Approches féministes et pensées *queer* en Europe

Feminist approaches and queer theory in Europe

Fabienne Dumont

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1070>

DOI : 10.4000/perspective.1070

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 592-598

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Fabienne Dumont, « Approches féministes et pensées *queer* en Europe », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 12 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1070> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1070>

Approches féministes et pensées *queer* en Europe

Fabienne Dumont

– *En todas partes: políticas de la diversidad sexual en el arte*, (cat. expo., Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporanea/Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura e Turismo, 2009), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009 (version espagnole et version anglaise). 339 p., fig. en coul. ISBN : 978-8-44534-834-5 ; 30 €.

– *Female Trouble: Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, (cat. expo., Munich, Pinakothek der Moderne, 2008), Munich, Pinakothek der Moderne/Hatje Cantz, 2008. 240 p., 77 fig. en coul. ISBN : 978-3-77572-203-2 ; 35 €.

– *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, (cat. expo., Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009-2010), Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009 (version allemande et version anglaise). 350 p., fig. en coul. ISBN : 978-3-90249-057-5 ; 32 €.

– *XY, l'emprise du genre : tentative d'approche de la représentation masculine*, (cat. expo., La Louvière, Musée Ianchelevici/Dudelange, Centre d'art Nei Licht/Bruxelles, Maison d'Art Actuel des Chartreux, 2008-2009), La Louvière, Musée Ianchelevici, 2008. 144 p., fig. en coul. ISBN : 978-2-96006-056-0 ; non commercialisé.

Alors qu'outre-Atlantique les questions féministes ont commencé à intégrer l'histoire de l'art dès les années 1970, en France, le travail s'est effectué plus tardivement, et l'opération *elles@centrepompidou* menée en 2009-2010 au Musée national d'Art moderne à Paris semblait vouloir rattraper un retard certain¹. Ces deux dernières années, plusieurs musées européens ont emprunté d'autres voies pour traiter de manière renouvelée la perspective féministe en art, qui dépassaient déjà les questions de genre, à peine abordées dans l'exposition parisienne², pour déconstruire tant les questions des féminités que des masculinités et pour intégrer la sphère de la pensée *queer*³ – qui était en germe dans l'exposition *Fémininmasculin, le sexe de l'art*⁴ en 1995. Les quatre catalogues d'exposition dont il est question ici permettent de revenir sur ce nouvel angle d'attaque des constructions genrées en art contemporain tel qu'il a été développé dans plusieurs pays européens. *Female Trouble: Die Kame-*

ra als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen aborde la construction des féminités et des masculinités à partir des troubles dans le genre féminin propres aux performances photographiques et vidéo réalisées par des femmes (et quelques figures d'hommes travestis). *XY, l'emprise du genre : tentative d'approche de la représentation masculine* lui fait écho en abordant le même sujet à partir des masculinités, vues par des artistes hommes et femmes, et *En todas partes: políticas de la diversidad sexual en el arte* y adjoint les diverses formes de sexualités apparues dans les sphères artistiques et sociales des années 1960 aux années 2000. Enfin, *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* ouvre le champ aux expériences spécifiques menées dans les pays de l'Est et tente d'inclure dans son approche toutes les recherches historiques occidentales précédentes, issues d'un renouvellement des perspectives féministes. Ces quatre ouvrages permettent de faire le point sur le travail effectué sous les appellations de genre et de *queer* aujourd'hui, mais aussi de montrer comment l'Europe est en train d'accueillir ces sujets et de produire ses propres connaissances dans le domaine. Chacune des expositions incluait en effet des artistes locaux, le catalogue sur les pays de l'Est étant particulièrement riche en découvertes sur ce point.

Du trouble féminin au trouble masculin

L'exposition *Female Trouble* (fig. 1), initiée par Inka Graeve Ingelmann à l'occasion de l'ouverture de la Pinakothek der Moderne en 2002 et réalisée en 2008, insiste sur la fluidité des rôles et des attributs féminins et masculins et met en évidence la plasticité de ces catégories. La préface de Rein-

hold Baums-tarck défend le choix d'exposer exclusivement des médias photographiques et vidéo utilisés par des femmes, médias qui ne sont pas alourdis par une tradition de plusieurs

1. *Female Trouble*, 2008, en couverture : Birgit Jürgenssen, *Ohne Titel (Olga)*, 1979, Vienne, Sammlung Verbund.

siècles et sont donc plus susceptibles de se détacher des règles académiques (*Female Trouble*, 2008, p. 8-9). Les artistes retenues se confrontent toutes à l'image de la féminité, créant d'autres représentations et jouant avec les images traditionnelles, que ce soit Cindy Sherman, Sarah Lucas, Pipilotti Rist, Monica Bonvicini ou encore Mathilde ter Heijne. *XY, l'emprise du genre* complète ce catalogue en réunissant de jeunes artistes du Nord, hommes et femmes cette fois-ci, associés à quelques artistes déjà intégrés à l'histoire de l'art, pour réfléchir aux masculinités. Cet ouvrage souligne l'intérêt de traiter ces questions en miroir, d'interroger simultanément les constructions masculines et féminines, pour rendre manifestes les enjeux des reconfigurations de ces rapports dans nos sociétés, même si le volume restreint de l'ouvrage est frustrant.

Parmi les cent quatre-vingts œuvres proposées, *Female Trouble* retient judicieusement une sélection du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, avec des pionnières telles que la comtesse de Castiglione (fig. 2) ou Claude Cahun, qui expérimentaient l'autportrait comme lieu de construction des stéréotypes féminins, explorant ainsi avant la lettre la notion de « féminité comme mascarade » développée par Joan Rivière dans son article de 1929⁵. Leurs relectures de l'autportrait inscrivent ce que l'on nomme aujourd'hui des performances photographiques dans des enjeux identitaires qui desserrent les mailles des rôles assignés et troublent la frontière entre le soi et l'image photographique, mêlant étroitement une remise en question de la véracité identitaire de l'image et une utilisation stratégique de ses pouvoirs performatifs. Les artistes tentent de manipuler la façon dont elles sont perçues, déjouant les représentations traditionnelles très codées, en écho aux travaux de Judith Butler, pour qui le jeu formel sur les apparences et les performances de soi deviennent des stratégies subversives⁶. Elisabeth Bronfen analyse ainsi les tableaux vivants de Lady Clementina Hawarden, qui rendent visible la manière dont fonctionne l'économie traditionnelle du regard masculin, présentant les images classiques de la féminité comme des poses et comme une mascarade, une parodie du genre qui n'existe que dans leur mise en scène (*Female Trouble*, 2008, p. 13-16)⁷. Les disjonctions opérées par les artistes dans les processus de codage

culturel de la féminité sont re-placées dans une histoire de ces représentations sociales, car elles jouent tout autant avec la tradition artistique qu'avec l'idée contemporaine d'une identité à multiples facettes, loin d'une identité féminine universelle réductrice.

Ainsi, un grand nombre des œuvres exposées se situent à l'interface entre le voyeurisme du regardeur, le fétichisme de la caméra et l'exhibitionnisme de l'actrice. La photographie notamment se révèle un médium idéal pour explorer le genre car, en doublant la réalité comme un miroir, elle permet d'en dégager les influences sociales, culturelles, politiques et médiatiques. Cette tension entre la perception de soi et l'image permet la mise en place d'un canon alternatif. Les idéologies de genre se manifestent dans les photographies de l'Autrichienne Birgit Jürgenssen, redécouvertes dans les années 1990 (voir fig. 1). Les productions théâtrales d'artistes telles que Cindy Sherman, Julia Margaret Cameron, Claude Cahun ou Lady Clementina Hawarden tiennent compte des aspects voyeuristes et fétichistes des œuvres pour transformer, de manière générale, un rôle stéréotypé en une forme disparate, fragile, instable, en reconstruction permanente – comme le montre Cindy Sherman, dont l'œuvre révèle le formatage de nos identités par les médias, l'histoire de l'art occidental, les codes culturels et les conventions sociales. En cela, les analyses féministes de ces œuvres s'étendent plus largement aux critiques des formatages culturels, que des artistes telles que Sherman ou Lucas associent à un humour ludique qui peut virer au grotesque. Selon Inka Graeve Ingelmann, la crédibilité de l'image formatée de la femme est remise en cause par le biais de l'exagération et de la parodie – chez Daniela Rossell par exemple (*Female Trouble*, 2008, p. 36-37).

2. Comtesse de Castiglione, *Vengeance*, 1863-1867, Florence, Museali Fratelli Alinari (RMFA).

Ces révélations du formatage par le genre sont aujourd'hui au cœur des discours, dont *XY, l'emprise du genre* questionne le versant masculin. Organisée par cinq commissaires, toutes femmes⁸, l'exposition regroupe dix artistes femmes et seize artistes hommes qui invitent « à la traversée d'un territoire en mutation, innervée par le regard complice des curatrices » (*XY*, 2008, p. 11). Le regard porté sur les constructions des masculinités, trop peu explorées, est particulièrement intéressant (fig. 3). Par le prisme de ces regards portés sur des corps d'hommes, on découvre une large palette identitaire, entre les symboles virils habituels et des fragilités moins évidentes. Nombreuses sont les artistes à souligner les rites et les stéréotypes des sphères homosociales, où les hommes interagissent uniquement entre eux. Parmi elles, des artistes comme Annika Larsson, Clarisse Hahn, Rineke Dijkstra ou encore Karine Marenne, qui appartiennent à une génération ayant acquis une plus grande liberté de regard, s'autorisent à décortiquer les codes masculins en une analyse qui intègre également des questions de classe, d'âge, de couleur, etc.

Alexia Creusen souligne aussi avec justesse le nouveau rapport des jeunes hommes vis-à-vis de leur corps, aujourd'hui esthétisé et soumis à des canons de beauté exigeants, mais toujours empreints de codes de pudeur en ce qui concerne la représentation des attributs sexuels (*XY, l'emprise du genre*, 2008, p. 32-33). À l'image de Luke Stephenson, qui photographie ses érections matinales quotidiennes, certains artistes contemporains les représente dans leur intimité banale, bien loin de la maîtrise parfaite de soi exigée par l'idéologie diffusée dans les médias. L'exposition comprend aussi une section qui aurait pu se nommer « Male Trouble », car le travestissement et la mise en scène y sont employés pour défaire les assignations de genre

et s'approprier des codes féminins, renouvelant l'intérêt pour les œuvres de Michel Journiac, Urs Lüthi ou Pierre Molinier. Nadine Plateau rappelle d'ailleurs opportunément que la subversion de la masculinité, qu'elle associe au fait de « la délier de la domination, de l'héroïsme ou de la transcendance » (p. 42), n'est pas seulement le fait des femmes, des homosexuels et des *queer*, mais d'artistes hétérosexuels tels Paul McCarthy, dont le travail ôte tout effet d'universalisme au masculin⁹ – universalisme qui a servi à justifier l'oppression – et permet d'accueillir toutes les singularités.

Une histoire plurielle des politiques sexuelles : le *queer* en action

Juan Vicente Aliaga adopte le même point de vue dans son introduction d'*En todas partes*, exposition qui complète *Female Trouble* et *XY, l'emprise du genre* en élargissant son angle de vision. Il envisage la multiplicité des politiques sexuelles – en partie liées à l'impact des luttes pour faire reconnaître certaines pratiques sexuelles – et la diversité des représentations artistiques. Leur répartition en trois périodes est symptomatique, selon Manuel Oliveira, des changements de paradigmes subjectifs (*En todas partes*, 2009, p. 9). La première, qui s'ouvre avec la révolte de Stonehenge en 1969, interroge la liberté et la permissivité sexuelles des années 1960-1970, entre le mythe du « paradis sexuel » et la réalité. Elle se clôt avec l'apparition de l'épidémie du SIDA dans les années 1980, accompagnée de représentations témoignant de la prise de conscience politique qui l'accompagne. La dernière envisage la pensée *queer*, la normalisation des avancées dans les années 1990-2000 et le regain de luttes pour obtenir des droits égaux (entre hommes et femmes, hétérosexuels et homosexuels, etc.). Les soixante-quinze artistes choisis, dont à peine un quart de femmes, rendent ces évolutions lisibles.

Ces artistes ont inventé de nouveaux usages symboliques de l'art, questionnant les liens entre les constructions identitaires de genre et la culture visuelle publicitaire et politique. La culture des gays et des lesbiennes (telles Barbara Hammer, Tee Corinne ou Nancy Grossman) s'est ainsi construite contre les normes, créant de nouveaux signes identitaires et une culture nouvelle, ces artistes

3. *XY*, 2008, en couverture : Emilio López-Menchero, *Trying to be Balzac*, 2002, Liège, galerie Nadja Vilenne.

étant aussi influencées par les théories d'Antonio Gramsci sur l'hégémonie (*En todas partes*, 2009, p. 16)¹⁰. Ces nouveaux processus identitaires et ces nouveaux discours ont forgé une communauté aux affiliations mouvantes, relayant un culte du corps qui fut stoppé net au début des années 1980 avec l'apparition conjointe de l'épidémie du SIDA et des politiques répressives de Ronald Reagan et de Margaret Thatcher (p. 13). L'impact du SIDA sur la création plastique est évident, tout d'abord par la diffusion massive de l'opprobre envers l'homosexualité, qui cristallise une haine, puis la réaction activiste des artistes – notamment de Gran Fury, David Wojnarowicz et Pepe Espaliú, mais aussi, de manière moins visible, d'artistes femmes telle que Zoe Leonard (p. 13). L'art devient alors un outil militant et politique, brisant les frontières entre la contemplation et l'action, le privé et le politique.

Durant les années *queer*, ces déconstructions des identités genrées et sexuelles, opérées depuis les années 1960 (notamment avec les travestissements de Jürgen Klauke, Pierre Molinier, Michel Journiac, Luciano Castelli et José Pérez Ocaña, peu reconnus dans les années 1970), entrent dans les normes culturelles, provoquant en retour d'autres productions visuelles. Ce changement de paradigme se reflète dans les publications de Judith Butler ou d'Eve Kosofsky Sedgwick, qui critiquent le concept d'identité fixe et promeuvent les processus performatifs de construction de soi¹¹. Les artistes Tom Burr et Jesús Martínez Oliva s'intéressent ainsi à l'appréhension homosexuelle de l'espace public et Nicole Eisenman détourne la culture de masse pour présenter une culture lesbienne à l'énergie explosive et hilarante (p. 45-46 et 49). D'autres formes identitaires – à l'exemple de l'intersexualité de l'Allemand Ins A Kromminga – tendent à desserrer les mailles normatives, catégories qui remettent en jeu la variété de ces représentations. Juan Vicente Aliaga précise d'ailleurs que certains artistes inclus dans l'exposition sont aussi hétérosexuel(le)s, la production de représentations transgressives des normes de genre n'étant pas liée à un « certificat LGBT » (lesbienne, gays, bi et trans). L'éclosion de toute une iconographie de *drag king*, de transgenres (par Catherine Opie et Del LaGrace Volcano), est concomitante

à la diffusion de la théorie *queer*, qui souligne la performativité du genre et permet de relire des œuvres anciennes, notamment les photographies, comme l'exposition *Female Trouble* le montrait. Dans les années 1990, l'idée que le genre – social et biologique – est une construction devient une évidence.

Le dernier point important de cette exposition est l'attention portée aux cultures sud-américaines, asiatiques et des pays de l'Est, loin des clichés, en intégrant le contexte culturel et social de création des œuvres, permettant ainsi de saisir les spécificités des constructions genrées dans ces pays. L'analyse de l'imbrication des questions de genre aux hégémonies nationales est ici pensée comme un système – position également défendue par Bojana Pejić, commissaire de l'excellente exposition *Gender Check*.

Le genre sous contrôle : ouverture du champ aux pays de l'ex-bloc de l'Est

Ce dernier catalogue, qui a accompagné l'exposition tenue à Vienne en 2009-2010, évoque les configurations propres à vingt-quatre pays de l'ex-bloc de l'Est sous l'angle des représentations de genre, produites par des artistes femmes ou hommes, de la période communiste à nos jours, en passant par les bouleversements consécutifs à la fin du rideau de fer (fig. 4). Les trois volets iconographiques (« l'iconosphère socialiste », « négocier les espaces privés » et « les paysages genrés postcommunistes ») sont précédés d'articles thématiques et d'une série d'entretiens¹². Bojana Pejić donne accès à des points de vue inédits sur un art et des artistes encore très méconnu(e)s. Le travail de redécouverte et de réinsertion dans une histoire de l'art qui tient compte du contexte local et international est en cours, grâce à de jeunes chercheurs et chercheuses issus de ces pays. De ces travaux, il ressort une stimulante innovation et une multitude d'informations sur les divergences historiques, politiques et idéologiques à l'œuvre entre pays que l'on aurait tendance à envisager de manière uniforme. Depuis les années 1990, des historiennes

4. Vlado Martek, *NECU (I Don't Want It)*, 1979, objet, collection Zlatoni (en couverture de *Gender Check*, 2009).

5. Wojciech Fangor, *Figures*, 1950, Lodz, Muzeum Sztuki.

de l'art et des commissaires d'expositions rééduquaient le passé socialiste à l'aune des interventions féministes, qui sont rarement incluses dans les histoires de l'art « universelles » traitant des pays de l'Est. En écrivant une histoire de l'art des personnes réprimées par le régime, en insistant uniquement sur le pouvoir étatique, une vision hagiographique de l'histoire de l'art a été créée, qui ne comprend aucune femme¹³.

Entre révision historique et vision contemporaine, *Gender Check* met à jour les ambivalences que suscite le féminisme occidental, considéré par le Parti communiste comme une importation des pays capitalistes. La présentation des transgressions et des avancées féministes y est donc particulièrement nuancée, pour ne pas universaliser faussement les questions de genre. Martina Pachmanová critique ainsi certaines analyses occidentales qui mésinterprètent le vécu ambigu des artistes de l'ex-bloc de l'Est (*Gender Check*, 2009, p. 205-212). Les études féministes relativisent par exemple le mythe de la masculinisation des femmes à l'œuvre au sein du régime communiste – l'image d'une femme sur un tracteur en étant l'archétype, alors qu'elle n'appartient qu'à l'époque stalinienne et que les nombreuses représentations de la maternité sont multiples et importantes dans les périodes pré-staliniennes, staliniennes et post-staliniennes. La femme polonaise idéale est un mélange d'iconographie catholique et communiste, la Roumaine représente la Nation-mère alors que la Tchèque est issue d'un modèle laïque. Une fois encore, la diversité des interprétations vient contredire les simplifications forgées dans le temps de la guerre froide, qu'il aura fallu une vingtaine d'années, à partir de l'effondrement du bloc de l'Est en 1989, pour reconsidérer.

Dans cette perspective, Izabela Kowalczyk s'intéresse à l'évolution des représentations et des conceptions de la beauté sous régime communiste, particulièrement en Pologne et en Croatie, de 1947 à nos jours (*Gender Check*, 2009, p. 34-41). Elle analyse en particulier l'huile sur toile *Figures* (1950, Lodz, Muzeum Sztuki ; fig. 5) de l'artiste polonais Wojciech Fangor, qui représente une femme élégante aux lunettes noires et au corps érotisé, cliché de la femme occidentale, aux côtés d'un couple de travailleurs. L'auteur réinterroge

les interprétations de cette toile, entre envie et condamnation de cette ennemie du peuple qui menace les valeurs morales de la famille. Les performances de Natalia LL sont aussi réinterprétées : au lieu d'être une glorification de la consommation, elles deviennent une résistance à la prudence de la société polonaise et exaltent l'indépendance des femmes qui maîtrisent leur plaisir et leur sexualité. D'autres analyses mettent en évidence les appréhensions divergentes du maquillage, de la mode et de la beauté corporelle. Critiqués pour leur réification des femmes par les féministes de l'Ouest, ces attributs sont associés à l'Est à la liberté et au plaisir. Après la chute du Mur, de nombreux pays de l'Est ont mis l'accent sur les valeurs familiales, reléguant les femmes à des places traditionnelles et posant de nouveau la société de consommation comme une alternative libératrice à ces rôles.

« Gender Check » signifie autant le contrôle opéré sur le genre que sa mise en échec, selon l'ambivalence du mot anglais, c'est pourquoi les textes valorisent des perspectives féministes spécifiques aux contextes de production des œuvres. L'article d'Edit András interroge, par exemple, les assignations de genre et leurs transgressions par certains artistes hommes, pour miner l'autorité du régime (*Gender Check*, p. 100-104). Les performances de Tibor Hajas, considérées comme masculinistes, sont ici relues en tenant compte du contexte hongrois et de l'histoire particulière de l'artiste ; ce qui permet de les faire basculer du côté de la critique de genre, étroitement associée à une critique du pouvoir et de la normalisation. Les expériences de genre vécues par des populations en état de contrôle et de surveillance

politiques permanentes dans les régimes totalitaires couvrent en effet autant la vie publique que privée, démystifiant l'idéal égalitaire, institué d'autorité, au profit de politiques beaucoup plus ambiguës, qui mettent en avant autant des travailleuses que des mères, des leaders affirmées autant que des femmes effacées traditionnelles. Alors même que le Parti communiste a agi pour l'émancipation des femmes, certaines féministes ont affirmé la nécessité d'« émanciper l'émancipateur ». Elles arguent que la sphère domestique, censée être un lieu de résistance à l'État, est tout autant patriarcale, lieu de violences domestiques qu'aucune loi ne prend en compte, où même les dissidents exercent une domination. Ce qui rappelle, sans que l'auteur ne l'évoque, les tensions vécues par les féministes noires, prises entre leur soutien à la lutte contre le racisme, menée avec les Noirs, contre les Blancs et les Blanches, et leur coalition avec les Blanches, contre le sexisme des Noirs¹⁴.

Enfin, l'exposition aborde la période « Lénine en ruines », qui correspond aux conséquences de la réintroduction du capitalisme dans les anciens régimes socialistes : chômage massif pour les femmes, pénurie, mais aussi liberté d'expression médiatique. Encore une fois, domine l'idée qu'un régime stable assurera « naturellement » l'égalité, ce que dément la réalité. Dans tous ces pays, par exemple, la question de l'avortement est redevenue primordiale, comme une reprise de pouvoir sur le corps des femmes. La remontée masculiniste est corrélée à une forte résurgence nationaliste. Cette période de transition, décrite par Ulf Brunnbauer comme le passage « de l'égalité sans la démocratie à la démocratie sans l'égalité »¹⁵, est marquée par le surgissement d'un art ouvertement féministe qui politise la sphère privée. Ketī Chukhrov évoque ainsi la période socialiste, durant laquelle s'est instaurée la honte de tout érotisme, reléguant le corps à une imagerie lisse. Les œuvres traitant ouvertement de sexualité, de violence et des corps apparaissent dans la période post-socialiste, notamment dans une série de performances (*Gender Check*, p. 28-33). Katrin Kivimaa analyse de même le sens particulier des représentations de nus féminins dans l'art soviétique (p. 94-99). Réprimé sous le régime socialiste,

le nu féminin était un symbole de liberté, car si le corps était célébré dans son aspect athlétique et reproducteur, sa charge sexuelle était niée. Les photographies de nus féminins immergés dans la nature prolifèrent donc dans l'art des pays baltes postsocialistes. Selon Zora Rusinová, l'autoportrait constituait une résistance en soi à l'imposition socialiste de la seule identité de classe – le travailleur ou la travailleuse – et permettait d'exprimer des situations autobiographiques valorisant l'individu au détriment du collectif, ouvrant donc la voie aux œuvres narratives fortement autobiographiques des années 1990.

À l'aune de ces travaux, on comprend mieux pourquoi, aujourd'hui, les critiques contre le nationalisme, les critiques féministes ou homosexuelles, ou encore les critiques altermondialistes sont toutes considérées comme des avatars de l'Europe de l'Ouest. L'art contemporain est précisément porteur de thèmes occultés par les régimes socialistes : la violence domestique, la maternité idéale ou l'homosexualité – thématiques qui ont fait l'objet d'expositions en Hongrie, Pologne, République Tchèque, Slovaquie, Estonie, Macédoine et Russie. La concomitance de la déconstruction menée par les études de genre et celles des pays de l'ex-bloc de l'Est repose sur une même opposition à une réflexion binaire hégémonique. L'histoire du genre qui est en train de s'y écrire cumule donc un regard rétrospectif et une connaissance des quarante années de travail théorique opéré à l'Ouest, le tout enchâssé dans une contestation des prérogatives des pays occidentaux et un vif désir d'opérer une transmission de cette perspective.

Les quatre expositions étudiées renouvellent les approches initiées et portées par les questions féministes en art et en histoire de l'art. Elles les élargissent, au-delà de l'opposition binaire habituelle homme/femme, en les articulant aux questions des constructions des féminités et des masculinités, des sexualités et des identités sexuées plurielles, des classes sociales et des particularités des régimes politiques nationaux. Ces représentations visuelles remettent en cause l'universalisme exclusif des représentations traditionnelles et/ou des lectures normatives des œuvres produites

en exposant les préoccupations issues des mouvements de libération féministes et sexuels. Elles montrent aussi la dynamique enclenchée par divers pays européens et d'autres issus de l'ex-bloc de l'Est pour examiner leurs histoires particulières sous cet angle, bien loin de la vision dominante uniformisée. Ces ouvrages démontrent l'intérêt de repenser l'histoire de l'art en articulant différentes problématiques, pour tenter de mieux rendre compte de la réalité de la création et des divers courants esthétiques et politiques qui l'habitent. Cette re-fabrique permanente fait autant resurgir des œuvres inconnues qu'elle propose des angles de vue novateurs sur celles qui sont mieux connues, en une refonte de la discipline qui, loin de la léser, la dynamise et lui ouvre de nouveaux champs de diffusion et d'intérêt.

1. *elles@centrepompidou : artistes femmes dans les collections du musée national d'Art moderne, Centre de création industrielle*, Camille Morineau, Annalisa Rimmaudo éd., (cat. expo, Paris, Centre Pompidou, 2009), Paris, 2009.

2. La commissaire d'exposition, Camille Morineau, étant réactive aux critiques, le renouvellement des accrochages au cours de l'exposition a permis non seulement de voir des œuvres nouvellement intégrées dans les collections, mais aussi de prendre en compte des perspectives de genre, initialement non prévu, en réintroduisant des travaux critiques des masculinités et des sexualités réalisés par des femmes et des hommes.

3. Le terme de genre comprend les études qui s'intéressent aux constructions des masculinités et des féminités, et non plus uniquement aux femmes. Le terme *queer*, qui signifie en argot bizarre, louche, trouble, était une insulte homophobe avant d'être transformée, par les groupes engagé(e)s gays et féministes aux États-Unis à la fin des années 1980, en un symbole militant. Il désigne une pensée qui aborde les identités dans leur multiplicité, en prenant appui sur les déconstructions du sujet WASP (blanc, anglo-américain et protestant) par les mouvements féministes, antiracistes, altermondialistes ou encore ceux œuvrant à la reconnaissance des pratiques sexuelles minoritaires. La pensée *queer* se veut un lieu de résistance à la normativité sexuelle et genrée en analysant les discours, les représentations et les pratiques qui fabriquent les sujets qu'ils énoncent. Trois parutions sont à l'origine de la théorie *queer* : Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, 2005 [éd. orig. : *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990] ; Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Paris, 2008 [éd. orig. : *Epistemology of the Closet*, Berkeley, 1991] ; Teresa de Lauretis éd., *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*, numéro spécial de *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3, 1991.

4. *Féminin masculin, le sexe de l'art*, Marie-Laure Bernadac, Bernard Marcadé éd., (cat. expo, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995), Paris, 1995.

5. Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade », dans Marie-Christine Hamon éd., *Féminité mascarade : études psychanalytiques*, Paris, 1994, p. 197-213, [éd. orig. : « Womanliness as Masquerade », dans *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, 1929, p. 303-313].

6. Butler, 2005, cité n. 3.

7. Voir aussi, en français, Federica Muzzarelli, *Femmes photographes : émancipation et performance (1850-1940)*, Paris, 2009 [éd. orig. : *Il corpo e l'azione: donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Montevoglio, 2007].

8. Il s'agit de Alexia Creusen, Valérie Formerey, Valérie Peclow, Nancy Suarez et Pascale Viscardy.

9. Voir l'excellent article d'Amelia Jones, « Jouer ou déjouer le phallus : quand les hommes artistes mettent en scène leur masculinité », dans Fabienne Dumont éd., *La rébellion du Deuxième Sexe : l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, 2011, p. 339-379 [éd. orig. : Amelia Jones, « Dis/Playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities », dans *Art History*, 17/4, 1994, p. 546-584].

10. Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, 5 vol., Paris, Gallimard, 1978-1996.

11. Butler, 2005 et Sedgwick, 2008, cité n. 3.

12. Ils sont reproduits sur le site <http://erstestiftung.org/gender-check/researcher/interviews-with-researchers> (consulté le 28 novembre 2010).

13. Comme archétype de cette position, Bojana Pejić cite (*Gender Check*, 2009, p. 24), l'ouvrage dirigé par Aleš Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, Berkeley, 2003.

14. Pour les théories concernant le mouvement féministe noir, voir Elvan Zabunyan, *Black is a Color (une histoire de l'art africain-américain contemporain)*, Paris, 2004, et Elsa Dorlin éd., *Black Feminism : anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, 2008.

15. Ulf Brunnbauer, « From Equality without Democracy to Democracy without Equality? Women and Transition in Southeast Europe », dans *Southeast Europe Review*, 3/2, 2000, p. 151-168.

Fabienne Dumont, Université Lumière Lyon 2,
fabienne.plume@free.fr