sodome et Gomorrhe*²³ ce que ces femmes pouvaient bien faire entre elles, Rodin, alors à la fin de sa vie, fréquente les bordels et tente de capturer les scènes homoérotiques dont il est le témoin²⁴ et Brassaï exprime son trouble par rapport à ces lesbiennes* masculines qu'il prend en photographie régulièrement pour sa documentation de la vie nocturne parisienne²⁵. La fascination est évidente, elle est cependant très peu éclairée et dirigée par la frustration de l'idée que le désir féminin puisse leur échapper.

Le(s) phallus queer de la peintre

Figure 7



Sadie Lee, *Hard On*, 1996, huile sur toile, 40 x 25 cm, collection privée. Gallery Three – *Tomboys and Crossdressers*. Site web de l'artiste http://www.sadielee.f9.co.uk/gallery_three.htm

- 12 Ce désir est largement représenté par Lee. Plusieurs œuvres mettent en effet l'emphasis sur des gestes phalliques souvent liés à la sexualité lesbienne*. Le titre *Hard-On*²⁶ qui est l'expression utilisée pour faire référence à une érection est associé à une femme de profil qui tire une langue ferme (fig. 7). Ce phallus lesbien* et sa capacité d'être en érection sont notamment exploités dans les écrits de l'auteur Paul Preciado. Lorsqu'il partage avec nous ses rapports sexuels, sa langue est l'organe qui s'érige et que sa partenaire suce et masturbe :

Je sors la langue. Elle la cherche avec sa bouche. Quand les lèvres s'approchent jusqu'à se toucher, ma langue s'aiguise comme une flèche. Sa bouche baise ma langue, monte et descend rapidement. Elle a trouvé mon érection. Une mèche de ses cheveux blonds entre parfois dans cette mécanique. Elle l'écarte de la main avec délicatesse, en profite pour baiser la pointe de ma langue en relevant la tête. Elle change de rythme. Ma langue sort de sa bouche, elle s'empare de ce muscle en faisant un anneau de sa paume²⁷.

Figure 8



Sadie Lee, *Erect*, 1992, huile sur toile, 92 x 64 cm, collection de l'artiste. Gallery Three – *Tomboys and Crossdressers*. Site web de l'artiste http://www.sadielee.f9.co.uk/gallery_three.htm

- 13 Preciado livre à ses lecteurs une scène de sexe qui queerise le phallus en l'identifiant précisément au niveau de la langue, alors même qu'il fait usage par la suite d'un harnais « avec un gode 22 x 4 »²⁸. Plus tard l'auteur lie sa prise de testostérone avec la capacité de sa langue à être en érection, mais aussi avec des pulsions de violence. La connexion dessinée entre cette hormone associée à la masculinité, et le pénis, est déstabilisée lorsque Preciado en ressent les effets dans sa langue. L'auteur et la peintre Sadie Lee, en mettant l'emphasis sur cet organe, déconstruisent un discours essentialiste concernant les parties du corps, et particulièrement les organes génitaux, qui seraient des indicateurs de la masculinité ou de la féminité, mais aussi du genre de la personne. Preciado et Lee s'en moquent, en lui tirant la langue. Dans l'œuvre *Erect*, qui représente un couple de femmes dont les doigts longs et tendus constituent le point focal du portrait (fig. 8), le phallus lesbien* se déplace, mais garde sa puissance. La longueur presque grotesque des doigts des modèles semble revendiquer une efficacité à toute épreuve et ces derniers seraient des compétiteurs sérieux lors d'un concours où la taille compte. Le titre, *Venus Envy*, et le contenu du tableau qui présente un *drag king* qui fait émerger de sa braguette son bras terminé d'un poing (fig. 9), font bien sûr référence à la psychanalyse freudienne qui identifie l'envie de pénis chez la petite fille qui réalise que quelque chose lui manque. Mais ce poing fermé du *drag king* est aussi celui du *fisting*. En cela, la peintre illustre l'agentivité sexuelle de ses modèles et se démarque littéralement des représentations classiques de femmes par des hommes.

Figure 9



Sadie Lee, *Venus Envy*, 1994, huile sur toile, 155 x 122cm, pour vente. Gallery Three – *Tomboys and Crossdressers*. Site web de l'artiste http://www.sadielee.f9.co.uk/gallery_three.htm

- 14 Cette dernière œuvre est, selon moi, un terrain métaphorique riche dont l'exploration nous donne accès aux stratégies féministes et queer qui ont permis de s'appropriier le médium de la peinture. Car ce poing fermé émergeant d'une braguette que représente *Venus Envy* est aussi messenger d'une démarche de peintre queer. Ce pénis qu'Auguste Renoir a substitué à son pinceau dans sa fameuse phrase « Je peins avec ma queue »²⁹ est perçu comme manquant chez une femme peintre. En effet, l'analogie entre la créativité artistique et la sexualité masculine est constitutive de l'identité de l'artiste au XIX^e siècle en France. Le sperme est régulièrement référencé notamment par Flaubert qui appelle l'artiste le « fouteur », qui sent qu'une éjaculation est imminente³⁰ ou encore van Gogh qui conseille l'abstinence afin que la peinture soit d'autant plus « spermatique ». Dans *Old Mistresses*, Rozsika Parker et Griselda Pollock notent que ce genre de métaphore se maintient d'une manière moins explicite dans le discours critique qui définit l'art moderne, par exemple avec des termes tels que la « vigueur », une « poussée », la « force » et surtout la « maîtrise » qui connote la domination de la toile, de la matière et du sujet³¹. Sadie Lee nous rappelle au lien misogyne dessiné entre le pinceau et le pénis en insistant tout autant sur les signes phalliques que sur son trait de pinceau, et ainsi insiste sur le sens historique de la peinture. Elle peut alors jouer avec ce sens pour en extraire et revendiquer un nouveau contenu. Heather Butler remarque avec un humour qui fait honneur à celui de la peintre qu'à l'inverse d'un pénis, le phallus lesbien* (son poing, ses doigts, sa langue comme représentés dans les œuvres à l'étude, ou encore un godemichet) ne connaît pas les aléas d'un dysfonctionnement érectile, ou d'une éjaculation précoce³². Mais elle note surtout que le phallus peut trouver foyer dans de nombreuses parties – détachables ou non – du

corps et prend son sens dans beaucoup de pratiques. Le phallus n'est pas le pénis, mais plutôt un objet performatif qui n'appartient à personne et avec lequel tout le monde peut jouer, mais aussi que tout le monde peut refuser³³. La masculinité et le phallisme associés à la peinture sont essentiels pour la lecture des œuvres composant *Tomboys and Crossdressers*. L'artiste s'en empare à son gré tout comme une personne ferait usage d'un godemichet par exemple.

La performance de la peinture de Sadie Lee

- 15 Ce manque de phallus et la prétendue compensation qui y est associée peuvent aussi être interprétés dans les traits précis du pinceau de Sadie Lee. Cette attention au détail et ces éléments si bien délimités font de la technique un vecteur de sens à part entière des œuvres de la peintre. Je considère cela comme une hyperbole de la rigidité et la cérébralité du « génie masculin », une réappropriation parodique qui puise tout son sérieux dans le plaisir *camp* que prends l'artiste à élaborer ses œuvres. Là encore, elle dévoile la codification genrée de l'art de la peinture et la possibilité de chacune et chacun de s'en emparer, mais aussi de son potentiel queer. Je veux avancer ici que Sadie Lee performe un *drag* de la tradition masculine de la peinture et l'œuvre *Venus Envy* me permet d'introduire cette idée de façon métaphorique³⁴. Judith Butler perçoit le *drag* comme étant une manière de déstabiliser la conception de vrai et de faux du genre, une idée elle-même reliée aux concepts de l'intériorité et de l'extériorité qui composeraient l'individu. Les performances *drag* fondent leur efficacité sur l'exagération de la performativité quotidienne du genre. Les stratégies de répétitions des signes du genre et du sexe mises en place rendent évident le mécanisme culturel qui véhicule l'impression du naturel de ces signes.

En imitant le genre, le *drag* révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même [...]³⁵.

- 16 La culture *drag king* est largement minoritaire lorsque comparée à la culture *drag queen*. En effet, les masculinités blanches³⁶ sont très peu considérées comme performatives.

Les représentations actuelles de la masculinité masculine chez les hommes blancs dépendent invariablement d'une notion relativement stable de la réalité et du naturel à la fois du corps de l'homme et des effets qu'il signifie³⁷.

- 17 Comparée au maquillage et aux bijoux de la féminité, « masculinity "just is" »³⁸. Cette impression de naturalité relie la masculinité aux hommes et disqualifie ainsi toutes les autres incarnations de celle-ci.
- 18 Il est alors intéressant de se demander comment faire une performance de la masculinité quand elle est considérée comme non-performative dans la culture dominante ? Une réponse peut justement être trouvée dans le spectacle de *drag king*. Dans son article « The Art of Gender. Bathrooms, Butches, and the Aesthetics of Female Masculinity », Halberstam nous invite à considérer les performances de Julie Wheeler en tant qu'Elvis Herselvis ou encore Tony Las Vagas. L'auteur démontre comment Wheeler démonte le naturel de la masculinité en faisant appel à « son aspect le plus contre nature et le plus mis en scène : son sexisme »³⁹. En effet, un de ses numéros consiste à exiger de l'audience qu'elle « show us yer tits » (« mont' nous tes nibards ») et de se tenir bien trop proche des autres femmes qui sont sur scène avec lui⁴⁰. Tony fait

appel à l'oppressante masculinité pour démontrer qu'il n'y a rien de naturel dans cette attitude. Je veux explorer ici cette brillante stratégie, notamment à travers la manière dont Sadie Lee répond au très phallique art de la peinture. En effet, ce médium qu'Harmony Hammond appelle avec ironie « the ultimate bad object » dans le contexte de l'art lesbien, demande à ce que les artistes non-hommes, non-blanc-hes et non-hétérosexuel-les développent des stratégies de réappropriation pour s'en emparer⁴¹.

Figure 10



Sadie Lee, *Giant* (détail), 2001, huile sur toile, dimension inconnue, collection privée. Page FB de l'artiste <https://www.facebook.com/sadieleeart/photos>

- 19 Lee est familière avec l'idée de *drag* et apprécie donc le caractère jouissif de jouer avec cette répétition qui forme des masculinités stéréotypées. Mais elle est aussi consciente de la manière dont le corps queer révèle leur stabilité fragile. En effet, elle a elle-même performé dans le passé en tant que Pat Gently. Le nom de son alter ego démontre l'intérêt que porte l'artiste au geste : « pat » se traduirait par « tapoter »⁴². Un geste subtil qui résiste – comme ses sujets – à la catégorisation : entre la tape et la caresse, et avec de la retenue. Lee a extrait de son expérience l'autoportrait *Giant* qui la représente nue, les bras en croix, un chapeau de cowboy sur la tête et arborant un bouc et une moustache (fig. 10). Je pense que *Venus Envy* est également un autoportrait. Elle a pour habitude de se représenter, et les autoportraits qui font partie de la série confirment une ressemblance physique frappante. L'œuvre la montre en *drag* sur une scène avec des rideaux rouges fermés derrière lui. Un décor qui insiste lourdement sur l'aspect performatif. Il porte un costume deux pièces noir à fines rayures horizontales blanches et une chemise blanche au col volumineux. Le pantalon tombe sur des grandes chaussures habillées noires. Il est maquillé : des lèvres rouges et des sourcils accentués, et ses cheveux courts sont plaqués en arrière. Comme je l'ai mentionné auparavant, son poing droit émerge de sa braguette et son autre bras est ouvert en grand ainsi que sa main dont les doigts sont écartés, cela donne de l'élan à ce geste. Le costume est le

témoin des valeurs et des conventions d'une classe bourgeoise qui se distinguent de celles incarnées par la figure du cowboy. Pour provoquer l'effet de déstabilisation, Lee fait appel à la tradition queer de la réappropriation. Tout comme un *drag king* joue avec l'idée d'un genre original, Sadie Lee joue avec l'idée du grand maître de la peinture comme un original. Ce mythe est primordial pour que l'effet de ses œuvres se produise. Le pouvoir subversif des tableaux de Lee n'est pas pour autant atténué. Son imitation par la répétition du geste méthodique et précis, mais aussi du portrait, du choix du médium et comme nous l'avons vu auparavant de l'association du pénis au pinceau, empêche la peinture de grand-maître d'accéder à sa naturalisation ou son essentialisation.

- 20 Sadie Lee dévoile les mécanismes qui définissent le canon de la peinture comme étant essentiellement masculin et valide cette essentialisation afin de pouvoir produire ce jouissif *drag* de la peinture de maître. Pourquoi détruire l'idée d'un original lorsque le pouvoir qu'on lui a attribué peut être retourné en faveur de sublimes représentations *butch* ? Pour sa démonstration d'une démarche similaire, je souhaite à présent dévoiler les possibilités du médium de la photographie et plus particulièrement m'arrêter sur les portraits et les autoportraits du photographe trans Del LaGrace Volcano.
- 21 Le travail de Del LaGrace Volcano est intéressant à mettre en parallèle avec celui de Sadie Lee dans la mesure où les multiples similitudes mettent d'autant plus en avant les différentes manières dont les identités masculines queer s'expriment. En effet, tout comme Lee, Volcano fait appel à une iconographie pour mieux en faire la critique, et ainsi exerce le pouvoir de la réappropriation dans des termes queer et féministe. Del LaGrace Volcano était anciennement Della Grace, et c'est sous ce nom que les photos à l'étude ont été publiées. Le photographe fait la documentation de ces quelques « ajustements de genre »⁴³ à travers une série d'autoportraits. Les choix de représentation qu'il fait indiquent une réappropriation par l'érotisation, et cette fois d'un autre genre d'iconographie : celle qui a construit l'image du *freak transgenre* à travers le regard médical. J'ai l'intention de déstabiliser l'image de la *butch* qui peut paraître rigide dans ma première appréhension de *Tomboys and Crossdressers*. Mes choix imparfaits de pronoms très peu aidés par la langue française et l'inscription de Sadie Lee comme une artiste lesbienne ont tendance à affirmer les *butch* comme, en fait, bien des femmes. Ce récit peut convenir à certaines personnes *butch* mais ce discours dominant simplifie les subtilités de genre avec lesquelles elles incarnent leur masculinité. La confrontation des portraits de Sadie Lee avec ceux de Del LaGrace Volcano me permet de restaurer ces subtilités et de considérer que l'esthétique *butch* peut aussi être conçue comme une esthétique transgenre. Cela me permet aussi de faire état de la réappropriation d'un autre médium, la photographie, et la manière dont cette esthétique trans* l'informe.

La construction du sujet déviant au XIX^e siècle

- 22 L'époque de Romaine Brooks et John Radclyffe Hall est aussi celle de l'inversion. Lorsque le concept d'identité sexuelle est devenu un fil directeur dans l'appréhension du sexe et du genre, « ce n'était pas une idée d'un désir lesbien autonome entre femmes ou une notion d'un hermaphrodisme apparent qui offrait la base de ces notions de l'identité ; c'était l'inversion du genre. »⁴⁴. Ce terme émerge à partir d'études menées d'abord par Richard von Krafft-Ebing et ensuite par Havelock Ellis. En ressort une

taxonomie qui classe les lesbiennes dans des catégories distinctes, bien souvent à travers le degré de masculinité exprimé. Ellis tente d'expliquer cela socialement en concluant que dans un monde dominé par les hommes, il est naturel qu'une femme veuille se rapprocher le plus possible des caractéristiques masculines⁴⁵. Son analyse infusée de misogynie sous-entend que peu importe le milieu ou l'endroit, la masculinité est toujours supérieure, même quand elle est incarnée par une femme. Il fait également une distinction de classe en déclarant que les inverties des classes supérieures doivent leur masculinité à un niveau intellectuel élevé, et les inverties des classes populaires à une propension à la criminalité. Il se tourne également vers le corps sur lequel il formule des observations à l'aide de précises mesures. Ainsi, la taille du clitoris, par exemple, devient un indicateur direct d'une dysphorie de genre et d'une sexualité déviant de l'hétérosexualité. Cette manière d'opérer est banalisée depuis la fin du XVIII^e siècle qui voit apparaître des taxonomies « scientifiques » de tout être considéré comme anormal. Ce projet a été facilité par des illustrations et plus tard, par l'appareil photo dont l'usage devient plus accessible. En identifiant et en isolant la perverse, la déviante, la criminelle, ces études et ces images deviennent des outils pour discipliner les corps⁴⁶.

- 23 Il est important de préciser que « la construction scientifique du corps pervers fait partie d'une histoire culturelle complexe qui ne se limite pas à la sexualité, l'homosexualité, ou l'identité sexuelle », nous dit Dana Seitler. En effet, pour comprendre l'élaboration du concept de la perversité il faut considérer que les notions de race, de genre, de sexualité, d'handicap et d'un grand nombre d'autres corporalités et de pratiques ont une histoire commune et sont interdépendantes, car l'existence de l'une vient confirmer la perversité et la bizarrerie de l'autre⁴⁷. Ainsi, il est important d'appréhender la discipline des corps comme faisant partie d'un projet normatif en général qui permet de discriminer l'individu non-blanc, non-hétérosexuel, handicapé et pauvre. Le sexologue Krafft-Ebing, dans son projet de délimiter l'hétérosexuel « sain », oppose l'homme blanc et chrétien à la « race sauvage ». Pour lui, les institutions soi-disant supérieures et civilisées « les propulsent dans un *ethos* sexuel hautement évolué »⁴⁸. En effet, pour Havelock Ellis par exemple, l'homosexualité féminine émerge de races colonisées et inférieures⁴⁹. Dana Seitler, dans son article « *Queer Physiognomies; Or, How Many Ways Can We Do the History of Sexuality?* », met particulièrement en avant que :

« Le discours du tournant du siècle autour de la perversion sexuelle et l'homosexualité, s'intersectionne de certaines manières avec les constructions de l'Autre racisé comme étant à la fois malade et moins évolué, qui demandent une analyse de leur émergence mutuellement constitutive »⁵⁰.

- 24 La hiérarchisation sexuelle doit être considérée de manière intersectionnelle. En effet, la race tout particulièrement avait un énorme impact dans la condamnation des pratiques homosexuelles, car l'invisibilité des lesbiennes blanches et asiatiques est remplacée par de l'hypervisibilité lorsqu'il s'agit de lesbiennes latinas ou noires⁵¹.
- 25 Cela révèle la douloureuse histoire du corps non-hétérosexuel médicalisé mais aussi le rôle que la photographie a joué dans cette histoire. Son iconographie et son vocabulaire sont très souvent cités par Del LaGrace Volcano dans la réappropriation notamment de sa propre image. C'est l'objet de la série de photographies *Gender Optional*. Les mutations intentionnelles appliquées à son propre corps et à celles portées par d'autres qu'il

qualifie de sublimes ont fait l'objet d'un recueil d'autoportraits et de portraits appelé *Sublime Mutations* (2000). Des mutations qui sont sublimes dans le sens de magnifiques mais aussi comme sans limites et d'une étendue incalculable. Celles-ci démontrent les fines limites qui séparent l'identité transmasculine et l'identité *butch*, si fine, que les expériences du corps toujours variées et fluctuantes ont tendance à parfois l'effacer.

Transformation du récit photographique

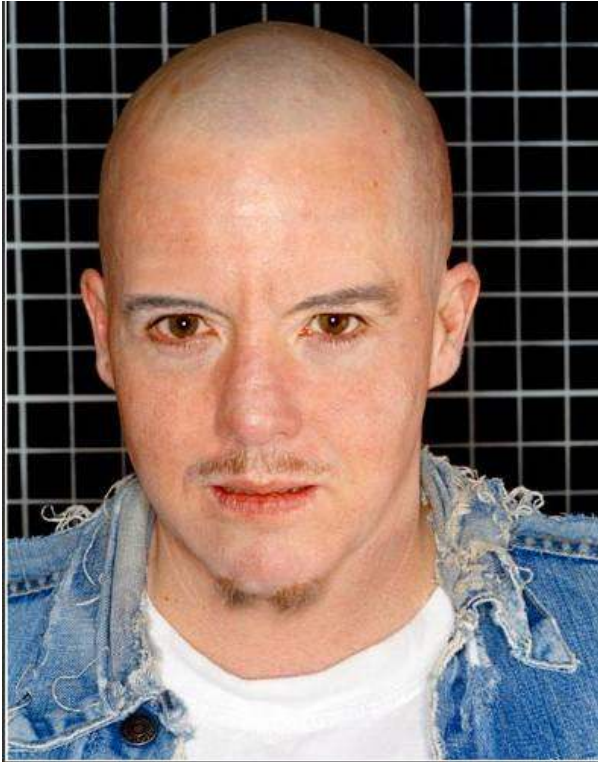
Figure 11



Del LaGrace Volcano, *Del Boy*, 2000, tirage noir et blanc, Fine art giclee, 40.6 x 51 cm, Londres.

- 26 Le photographe, qui a offert à l'auteur Paul Preciado ses premières doses de testostérone, a documenté sa propre évolution physique tributaire de sa consommation de la fameuse hormone. Le résultat est une série de plusieurs clichés très rapprochés en buste du photographe qui est similaire au format d'une photo d'identité. Je veux me concentrer sur les trois autoportraits rapprochés de 2000 qui exposent des signes de la masculinité qui évoluent au fil de sa prise de testostérone. *Del Boy*⁵² (fig. 11) est un portrait qui utilise le noir et blanc, une technique précise et tranchante. Ce tranchant est renforcé par un arrière-plan noir quadrillé par des lignes blanches dont je parlerai plus en détail par la suite. Del nous regarde avec le menton relevé et la bouche légèrement entrouverte. Il porte ce qui semble être un simple t-shirt de couleur sombre. Il arbore une coupe courte, rasée de près sur les côtés avec le reste de ses cheveux relevé avec du gel en une petite crête. Il a un bouc et une moustache dont la clarté traduit une pilosité rare mais tout de même consistante. Le regard brillant qu'il nous adresse, en l'absence de sourire, charge la photo émotionnellement.

Figure 12



Del LaGrace Volcano, *Del Boy Skin*, 2000, tirage couleur, Fine art giclee, 40.6 x 51 cm, Londres.

- 27 *Del Boy Skin* (fig. 12) est une photo en couleur également prise devant ce même arrière-plan. Del porte un t-shirt blanc avec au-dessus une veste en jean déchirée. Son crâne est maintenant rasé et la lumière en éclaire les défauts. Le grain de sa peau est irrégulier et sa couleur rose change de teinte selon les endroits de son visage. Le noir de ses sourcils qui encerclent son orbite détone avec le roux d'une moustache et d'un bouc dans lequel il y a maintenant un trou qui le sépare en deux. Ses lèvres gercées sont injectées de sang et la ligne d'eau de ses yeux est irritée. Son regard est toujours aussi brillant mais n'est plus dirigé vers nous avec la fierté que l'on pouvait lire dans le geste du menton du portrait précédent. Le portrait *Daddy Del* (fig. 13) est à nouveau en noir et blanc toujours pris devant l'arrière-plan quadrillé. Cette fois-ci, Del a la tête légèrement inclinée sur sa gauche, plisse un peu ses yeux brillants et entrouvre sa bouche, ce qui forme un rictus particulier sur son visage. Sa pilosité est intacte mais ses cheveux ne poussent que sur les côtés et sont blancs, ce qui laisse supposer qu'il est maintenant chauve. Le col de son vêtement noir est déboutonné et, bien qu'il soit difficile de le distinguer parfaitement, il semblerait que des poils lui aient poussé sur la poitrine. Les choix qui décident de l'appréhension de l'exposition de ces mutations physiques, c'est-à-dire le plan très rapproché sur le visage et l'arrière-plan quadrillé, évoquent l'histoire exposée plus tôt.
- 28 Le photographe parle de lui-même en parlant de sa « masculinité mutante » et s'approprie le terme « hermaphrodite » avec lequel il joue en créant celui « d'hermaphrodyke »⁵³. Dans le même ouvrage, *Sublime Mutations*, des photos de « femmes transsensuel » (des femmes qui désirent des corps trans*), de « lesbian boys » et de « dick-lits » (des clits ou clitoris qui augmentent de volume sous l'effet de la testostérone)⁵⁴ côtoient les autoportraits de Volcano. La réappropriation de termes qui

sous-entendent au mieux la curiosité et au pire la monstruosité de ces corps rappelle un tout autre usage de la photographie. En effet, comme je l'ai démontré, encore jusque dans les années 1960, des études étaient menées afin de dévoiler les caractéristiques des sexualités déviantes avec pour outil « la gynécologie de l'homosexualité »⁵⁵. L'accent était particulièrement mis sur les organes génitaux dont la taille ou la forme étaient jugées anormales. Del LaGrace Volcano en fait le rappel et enfonce le couteau dans la plaie en se présentant sous un plan rapproché intrusif qui permet d'enregistrer au mieux son identité mutante. Le quadrillage en arrière permet de pouvoir enregistrer des mesures pour servir le plan scientifique des psychiatres et des sexologues⁵⁶.

Figure 13



Del LaGrace Volcano, *Daddy Del*, 2000, tirage noir et blanc, Fine art giclee, 40.6 x 51 cm, Londres. C. l'artiste.

Figure 14



Del La Grace Volcano, *Trans Cock*, 1996, tirage en noir et blanc, numérique, 35,5 x 28 cm. C. l'artiste.

- 29 La photo *Trans Cock* (1996) (fig. 14) représente un « dick-lit » avec sur sa droite un mètre tenu par un pouce appartenant à quelqu'un hors-champs qui permet de pouvoir le/la mesurer. Ces choix d'arrière-plans et de mises en scène démontrent que Volcano est conscient que :

l'histoire de la photographie est aussi l'histoire de la violente exploitation de nous tous qui sommes considérés comme des marginaux et jetables, avec l'appareil photo comme l'arme de choix⁵⁷.

- 30 Le vocabulaire autour de la *prise* et de la *capture* d'une image à travers l'appareil photo s'apparente souvent à celui du chasseur. Susan Sontag met en avant ce rapport de force entre le photographié et le photographe :

Photographier, c'est s'appropriier l'objet photographié. C'est entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme rapport de savoir, et donc de pouvoir⁵⁸.

- 31 Elle va plus loin et expose l'agression implicite que constitue la prise d'une photo⁵⁹ pour attirer notre attention sur le parallèle entre le vocabulaire rattaché à une arme et celui rattaché à cette prise : « nous parlons de 'charger' l'appareil, de l'« armer », de 'viser' »⁶⁰. Elle tempère ensuite ses propos et affirme que

[l']arme photographique ne tue pas, et la sinistre métaphore semble donc n'être qu'un bluff, comme le fantasme masculin d'avoir un pistolet, un couteau ou un outil entre les cuisses.

- 32 Mais elle revient à la charge en comparant la prise en photo d'une personne à un viol :

en le voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique⁶¹.

- 33 Jack Halberstam utilise aussi des termes violents dans son analyse de la capture photographique de la subculture queer. L'auteur parle de la violence de la photographie et « sa capacité à mal reconnaître et mal représenter ; son regard brutal chercheur de vérité qui efface les différences subtiles entre les individus et qui les fétichise en tant que 'types' »⁶². Griselda Pollock nous rappelle au potentiel sadique du regard qui maîtrise, étudie et domine⁶³. L'œil du pouvoir, comme nommé par Michel Foucault, ne cherche que ce qu'il désire voir⁶⁴.
- 34 Cette violence et sa réappropriation par Volcano prend tout son sens lorsque l'on considère l'humiliante et douloureuse iconographie qui a formé le sujet sexuellement déviant que je viens d'exposer. C'est aussi l'occasion pour le photographe de jouer avec la tension entre la photographie documentaire et la photographie artistique qui alimente de nombreuses discussions dans la discipline de l'histoire de l'art. Cette tension est au cœur de la formation des histoires de l'art queer. En effet, le médium photographique s'est très vite imposé notamment lors de la crise du SIDA dans les années 1980 où il devenait urgent d'enregistrer les visages et les expériences de ceux et celles qui pourraient disparaître demain, mais aussi une histoire que les instances dominantes se pressaient de faire disparaître. L'urgence de la survie ne permet parfois pas de s'attarder sur des questions théoriques et Del LaGrace Volcano ne rejette aucun aspect de la photographie et entreprend une démarche de réappropriation de certains codes. En effet, séparer le documentaire de l'art serait oublier l'histoire douloureuse de la photographie pour les « déviant-es » et aussi l'utilité que le médium a eu pour ces mêmes « déviant-es » des années plus tard lorsqu'ils étaient à nouveau sous attaque. La stratégie de réappropriation de l'iconographie médicale est donc pour Volcano l'occasion de créer des photos qui font lourdement référence à son usage lorsqu'elle était entre les mains de bourreaux qui agissaient au nom du progrès.

Délibérément méconnaissable et délibérément attirant.e, les représentations de Jax/Jack

Figure 15



Del LaGrace Volcano, *Jax Back*, 1991, tirage noir et blanc, chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres. C. l'artiste.

- 35 Une autre série de photos démontre l'engagement de Volcano sur ce point. Elle est composée de trois photos noir et blanc produites en 1994 appelées *Jax Back* (fig. 15), *Jax Revealed* (fig. 16) et *Jack's Back II* (fig. 17) et présentent un jeu autour des codes chargés érotiquement de l'uniforme marin et militaire. Avant d'entrer dans l'analyse des œuvres, il est intéressant de noter que le prénom, bien que similaire, change d'une photo à l'autre. Je veux avancer que c'est une manière d'insister sur une certaine fluidité de l'identité en en représentant au moins deux.

Figure 16



Del LaGrace Volcano, *Jack Revealed*, 1991, tirage noir et blanc, chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres. C. l'artiste.

Figure 17



Del LaGrace Volcano, *Jax Back II*, 1991, tirage noir et blanc, chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres. C. l'artiste.

- 36 *Jax Back* présente son modèle de dos et torse-nu. Iel porte un pantalon d'uniforme militaire camouflage et une grosse ceinture qui souligne une fine taille qui progresse en de larges et musclées omoplates et épaules. Jack tient dans sa main gauche son t-shirt avec à son poignet une montre de sport. Ses bras ne touchent pas son corps dû à leurs largeurs. Sa nuque est rasée et des cheveux courts et bruns sont laissés seulement au-dessus de son crâne. Son corps suit sa tête qui est inclinée vers la droite, un mouvement qui ne laisse cependant pas percevoir son visage. *Jack Revealed* produit l'effet décrit par le titre. Ce qui est révélé c'est que Jax a une poitrine. Iel porte le même uniforme militaire : un large pantalon à l'imprimé camouflage bouclé par une épaisse ceinture qui épouse ses hanches découvertes. En effet, iel est en train d'enlever le t-shirt qu'iel tenait plus tôt dans sa main ce qui nous prive de son visage mais nous dévoile des abdominaux dessinés, une petite poitrine et des aisselles rasées. Le geste contracte les muscles de ses bras qui tirent le t-shirt et ainsi dévoile une mâchoire carrée, une bouche généreuse et bien dessinée et deux narines qui appartiennent à un nez qui disparaît dans le tissu. Le mouvement balance le corps vers l'arrière. Ce décalage met en avant un dos que l'on savait déjà musclé mais aussi des abdominaux qu'iel doit contracter pour préserver cette position. Pour finir, sur le cliché photographique *Jax's Back II*, Jack nous présente son dos nu dont la peau blanche est lissée par la lumière du noir et blanc de la photo. Sa colonne vertébrale est creusée par sa cambrure et le mouvement de son bras qui vient faire atterrir sa main dans l'arrière de son pantalon blanc, marque d'autant plus ce creux qui sculpte son dos. Son autre bras est subtilement détaché du reste de son corps, un mouvement qui permet de suggérer une musculature qui l'empêche de reposer son bras sur son côté. Sa nuque rasée en permet

l'exposition et sur le haut de sa tête est posé un chapeau de marin légèrement incliné. La main qui vient attraper ses fesses de dessous son pantalon plisse sous l'effet du plongeon. Le mouvement est précis, et bien qu'il ne permette pas de dévoiler beaucoup plus de son corps il insiste sur son inclinaison, marque sa taille et bombe ses fesses.

37 Le titre du portrait *Jack Revealed* est lui aussi évocateur du regard intrusif médical mais aussi d'un tout autre spectacle qu'un œil bienveillant n' imagine pas au premier abord. Révéler sa poitrine comme révéler ce qu'iel est vraiment d'une manière scénarisée et qui permettra de provoquer l'horreur jubilatoire tout en privant la personne d'une identité en lui cachant son visage et surtout son regard que l'on n'a plus besoin de confronter. Jack/Jax est « révélé.e » et sa masculinité et sa féminité superposées deviennent le clou du spectacle. Seitler nous indique en effet que les photos prises dans le cadre d'études sexologiques étaient également utilisées pour le divertissement populaire dans des pamphlets qui s'inscrivent dans la tradition de l'ouvrage *Anomalies and Curiosities of Medicine*⁶⁵. Cette collection « avait déjà rendu disponible les aberrations humaines les plus connues du pays, et la pratique de la « photographie de freaks » était devenue une tradition bien établie. »⁶⁶. Les individus qui étaient alors rassemblés dans la catégorie de déviants sexuels côtoyaient les femmes à barbe, les nains, les frères et sœurs siamoises, etc.⁶⁷. C'est la claire érotisation du corps de Jack/Jax qui permet alors à Volcano de réclamer la logique photographique qui produit la figure du freak dans des termes plus positifs. La sérialité des photos permet de faire monter une tension, d'abord parce que l'on veut que Jack/Jax se retourne, puis nous avons la surprise de la « révélation ». Iel se dévoile et prend la pose. Jack/Jax répond ici à un jeu queer ambiguë qui repose sur la transgression de la juxtaposition de signes associés à la masculinité (ses muscles, sa coupe de cheveux, ses vêtements, etc.) et de signe associé à la féminité (sa poitrine)⁶⁸. Volcano nous offre une image de la transmasculinité héroïsée et érotisée, un *poster* que l'adolescent.e queer peut accrocher dans sa chambre. La montée de la tension, mais aussi les vêtements – des uniformes militaires qui ont été réappropriés dans la culture populaire dans des lieux de strip-tease – nous positionnent comme une spectatrice et un spectateur devant un divertissement à caractère sexuel. L'élément perturbateur qu'est l'érotisation et qui permet la résistance est également soulevé par Clare Sears : selon elle, il n'était pas absent des *freak shows* du XIX^e siècle, notamment aux États-Unis⁶⁹. En effet, l'auteure avance l'idée que le déplacement en masse du public pour voir ces personnes au genre non conforme ne doit pas seulement s'expliquer par la cruauté de ce public, mais également par une attirance pour ces personnes⁷⁰. Il est même étonnant que cette hypothèse ne soit pas plus communément formulée.

38 Alors que le médium de la photo aurait pu être utilisé pour exposer Jack/Jax et son anormale masculinité au regard de sa possession d'une poitrine, il est ici utilisé pour faire le spectacle de sa sublime défiance aux normes genrées qui colonise le corps. Volcano offre un espace sécuritaire à ces représentations douloureuses et il en est de même pour l'œuvre *Trans Cock* qui est en fait un portrait de l'organe génital du militant trans Zachary Nataf⁷¹. Le mètre devient un outil pour nourrir une fierté par rapport à la (nouvelle) taille de cet organe génital sous l'objectif du photographe. L'humour si présent dans la démarche de Sadie Lee s'applique aussi ici avec la claire référence à l'anxieuse pratique de mesurer son pénis à laquelle s'ajoute un jeu de mot visuel référant à la fétichisation raciale du corps noir de Nataf. L'envie du pénis n'est plus un

trope psychanalytique mais bien une réalité, et une réalité où la masculinité trans noire est incluse au-delà des stéréotypes racistes.

Conclusion : des représentations au dé-service de la binarité

- 39 C'est à travers le refus de catégoriser l'identité à l'étude, qui doit en fait toujours être considérée au pluriel, que ces œuvres demandent à être lues. Les corps des modèles prennent part à la redéfinition en défiant la binarité genrée qui contribue à enfermer les identités *butch* et transmasculines dans un récit simplifié et non représentatif de la constellation de significations et d'expériences qu'elles englobent.
- 40 De manière surprenante, se replonger dans les écrits d'Ellis, comme le fait Dana Seitler, met au défi l'idée de récit unique. Le terme « homosexualité » ne correspond pas à la vision d'Ellis qui le décrit d'ailleurs comme étant un « barbarously hybrid word ». On découvre plutôt le déploiement d'une multitude de caractéristiques physiques et de témoignages sur des pratiques sexuelles et sur l'appréhension de son genre dans ces écrits mais aussi dans ces photos⁷². Ainsi, se replonger dans ces archives a pour résultat de reconsidérer la binarité hétérosexuelle/homosexuelle et la binarité homme/femme dans l'appréhension des pratiques de genre et sexuelles divergentes.
- 41 Volcano offre une maison sécuritaire à des représentations qui se détachent de la binarité de genre et s'intéresse à la dé-essentialisation de l'identité et du corps. L'objet mesureur dans l'œuvre *Trans Cock* devient un outil pour nourrir une fierté par rapport à la (nouvelle) taille de cet organe génital sous l'objectif du photographe. L'humour si présent dans la démarche de Sadie Lee s'applique aussi ici avec la claire référence à l'anxieuse pratique de mesurer son pénis.
- 42 Les photographies de Volcano affirment la masculinité de corps habituellement limités par les injonctions de la binarité des attributs culturels associés à tel ou tel corps. De plus, la masculinité dominante hétérosexuelle et cisgenre n'est plus perçue comme un point de départ duquel il est possible de dériver. Jack/Jax nous montrent qu'il ne puise pas dans le placard du marin ou du militaire, mais dans une subculture queer qui s'est réappropriée ces figures. En effet, les postures que prend Jack/Jax sont celles de la masculinité queer ce qui prive celle incarnée par l'homme blanc, cisgenre et hétérosexuel du titre de masculinité originelle. Ces photos pourraient tout autant apparaître dans un magazine gay* qu'un magazine lesbien* et la main que le modèle glisse dans l'arrière de son pantalon, la courbure de son dos et ses muscles produiraient le même effet. Elles deviennent des preuves de la communication entre les masculinités queer et desservent le projet de catégorisation. Sadie Lee choisit de mettre en avant les codes féminins dans lesquels ses modèles se sentent à l'aise – le maquillage particulièrement – et refuse la rigidité de la définition de la masculinité. Lee choisit de peindre des *butch*, mais des *butch* qui refusent la performance rigide de la masculinité établie par des codes cis-hétérosexuels. Des *butch* qui souhaitent parfois peut-être passer pour des hommes cisgenre parce que c'est l'idée du confort qui se présente ce jour-là. Mais qui, d'autres jours, se sentent confortables dans le trouble genré et sexuel de leur identité. De plus, Jack/Jax, quand photographié par Volcano, déstabilise les marqueurs culturels binaires du corps en présentant une poitrine masculine et les modèles de Lee affichent des contorsions de leur corps que toute personne à l'identité

masculine et détentrice d'une poitrine peut reconnaître comme des stratégies de camouflage. Les représentations de ces stratégies – la musculature et la position du corps – refusent selon moi de déclarer ce marqueur jugé féminin comme une entrave à la masculinité.

- 43 La sensibilité *butch* et trans* de l'art produit par Del LaGrace Volcano et Sadie Lee marque l'histoire de la dissidence de genre dans l'art.

C'est la première image trans sur laquelle je suis tombé.e, [...] je suis cette photo maintenant⁷³.

- 44 C'est de *Jax Back* dont parle l'artiste Cassils, la même œuvre que l'on voit accrochée sur le mur de son appartement de Los Angeles dans une entrevue avec Vice News HBO⁷⁴. Cassils est une des figures les plus influentes dans le champ de l'art actuel queer et incorpore dans sa pratique artistique les enjeux de son identité de genre non-binaire. Au travers d'un projet photographique et de performance – et de sa pratique du fitness – Cassils gagne plus de 10 kg en muscles grâce à de la musculation et un régime nutritionnel hautement régulé sur une durée de 6 mois. Cela donne lieu à une œuvre multi-médiums appelées *Cuts: A Traditionnal Sculpture* (2011 – 2013), inspirée de l'œuvre *Carving: A traditionnal Sculpture* (1972) de l'artiste féministe Eleanor Antin. Mais la démarche de Cassils n'est pas seulement un rappel à la dénonciation d'Antin de la pression sociale mise sur les corps afin qu'ils se conforment à des idéaux esthétiques binairement genrés. C'est une mise en évidence de son rapport à son corps transmasculin. Cassils se détourne des technologies transitionnelles telles que la testostérone et la chirurgie pour explorer le potentiel de l'exercice physique et du muscle qui lui permettent d'élaborer un corps qui répond à son identité trans-non-binaire, un corps toujours présent dans ses œuvres comme outil et comme surface. Et qui occasionne des images qui font état des multiples références qui composent la subjectivité de l'artiste. Cassils décrit les photos de Volcano comme « des talismans de possibilités »⁷⁵. Une ouverture sur les possibles stylisations du corps toujours inspirées par une confiance sans faille en son instinct et son ressenti de soi mais aussi par des œuvres comme celles célébrées ici.

NOTES

1. Jack HALBERSTAM, *Female Masculinity*, Durham et Londres, Duke University Press, 1998.
2. L'astérisque vient ici ouvrir le sens de la catégorie « lesbienne ». En effet, il apparaîtra évident tout au long de cet article que les lesbiennes* dont je parle ne peuvent pas être strictement définies comme des femmes aimant des femmes, le terme « femme » n'étant pas toujours celui correspondant à l'identité de genre des personnes *butch*. J'utilise régulièrement l'astérisque lorsque je mentionne les individualités *butch* afin de signifier que je ne suppose pas à l'avance la signification du mot « *butch* ». Je l'utilise aussi pour les mots « femme » et « gay ».
3. Gayle RUBIN, « Of Catamites and Kings: Reflections on Butch Gender, and Boundaries » dans Joan NESTLE, *The Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*, Boston, Alyson Publications, 1992, p. 469

(trad. libre « semiotically related to a long line of images of young rebellious, sexy, white working-class masculinity [...] »).

4. « The term encompasses individuals with a broad range of investments in “masculinity”. It includes, for example, women who are not at all interested in male gender identities, but who use traits associated with masculinity to signal their lesbianism or to communicate their desire to engage in the kinds of active or initiatory sexual behaviors that in this society are allowed or expected from men. It includes women who adopt “male” fashions and mannerisms as a way to claim privileges or deference usually reserved for men. It may include women who find men’s clothing better made, and those who consider women’s usual wear too confining or uncomfortable or who felt it leaves them vulnerable or exposed». Rubin, *op. cit.*, p. 468.

5. *Ibid.*, p. 470.

6. Je fais ici référence au titre du livre de Bear BERGMAN, *Butch is a Noun*, 2006, et à l’insistance de l’auteur de considérer la signification du terme *butch* comme toujours fluide est variant d’une incarnation à une autre.

7. Madeline DAVIS et Elizabeth Lapovsky KENNEDY, « Oral history and the study of sexuality in lesbian community » dans Martin DUBERMAN, *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New York, Penguin Books, 1990.

8. Ann CVETKOVICH, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham et Londres, Duke University Press, 2003, p. 81.

9. Deborah BRIGHT, *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire*, London, Routledge, 1998.

10. Madeline DAVIS et Elizabeth Lapovsky KENNEDY, « Oral history and the study of sexuality in lesbian community », p. 427.

11. John Radclyffe HALL, *The Well of Loneliness*, New York, Anchor Books, 1990.

12. Ce terme fait référence à la manière dont l’homosexualité s’est vue appréhender par la sexologie du 19^{ème} siècle. L’inversion féminine a d’abord été une hypothèse de Richard Von Krafft-Ebing et a été développée ensuite par Havelock Ellis (Halberstam, *op.cit.*, p. 76). Cela sera discuté plus en détail par la suite.

13. Jack Halberstam, *op. cit.*, p. 75

14. À l’époque, *Le Monocle* était aussi le nom d’un bar lesbien populaire à Paris. Cet accessoire était un signe lesbien fort.

15. Je préfère le terme « homoérotisme » que le terme « lesbianisme » dans ce contexte, ces représentations ne pouvant pas être qualifiées de lesbiennes. Comme je m’apprête à le démontrer, le regard que ces artistes portent sur le désir que ressentent ces femmes l’une pour l’autre disqualifie ces représentations comme étant celles d’un désir lesbien.

16. Je fais référence ici au recueil de poèmes *Les Fleurs du Mal* que Baudelaire écrivait lors de sa rencontre avec Courbet, mais aussi à son poème *Lesbos*, 1850, ainsi qu’à l’ouvrage de Georges Sand, *Lélia*, 1833.

17. Maura REILLY, *Le vice à la mode: Gustave Goubet and the vogue for lesbianism in Second Empire France*, New York, NYU, 2000, p. 90.

18. Dans un article appelé « Lesbian artist ? » (1996), Sadie Lee débat à propos de cette étiquette et de la manière dont sa sexualité a un impact dans l’appréhension de son travail artistique. La peintre laisse apparaître une ambivalence à être cataloguée ainsi. En considérant cela, je précise ici sa sexualité pour mettre l’emphase sur sa position par rapport à Picasso, mais aussi bien d’autres artistes qui produisent des images homoérotiques entre femmes avec un regard extérieur et donc faillible.

19. Le titre assigné par l’artiste pour cette œuvre est en français.

20. Lucy CURZON, « Painting a Queer Nation: Sadie Lee and Mandy McCartin » dans *Visual Culture in Britain*, vol. 12 n° 1, Londres, Routledge, 2011, p. 97-115.

21. À propos des marqueurs de l'identité femme, Gayle Salamon s'est particulièrement attardée sur les seins. En se reposant sur des témoignages d'hommes transsexuels, Salamon note que les seins sont, d'une expérience à l'autre, l'objet dont il faut se débarrasser. Ils sont les marqueurs autour desquels les angoisses et les espoirs se cristallisent. De plus, le fameux épisode des toilettes (expliquer, pas si fameux que ça...), que doivent subir toutes femmes masculines, illustre que peu importe le degré de masculinité incarné, l'identification de seins sous leurs vêtements suffira à apaiser les regards angoissés qui cherchaient à savoir si cette personne était bien dans les « bonnes » toilettes. Salamon démontre alors très clairement que ces organes – qui manquent aux hommes cisgenres – sont les indicateurs, si ce n'est les premiers, principaux de l'identité féminine.

Pour une discussion plus approfondie sur le sujet voir l'essai de Gayle SALAMON, « The Meontology of Masculinity : Notes on Castration Elation » dans *Parallax* n. 23 Vol. 3, 2016, p. 312-322 et son ouvrage *Assuming a Body: Transgender and Rhetorics of Materiality*. New York, Columbia University Press, 2010.

22. Lucy CURZON, « Painting a Queer Nation: Sadie Lee and Mandy McCartin »

23. Marcel PROUST, *Sodome et Gomorrhe. À la Recherche du temps perdu*, Paris. Gallimard, 1922.

24. Brigitte MAHUZIER, « Rodin's Sapphic Designs » dans *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 7. N. 3, Durham, Duke University Press, p. 401-415.

25. BRASSAÏ, *Le Paris secret des années trente*, Paris, Gallimard, 1976 et Jack HALBERSTAM, *The queer art of failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 99.

26. « Hard-on » pourrait être traduit – en respectant le niveau de familiarité du terme – par « gaule » ou « trique ».

27. Paul PRECIADO, *Testo Junkie: sexe, drogue et biopolitique : essai*, Paris, J'ai lu, 2008, p. 83.

28. *Ibid*, p. 84.

29. Jean RENOIR, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Paris, Gallimard, 1981 [1961].

30. Maurice Z. SHRODER, *Icarus: the Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.

31. Roszika PARKER et Griselda POLLOCK, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, p. 83.

32. Heather Butler, « What do you call a lesbian with long fingers? The development of lesbian and dyke pornography » dans Linda Williams, *Porn studies*, Durham, Duke University Press, 2004.

33. *Ibid*, p. 183

34. Il existe un débat quant à l'utilisation du mot « camp » lorsqu'il s'agit d'une performance de *drag king*. Parce que la masculinité est perçue culturellement comme non-performative, et que le *drag* repose sur le jeu des codes culturels, l'humour *camp* ne peut pas s'appliquer ici. Jack Halberstam (1998) et Esther Newton (1972) s'accordent sur le fait de lier le *camp* à la féminité. Halberstam se propose même de remplacer le terme « *drag king* » par le verbe « *kinging* » (238). C'est alors conscient-e de ces tentatives d'offrir un terme plus approprié que j'utilise tout de même, avec précaution, le mot « *camp* » et le terme « *drag king* ». Je me dois en effet pour le sérieux de mon argumentaire de croire au pouvoir déstabilisant des œuvres de Sadie Lee, et donc de leur capacité de mettre en évidence le caractère performatif de la masculinité.

35. Judith Butler, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006 [éd. orig. *Gender Trouble, feminism and the subversion of identity*, Routledge, 1990], p. 260.

36. Le pluriel appliqué au terme « masculinité » est expliqué par la pensée de Raewyn Connell. Dans son livre *Masculinities* (1993), Connell met l'accent sur les différentes expériences de la masculinité en fonction de la race, l'ethnie, la sexualité, le genre attribué à la naissance, la position géographique entre autres. Ainsi, il est essentiel de penser aux masculinités plutôt qu'à la masculinité.

37. Jack HALBERSTAM, *Female Masculinity*, p. 234 (traduction libre "[C]urrent representations of male masculinity in white men unfailingly depend on a relatively stable notion of the realness and the naturalness of both the male body and its signifying effects.")

38. *Ibid.*

Halberstam ne manque pas de noter dans l'introduction de *Female Masculinity* que les masculinités noires et les masculinités latinas ne sont pas considérées de la même manière. En effet, la performance de ces masculinités est bien plus mise en avant jusqu'à parler d'excès lorsqu'il est perçu par un regard dominant postcolonial.

39. Jack HALBERTAM, « The art of gender: bathrooms, butches and the aesthetics of female masculinity » dans Jennifer BLESSING, *Rose is a Rose is a Rose: gender performance in photography*, New York, Guggenheim Museum, 2006 [1997], p. 182 (trad. libre « [...] its most unnatural and obviously staged aspect: sexism. »)

40. *Ibid.*

41. Dans une interview avec Deborah Kass, la critique Laura Cottingham déclare qu'elle est féroce opposée à la peinture parce que selon elle, la peinture et le féminisme ne peuvent pas être conciliés : « En considérant la perpétuelle misogynie représentée par la conversation historique des peintures, à la fois avant et après le modernisme, pourquoi les féministes voudraient s'intégrer dans un dialogue si clairement inégal ? » (1991 : 166, trad. libre). Ces propos expliquent alors parfaitement la raison pour laquelle Harmony Hammond qualifie la peinture de l'ultime mauvais objet. L'auteure s'en désolidarise toutefois, en présentant l'exemple de plusieurs artistes telle que Kass, mais aussi Monica Majoli qui offrent des solutions pour la réappropriation du médium (2000 : 121).

42. Pat est également le diminutif du prénom Patricia.

43. Del LaGrace VOLCANO, « On Being a Jenny Saville Painting » dans Jenny Saville, *Jenny Saville: Territories*, New York, Gagosian Gallery, 1999, pp. 24-35.

44. Jack HALBERSTAM, *Female Masculinity*, p. 76. Traduction libre : « it was not some idea of an autonomous lesbian desire between women or a notion of outward hermaphroditism that provided the basis of those notions of identity; it was gender inversion ».

45. *Ibid.*, p. 78.

46. Voir John TAGG, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Lieu, éditeur ?, 2007, pour une discussion du rôle de l'appareil photo dans le contrôle de l'individu.

47. Dana SEITLER, « Making Sexuality Sensible: Tammy Rae Carland's and Catherine Opie's Queer Aesthetic Forms » dans Thy Phu et Elspeth H. Brown, *Feeling photography*, Durham, Duke University Press, 2014 [2004], p. 74.

48. Bobby NOBLE, *Masculinities Without Men?: Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*. Vancouver, UBC Press, 2003, p. 2. Trad. libre : « propelled them into a highly evolved sexual ethos ».

49. Havelock ELLIS, « Sexual Inversion in Women » dans *Studies in the Psychology of Sex*. Vol. 2 : Sexual Inversion, 3ème ed., Philadelphia : F.A. Davis Company, 2009 [1895], pp. 195-263.

50. Dana SEITLER, « Queer Physiognomies; Or, How Many Ways Can We Do the History of Sexuality? » dans *Criticism*, vol. 46, no. 1, Hiver 2004, pp. 71-102, p. 75. Traduction libre : « the turn-of-the-century discourse around sexual perversion and homosexuality intersects with constructions of the racial other as both diseased and less evolved in ways that ask for an analysis of their mutually constitutive emergence ».

51. Cherry SMYTH, *Damn fine art by new lesbian artists*, Londres, Cassell, 1996, p. 175.

Jennifer Terry nous fait une démonstration de l'utilité de cette approche intersectionnelle dans « Theorizing Deviant Historiography ». En effet, dans sa tentative de produire une méthodologie pour l'appréhension des informations sur l'homosexualité au 19^{ème} siècle que nous donne ces écrits et ces images médicales, Terry propose de se reposer sur les recommandations de Gayatri

Spivak dans son texte « Can The Subaltern Speak ». En effet, le discours clinique de cette époque est malheureusement la plus grande archive et un compte-rendu riche des sujets qui ne présentent pas un style de vie hétéronormatif. Ce n'est donc pas des données que l'on peut ignorer, mais comment en extraire un savoir ? Le projet de Terry, tout en étant consciente que l'expérience est construite par le discours dominant, est de théoriser la position du sujet déviant (1994, 280). Elle explique alors sa méthode : « I take from Gayatri Spivak the suggestion that in tracing the history of subalternity—whether it be of “women” or of “queer” – one must look for difference rather than stable categories of identity. In other words, deconstructive historiography strategically mobilizes constructed identities (“women,” “men,” “heterosexuals,” “lesbians,” “subalterns”) in order to watch their *diachronic construction* through systems of binary oppositions », p. 283. C'est alors en décortiquant le mécanisme de binarisation des identités que l'on peut appréhender cette archive, comme des théoriciennes post-coloniales telles que Spivak l'ont fait auparavant.

52. Del Boy est le nom d'un personnage d'une série télévisée appelée *Fools and Horses* avec laquelle Volcano s'est sans aucun doute familiarisé lors de ses études en Angleterre. Ce personnage présente une identité prolétaire cockney de Londres dont le flegme et le désintérêt pour les règles, on peut l'imaginer, a inspiré Volcano pour ces autoportraits.

53. Del LaGrace VOLCANO, « On Being a Jenny Saville Painting », p. 25.

54. Del LaGrace VOLCANO, *Sublime mutations*, Tübingen, Konkursbuch-Verl. Gehrke, 2001.

55. Bobby NOBLE, *Masculinities Without Men?: Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*, p. 2.

56. Pour une discussion plus poussée de la violence du médium photographique lorsqu'utilisé pour contrôler l'individu voir l'ouvrage de John TAGG, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (2007) Basingstoke, Palgrave Mac Millan.

57. Del LaGrace VOLCANO, « Hermstory » dans Amelia JONES, *The feminism and visual culture reader*, London, Routledge, 2010, p. 98. Traduction libre : « [t]he history of photography is also the history of the violent exploitation of all of us who are considered marginal and disposable, with the camera being the weapon of choice ».

58. Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgois, 2008 [1973], p. 16.

59. *Ibid.* p. 21.

60. *Ibid.* p. 26.

61. *Ibid.* p. 31.

62. Jack HALBERSTAM, « Queer faces: photography and subcultural lives » dans Nicholas Mirzoeff, *The visual culture reader*, London, Routledge, 2013, p. 96. Traduction libre : « ability to misrecognize and misrepresent; its brutal truth-seeking gaze that obliterates the subtle distinctions between people and fetishizes them as types ».

63. Griselda POLLOCK, *Art in the time-space of memory and migration: Sigmund Freud, Anna Freud and Bracha L Ettinger in the Freud Museum, artwriting after the event*, Leeds : Wild Pansy Press ; London : Freud Museum, 2013, p. 106.

64. *Ibid.* p. 107.

65. Georges M. GOULD et Walter PYLE, *Anomalies and Curiosities of Medicine*, Whitefish, MT, 1896.

66. Dana SEITLER, « Queer Physiognomies; Or, How Many Ways Can We Do the History of Sexuality? », p. 71. Traduction libre : « had already made available the country's most famous human aberrations, and the practice of the “freak photograph” had become an established tradition. »

67. Le projet photographique de l'artiste Diane Arbus référence très clairement le rassemblement de ces personnes dans la même catégorie de freak. En effet, elle photographie sans discrimination des personnes de petite taille, des travesties, des lesbiennes. Mais elle étend le terme à d'autres individus qui n'ont pas historiquement été jugés comme tels : des patriotes, des familles, des couples de personnes âgées et des adolescents qui ont tous « l'air étranges et déformés sous son

objectif » nous dit Halbertstam (« *Queer faces... op. cit.* », p. 100). L'auteur continue : « Arbus finds ambiguity across a range of embodiments and represents ambiguity as the human condition [...], she records the representational instability of the body itself, the way in which it cannot function as a foundation for order, coherence and neat systems of correspondenc. » , p. 10. Cette dernière remarque est particulièrement intéressante car elle vient rejoindre le propos que je développe par la suite à propos de la cohérence corporelle, et particulièrement la cohérence genrée du corps. En effet, le projet de Del LaGrace Volcano refuse de faire correspondre une idée de la masculinité forte et stable à la prise de la testostérone en présentant son corps comme étant un corps transgenre, et à l'occasion, comme celui d'un freak.

68. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, p. 40.

69. Clare SEARS, « Electric Brilliancy: Cross-Dressing Law and Freak Show Displays in Nineteenth-Century San Francisco » dans *WSQ: Women's Studies Quarterly*, vol. 36, no. 3 & 4, 2008, pp. 170-187.

70. *Ibid*, p. 184.

71. Eliza STEINBOCK, « Collecting Creative Transcestors: Trans* Portraiture Hirstory, from Snapshots to Sculpture » dans Hilary ROBINSON, Maria Elena BUSZEK et Dana ARNOLD, *A companion to feminist art*, Lieu, John Wiley & Sons, Inc, 2019, p. 232.

72. Dana SEITLER, « Queer Physiognomies; Or, How Many Ways Can We Do the History of Sexuality? », p. 84.

73. CASSILS, « Home and Abroad in Gold: A Dialogue with Cassils » dans *Canadian Theatre Review*, Vol. 179, Summer 2019, p. 49-54, p. 50.

74. VICE News. (2017, 18 Octobre) *This Trans Artist Collected 200 Gallons Of Urine To Protest Trump* [Video] disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=p-TT7GoJ2iw> (consultée le 23 Novembre 2019)

75. CASSILS, « Home and Abroad in Gold », p. 51.

ABSTRACTS

This article explores ways in which portraits by the artists Sadie Lee and Del LaGrace Volcano can be read as reappropriating existing approaches to the representation of butch and transmasculine subjects. Sadie Lee's painted portraits of butch lesbians* open a space of representation that resists the logic of the gaze embodied in works by cis-masculine painters who portray lesbian* bodies. Lee shows masculinity as spectacle as something singular to each of her subjects while simultaneously giving expression to her own queerness. Del LaGrace Volcano's photographic portraits provide a marked contrast to the violent and violating representational practices exemplified by 19th century photographs of "deviant" types that were produced in the context of early sexology. Volcano's images of the transmasculine body register this intrusive and humiliating history yet ultimately sublimates the differences which justified such taxonomic photographic projects, becoming instead a celebration of lives which escape the rigid binarity of gender. Throughout, the article fosters dialogue between masculinities in an effort to signal identity as something fluid and also to insist on the porosity and variability of butch and transmasculine as categories.

Cet article explore les stratégies de réappropriation de la représentation des sujets *butch* et transmasculins mobilisées par les portraits peints de Sadie Lee et les portraits photographiques de Del LaGrace Volcano. En examinant les moyens par lesquels Sadie Lee s'empare de l'histoire du

regard du peintre cis-masculin sur les corps lesbiens*, je suggère que les portraits de lesbiennes* *butch* qu'elle produit sont des moyens pour l'artiste de faire le spectacle d'une masculinité propre à ses sujets mais aussi à son identité de peintre queer. Avec Del LaGrace Volcano, il est question de s'intéresser aux violences auxquelles a participé l'appareil photographique lorsque son objectif s'est dirigé sur le sujet « déviant », notamment dans le cadre d'études sexologiques au XIX^e siècle. Dans sa représentation du corps transmasculin, l'artiste suit les lignes de ce récit photographique intrusif et humiliant pour mieux sublimer les différences qui ont justifié ce projet taxonomique et célébrer les existences qui échappent à la binarité rigide du genre. Cet article est également un dialogue entre masculinités et une tentative de célébrer l'identité et sa fluidité. En effet, il est essentiel d'insister sur la porosité des catégories *butch* et transmasculine et de toujours les considérer comme dynamiques.

INDEX

Mots-clés: Sadie Lee, Del LaGrace Volcano, Cassils, queer, féminisme, masculinité, butch, transgenre

Keywords: Sadie Lee, Del LaGrace Volcano, Cassils, queer, feminism, masculinity, butch, transgender

AUTHOR

ISABELLE MILAN CAIL

Isabelle Milan Cail est doctorant·e au département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur les enjeux de représentation des sujets queer et non-conformes au genre dans la culture visuelle et, plus spécifiquement, sur les esthétiques queer de désirabilité.