

Université de Montréal

TRACER L'ABSENCE :
LES REPRÉSENTATIONS CONTEMPORAINES D'IDENTITÉS ABJECTES SUR LA
SCÈNE ARTISTIQUE CANADIENNE

Par Cassandre Roy

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade Maîtrise ès arts (M.A.)

Mars 2023
© Cassandra Roy
Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé
Tracer l'absence :
Les représentations contemporaines d'identités abjectes sur la scène artistique canadienne

Présenté par
Cassandra Roy

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Ersy Contogouris
Présidente-rapporteuse

Analays Alvarez Hernandez
Directrice de recherche

Nicholas Chare
Membre du jury

Résumé

L'art abject est entré comme terme et comme concept dans le dictionnaire du monde de l'art dans les années 1990. Son utilisation a été consacrée par l'exposition *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art* du Whitney Museum en 1993 qui a, de surcroît, influencé les critères établis pour déterminer si une œuvre est considérée, dans l'imaginaire collectif, comme étant abjecte. Cette exposition a ainsi véhiculé une compréhension de l'art abject comme étant, d'un point de vue matériel, à la fois dégoûtant et fascinant. Lors de la recherche menée pour ce mémoire, il a notamment été question d'élargir le concept d'art abject pour qu'il recouvre dorénavant des œuvres représentant des identités appartenant à des communautés marginalisées par un pouvoir ou une identité dominante. Plus précisément, nous nous sommes penchés.es sur des œuvres exposant des identités abjectes par rapport à une identité dominante allégoriquement hétéro-homo-normative masculine et occidentale s'exprimant par l'entremise du tableau de 1814 peint par Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La grande odalisque*. Ce tableau est devenu le dénominateur commun d'analyse pour nos trois études de cas, soit les œuvres *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* des Guerrilla Girls, *Tapestry* de J J Levine et *La Grande Intendante* de 2Fik. Ces œuvres – toutes trois ayant été exposées au Canada depuis l'an 2000 – ont permis de questionner la définition dominante de l'art abject. Elles font conjointement parties d'un grand dialogue, à la fois contemporain et transhistorique, visant à explorer le potentiel didactique de l'abjection, afin de comprendre le pouvoir subversif et transformateur contenu dans ce type de création. En effet, en utilisant les techniques d'autoreprésentation et de réappropriation de motif, les artistes issus.es de communautés abjectées neutralisent ultimement leur abjection, leur déshumanisation et leur aliénation politique contemporaine et produisent une culture dont les représentations sont plus inclusives.

Mots clés : abjection, art abject, identités abjectes, féminisme, orientalisme, théorie queer, intersectionnalité, autoreprésentation, réappropriation de motif, citation

Abstract

Abject art is a term and concept introduced in the art dictionary in the 1990s. Its use was enshrined in the Whitney Museum's 1993 exhibition *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, which further established the criteria for work to be considered in the collective imagination as abject. This exhibition thus conveyed an understanding of abject art as being, from a material perspective, both disgusting and fascinating. Part of the research for this study is focussed on expanding the concept of abject art to include works that represent identities that have been marginalized by a dominant identity. Specifically, we examine works that expose abject identities in relation to an allegorical dominant hetero-homo-normative Western male identity expressed in Jean-Auguste-Dominique Ingres' 1814 painting *La grande odalisque*. This painting became the common denominator of analysis for our three case studies: the Guerrilla Girls' *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, J J Levine's *Tapestry* and 2Fik's *La Grande Intendante*. These works - all of which have been exhibited in Canada since the year 2000 - have allowed us to question the dominant definition of abject art. Their analysis also sparks a larger contemporary and transhistorical dialogue that explores the didactic potential of abjection in which these types of creation contain a subversive and transformative power. By using techniques of self-representation and motif reappropriation, artists from abjected communities ultimately neutralize their abjection, dehumanization and contemporary political alienation to produce a culture that is more inclusive in its representations.

Keywords: abjection, abject art, abject identities, feminism, orientalism, queer theory, intersectionality, self-representation, motif reappropriation, citation

Table des matières

| | |
|---|------|
| Résumé | IV |
| Abstract | V |
| Figures | VII |
| Glossaire de néologismes | XI |
| Les remerciements | XII |
| Avant-propos | XIII |
| Introduction | 1 |
| Chapitre I | 15 |
| Mise à nu du muséal masculin : <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i> des Guerrilla Girls | 15 |
| <i>1.1 Un modèle ou le modèle</i> | 17 |
| <i>1.2 La corporalité, la féminité et l'abjectalité</i> | 20 |
| <i>1.3 Une affiche canonique</i> | 24 |
| <i>1.4 Revêtir le masque</i> | 27 |
| <i>1.5 Les nombres comme outils contestataires</i> | 34 |
| Chapitre II | 37 |
| Mise à nu de la binarité : <i>Tapestry</i> de J J Levine | 37 |
| <i>2.1 J J Levine et son triptyque</i> | 39 |
| <i>2.2 Que voit-on?</i> | 42 |
| <i>2.3 L'abjection queer et ses identités abjectes</i> | 44 |
| <i>2.4 Un.e odalisque : neutraliser l'abjection</i> | 47 |
| <i>2.5 La révélation de l'in/normée</i> | 52 |
| Chapitre III | 54 |
| Mise à nu du regard « masculin occidental hétéronormatif » : | 54 |

| | |
|---|----|
| La Grande Intendante de 2Fik | 54 |
| 3.1 <i>Voir double : La Grande Intendante et La grande odalisque</i> | 56 |
| 3.2 <i>Rouge à lèvres, barbe et gant rose : l'abjection et le genre</i> | 59 |
| 3.3 <i>Du chasse-mouche au plumeau : l'identité abjecte orientale</i> | 65 |
| 3.4 <i>Corps à vendre : abjection, prostitution et colonialisme</i> | 72 |
| 3.5 <i>L'album caché : photographie intime et colonialisme</i> | 75 |
| 3.6 <i>Nouveau regard</i> | 82 |
| Conclusion | 84 |
| Bibliographie | 90 |

Figures

- Figure 1.** Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2012, Affiche présentée lors de l'Exposition Woman x Women à la galerie Station 16 Editions, à Montréal. Image tirée du site de Station 16. 16
- Figure 2.** Praxitèle, *Aphrodite de Cnide*, copie romaine, marbre, IV^e siècle avant J.-C., Musée du Louvre, Paris, image téléchargée du site Larousse encyclopédie, https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Praxit%C3%A8le_Aphrodite_de_Cnide/1002699. 17
- Figure 3.** François Boucher, *Le viol d'Europe (The Rape of Europa)*, 1732-1734 Huile sur toile, 230,8 x 273,5 cm, The Wallace Collection, Londres. L'image a été téléchargée du site de la collection. 18
- Figure 4.** Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les Vieillards (Susanna and the Elders)*, 1610, Huile sur toile, 170 x 119 cm, Schloss Weißenstein, Pommersfelden. L'image a été téléchargée de la page Wikipédia de l'œuvre. 19
- Figure 5.** Jacopo Robusti (Tintoret), *Suzanne au bain (Susanna Bathing)*, 1555-1556, Huile sur toile, 187 x 220 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne. L'image a été prise sur le site du musée de Vienne. 20
- Figure 6.** Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2012, Affiche présentée lors de l'Exposition Woman x Women à la galerie Station 16 Editions, à Montréal. Image tirée du site de Station 16. 25
- Figure 7.** Cassandre Roy, *superposition de Do women have to be naked to get into the Met. Museum? et de La grande odalisque*, 2022, modification faite grâce à l'application Layout pour Instagram. 25
- Figure 8.** Emplacement d'une affiche dans sa diffusion dans les années 1989, image prise sur le site des Guerrilla Girls. 26
- Figure 9.** Reprises de l'affiche, 2022, photographie du site des Guerrilla Girls. 27
- Figure 10.** François Boucher, *Odalisque*, 1743, Huile sur toile, 53,2 x 65,3 cm, Musée des beaux-arts, Reims. Image téléchargée d'Artstor. 31

- Figure 11.** Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L’Odalisque à l’esclave (Odalisque with a Slave)*, 1839, Huile sur toile, 28 3/8 x 39 3/8 ", Fogg Art Museum, Cambridge. Image téléchargée d’Artstor.31
- Figure 12.** Eugène Delacroix, *Odalisque*, 1826-1829, Huile sur toile, 24,5 x 32,5 cm. Image téléchargée d’Artstor.31
- Figure 13.** Henri Matisse, *Standing Odalisque Reflected in a Mirror*, 1923, Huile sur toile, 81 x 54,3 cm, Baltimore Museum of Art, Maryland. Image téléchargée d’Artstor.31
- Figure 14.** Inconnu, *Odalisque*, 1840, Photographie, 7,4 x 6,1 cm, George Eastman House Rochester, New York. Image téléchargée d’Artstor.32
- Figure 15.** Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Huile sur toile, 130,5 x 191 cm, Musée d’Orsay, Paris, l’image a été téléchargée du site du musée, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712>.33
- Figure 16.** J J Levine, *Tapestry*, 2007-2014, Photographie, 6’ 5” x 29’, Image téléchargée du site d’Hamilton Artists Inc.37
- Figure 17.** J J Levine, *Matthew 2010*, 2010, Photographie, Image téléchargée sur le site de l’artiste, <https://www.jjlevine.com/queer-portraits/>.39
- Figure 18.** J J Levine, *Tapestry In situ*, 2015, Photographie, 6’ 5” x 29’, Cannon Project Wall, Hamilton Artists Inc, L’image a été téléchargée du site du Hamilton Artists Inc., <https://www.theinc.ca/exhibitions/jj-levine-tapestry-queering-the-gaze/>.41
- Figure 19.** J J Levine, *Tapestry*, 2007-2014, Photographie, 6’ 5” x 29’, détail, Image téléchargée du site d’Hamilton Artists Inc, <https://www.theinc.ca/exhibitions/jj-levine-tapestry-queering-the-gaze/>.42
- Figure 20.** J J Levine, *Tapestry*, 2007-2014, Photographie, 6’ 5” x 29’, détail, Image téléchargée du site d’Hamilton Artists Inc, <https://www.theinc.ca/exhibitions/jj-levine-tapestry-queering-the-gaze/>.43
- Figure 21.** J J Levine, *Autoportrait*, image téléchargée du site de l’artiste, <https://www.jjlevine.com/biocontact/>.49

- Figure 22.** *Cassandra Roy, Capture d'écran de la page recherche d'Instagram après avoir utilisé le terme « genderreveal », 2022.*.....53
- Figure 23.** *Cassandra Roy, Capture d'écran d'une publication apparue dans la recherche instagram « genderreveal », 2022.*.....53
- Figure 24.** *2Fik, La Grande Intendante, 2015, Série #2, Image téléchargée du site de l'artiste, <https://securerusercontent.com/45.40.146.38/0fc.246.myftpupload.com/wp-content/uploads/2015/01/09-La-Grande-Intendante1.jpg>*55
- Figure 25.** *2Fik, Mosque 4 Mosque; My Milkshake brings All the Imams to the Yard; Online Stoning, 2017, Montage des captures d'écran des publications « My name is Ludmilla-Mary », <https://www.instagram.com/2fikornot2fik/>*55
- Figure 26.** *Cassandra Roy, Comparaison 1, assemblage de La Grande Intendante et de La grande odalisque, 2022, utilisation de l'application Layout.*57
- Figure 27.** *Cassandra Roy, Comparaison 2, assemblage de La Grande Intendante et de La grande odalisque, 2022, utilisation de l'application Layout.....*57
- Figure 28.** *Cassandra Roy, Comparaison 3 et 4, assemblage de La Grande Intendante et de La grande odalisque, 2022, utilisation de l'application Layout.*57
- Figure 29.** *Cassandra Roy, Comparaison 5, assemblage de La Grande Intendante et de La grande odalisque, 2022, utilisation de l'application Layout.....*58
- Figure 30.** *Cassandra Roy, Comparaison 6, assemblage de La Grande Intendante et de La grande odalisque, 2022, utilisation de l'application Layout.....*58
- Figure 31.** *Cassandra Roy, capture d'écran d'une recherche Instagram avec le mot clic #beardwomen, 2023.*62
- Figure 32.** *Cassandra Roy, capture d'écran d'une recherche Instagram avec le mot clic #beardedlady, 2023.*63
- Figure 33.** *Cassandra Roy, montage photographique entre La Grande Intendante de 2Fik et l'image de promotion du film J'ai baisé la femme de ménage Thick Latina de mon immeuble (Valerie Kay et Johnny Love), 2023, Layout.*69

Figure 34. Cassandre Roy, *montage photographique entre La Grande Intendante de 2Fik et Odalisque d'un photographe inconnu*, 2022, Layout..... 71

Figure 35. Jean-Léon Gérôme, *Le Bain Turc*, 1880, Huile sur toile, 50,8 x 40,6 cm, image téléchargée du site du MFA Boston, <https://collections.mfa.org/objects/32124>..... 73

Figure 36. Cassandre Roy, *montage entre Le Bain turc de Jean-Léon Gérôme (1880) et La grande odalisque de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814)*, 2022, Layout. 74

Figure 37. Jean-Léon Gérôme, *Le Charmeur de serpents*, 1870, Huile sur toile, 84 x 122 cm, Clark Art Institute, image téléchargée du site Wiki Art, <https://www.wikiart.org/fr/jean-leon-gerome/le-charmeur-de-serpents-1870>..... 79

Figure 38. Rudolf Lehnert et Ernst Landrock, *Ahmed*, 19e et 20e siècle, photographie à tirage argentique, 39 x 29 cm, image téléchargée du site liveauctioneers, https://www.liveauctioneers.com/item/127608732_lehnert-and-landrock-xix-xxe..... 79

Figure 39. Rudolf Lehnert et Ernst Landrock, *Jeune homme à la djellabah*, 1904, photographie à tirage argentique, 24 x 18 cm, image téléchargée du site art limited, <https://www.artlimited.net/agenda/lehnert-and-landrock-tunis-intime/en/233777>..... 80

Figure 40. Rudolf Lehnert et Ernst Landrock, *Young Arabian Man*, N.D, photographie, 16 x 20 cm, image téléchargée du site live auctioneers, https://www.liveauctioneers.com/item/85677150_lehnert-and-landrock-young-arabian-man. 80

Figure 41. Cassandre Roy, *montage entre La Grande Intendante et les photographies de Rudolf Lehnert et Ernst Landrock Ahmed, Jeune homme à la djellabah et Young Arabian Man*, 2022, Layout..... 81

Figure 42. George Dawe, *A Negro Over-Powering a Buffalo - A Fact Which Occurred in America in 1809*, 1810, peinture à l'huile, 203,8 x 204,5 cm, The Menil Collection, Texas, image téléchargée du site de The Menil Collection, <https://www.menil.org/collection/objects/2>. 81

Figure 43. Cassandre Roy, *Montage de captures d'écran d'une recherche Google à partir du terme La Grande Odalisque d'Ingres*, 2023, Layout..... 88

Figure 44. TeenAdult (Keznadalz), *The Grand Odalisque By Jean Auguste Dominique Ingres*, Kenza Dalz Version, capture d'écran du profil de l'artiste, <https://www.instagram.com/keznadalz/>.
.....89

Glossaire de néologismes

Abjection : Action d'abjecter un groupe ou soi-même. Action de vivre ou de revendiquer les violences, la déshumanisation et l'aliénation associées au statut social d'abject.

Abjectal : Nom qualifiant ce qui est abject.

Abjection : Pouvoir politique d'agentivité contenu dans le statut d'abjection.

Anabjectal : Inspiré du terme anobjectal (« qualifie l'état premier de l'enfant quand il n'a pas encore eu l'expérience d'objets extérieurs à lui-même ») (La langue française); qualificatif qui ferait référence à un regroupement social qui ne construit pas ces relations selon une logique dichotomique intérieur/extérieur, nous/eux.

Désabjection : Action de retirer, étapes par étapes, l'abjection d'un groupe marginalisé, soit par la neutralisation de celle-ci, soit par l'assimilation de ce groupe par les normes dominantes.

Les remerciements

« I gotta recognize the weapon in my mind ».

Halsey

J'aimerais remercier ma directrice de recherche, Analays Alvarez Hernandez, pour m'avoir épaulée et aidée tout au long de cette aventure universitaire. Mes remerciements s'adressent également aux professeurs.es qui ont marqué mes études post-collégiales par leurs critiques constructives et leur enseignement éclairant. Je souhaite aussi remercier toute ma famille et mes amis.es pour m'avoir supportée pendant cette épreuve et avoir su être indulgents.es à mon égard. Finalement, j'aimerais particulièrement remercier ma mère, Pascal Fortin, et mon ami, Sébastien Rohaut, pour m'avoir offert l'environnement propice à la rédaction de ce mémoire.

Avant-propos

Il est important de noter que je suis une femme blanche cisgenre. De plus, j'ai eu accès à une éducation privilégiée et je n'ai jamais vécu de violences dues à mon sexe. Cette recherche porte sur la représentation intersectionnelle d'identités abjectes – féminine hors-norme, racisée et queer. Ne faisant partie que d'une de ces identités abjectes, mes connaissances se sont construites par la lecture et la recherche de témoignages sur ces différents sujets. Dans le cadre de ce travail, aucun oubli ou manquement de ma part n'a été fait dans le but de masquer ou d'entretenir un silence autour de notions qui permettraient de subvertir la culture dominante. Les possibles oublis sont donc tributaires de mon statut, en constante évolution, d'alliée avec les différentes identités abjectes exprimées. De plus, si des sujets traités dans ce mémoire troublent ou blessent involontairement qui que ce soit, ce n'en était pas le but, et je compatie.

Dans ce travail, les termes Orient, Occident, racisé et bien d'autres seront systématiquement utilisés pour représenter les idéologies qu'ils renferment. Cependant, des guillemets ne seront pas adoptés comme il est souvent le cas pour problématiser leur utilisation. Ce choix découle de deux raisons. Premièrement, ce travail se penche majoritairement sur le discours véhiculé par des œuvres orientalistes. Ces termes seront utilisés à profusion à certains endroits du texte, faisant en sorte que l'emploi de guillemets serait banalisé. Deuxièmement, dans certaines sections, je n'utilise ces mots que très peu. Un emploi des guillemets dans ces sections attirerait (trop) l'attention du lecteur. Et, conséquemment, donnerait une importance accrue à ces termes que je souhaite problématiser sans nécessairement envenimer leur portée. De plus, le terme queer devrait, techniquement, être mis en italique, puisqu'il est emprunté à la langue anglaise. Il sera néanmoins, pour les raisons expliquées précédemment, intégré à la langue française dans le cadre de ce mémoire.

À la fin de cette recherche, il n'est pas dans mes objectifs de proposer un modèle infaillible de compréhension des œuvres de mon corpus. Je souhaite plutôt offrir un cadre d'analyse qui permettra, peut-être, de mieux comprendre la force et le pouvoir d'influence de ces œuvres sur notre vision de la beauté, de la sensualité et de l'inclusivité.

Introduction

La grande odalisque et ses « copies » abjectes

Vers la fin du 20^e siècle, l’abjection s’est taillée une place dans l’art féministe avec la représentation de menstruations ou de fluides corporels¹. En effet, depuis la parution, en 1982, de la traduction anglaise du livre *Pouvoirs de l’horreur* de la psychanalyste Julia Kristeva, le corps féminin était compris comme un lieu d’abjection à cause de ses fluides et de son affiliation avec le maternel (Kristeva 1980, 85-86). La traduction des idées de Kristeva dans le domaine artistique avait pour but de marquer violemment les imaginaires, afin d’aider la mouvance sociale des revendications féministes. Cet art menstruel et abject continue d’être d’actualité dans les productions d’artistes comme Gab bois et son œuvre *Double C for Classy Cervix*² (Gab Bois 2018). Dans le cadre de ce mémoire, il est question d’investir un autre pan de la production artistique s’associant à l’abjection. Ne se refusant pas à une affiliation avec l’art féministe abject, ce mémoire se penche sur des manifestations identitaires d’abjection qui sont liées aux peurs projetées et aux violences vécues par certains individus provenant de *minorités visibles*³.

Nous allons par conséquent analyser et interroger les représentations d’identités abjectes dans les œuvres d’artistes et de collectifs d’artistes ayant exposé au Canada depuis les années 2000. Le choix du cadre géographique de ce mémoire s’explique par une affirmation de Jayne Wark, professeure d’histoire de l’art à la NSCAD University, trouvée dans son chapitre « Queering abjection: A lesbian, feminist and Canadian perspective », paru dans *Abject Visions : Powers of Horror in Art and Visual Culture* (2016). Wark y explique que l’art abject s’exprimerait différemment sur la scène artistique canadienne de par sa structure financière particulière (2016)⁴. En ce qui concerne le cadre temporel, les trois œuvres du corpus datent des années 2000. Cette

¹ <https://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/>



³ Le terme *minorité visible* renvoie ici au lexique utilisé dans les rhétoriques sociales. Le but de cette recherche est justement de déconstruire cet imaginaire social et dialectique entre majorité et minorité.

⁴ Contrairement à son voisin américain, le Canada propose, via le Conseil des arts du Canada, un financement des arts se voulant plus inclusif et moins politique (Wark 2016).

circonscision temporelle est reliée à l'introduction, dans les années 1990, du terme « abject art » dans le vocabulaire artistique. Sa consolidation, dans les années 2000, s'est imposée comme limite minimale pour la temporalité du corpus. Ultimement, les trois œuvres ont été sélectionnées à cause de leur particularité à exprimer des identités abjectes qui font référence à un tableau iconique et canonique de l'art occidental, soit *La grande odalisque* de Jean-August-Dominique Ingres, peint en 1814⁵. Grâce à ce dénominateur commun visuel, les œuvres de notre corpus entrent en dialogue autant avec cette peinture historique, qu'entre elles. De ce fait, les identités abjectes représentées par les artistes de cette recherche, soit Guerrilla Girls, 2Fik et JJ Levine, se définiraient comme abjectes en raison de leur relation avec les identités dominantes⁶ exprimées par le tableau de 1814 – identités qui prévalent toujours, plus de deux siècles plus tard.

L'abjection et l'art abject

Le philosophe français George Bataille a été le premier à proposer dans *L'abjection et les formes misérables* (1970) une définition sociale du concept d'abjection⁷. Selon lui, un groupe homogène d'opresseurs se séparerait physiquement et socialement d'un groupe informe d'oppressés que l'on pourrait qualifier d'abject. Cette abjection viendrait, selon Bataille, de l'incapacité des individus du groupe opprimé à se dissocier d'objets et d'éléments abjects. En 1980, Julia Kristeva publie *Pouvoirs de l'horreur* et marque l'utilisation ainsi que la compréhension du concept d'abjection (Kristeva 1980; Kristeva). Dans l'introduction de son ouvrage, la psychanalyste développe le sentiment dialectique de l'abjection dans le but de problématiser la théorie lacanienne du stade du miroir (Wark 2016). En effet, selon Kristeva, le processus d'individualisation se situerait au moment de la séparation violente de l'enfant de sa mère – séparation qui serait l'abjection originelle permettant au sujet d'établir les limites du *Je*. Dès lors, l'individu revit constamment ce sentiment dialectique (fascination et dégoût) de l'abjection primaire qui implique un désir de préservation des limites et des frontières de son identité.

⁵ <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065566>

⁶ L'identité dominante est l'identité des individus évoluant dans le « domaine du sujet » (Butler 2011, 17). Elle serait, de manière type pour cette recherche, associée à la figure allégorique de l'homme occidental, blanc, cisgenre, hétérosexuel, éduqué et ayant un capital économique de haut niveau. Sans doute faut-il préciser que les identités dominantes et les identités abjectes peuvent changer selon les géographies et les temporalités analysées.

⁷ « L'abjection et les formes misérables » fait partie d'une série d'écrits datant des années 1922 à 1940 et a été publié de manière posthume.

Dans le domaine artistique, le terme « abject art » apparaît dans les années 1990 pour notamment décrire « a specific type of work preoccupied with taboo, and transgressive and disturbing subject matter and forms » (Wark 2016, 30). Les manières d'exprimer le tabou et le transgressif sont diverses. Toutefois, selon Wark dans « Queering Abjection: A Lesbian, Feminist and Canadian Perspective », elles semblent avoir été dominées par un certain type de représentation. En effet, selon l'auteure, l'exposition *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* du Whitney Museum de 1993 aurait atteint deux objectifs souhaités : marquer l'imaginaire des spectateurs.trices et l'imaginaire du monde artistique. Concrètement, les commissaires ont utilisé le cadre définitionnel de l'abjection tel qu'élaboré par Bataille (1970). En revanche, les œuvres exposées renvoyaient à une manifestation matérielle de l'« improper and unclean », provoquant un sentiment dialectique oscillant entre dégoût et fascination – sentiment associé par Kristeva à l'abjection (Kristeva 1980; Wark 2016). Cependant, les œuvres analysées dans ce travail ne sont pas en filiation avec le type d'art abject proposé par l'exposition du Whitney en 1993. Par conséquent, la littérature se rapportant à ce type de représentations « improper and unclean » dans l'art ne sera pas prise en compte. Elle reste néanmoins pertinente à consulter pour comprendre l'art abject comme courant artistique dans son ensemble.

Les trois œuvres de notre corpus présentent des identités considérées comme taboues et transgressives, qui sont abjectées et marginalisées par des identités que l'on pourrait catégoriser de dominantes. Par le fait même, ces œuvres peuvent intégrer la grande catégorie de l'art abject. De plus, elles présentent une alternative à la compréhension générale de l'art abject, dictée par l'exposition emblématique du Whitney.

Corpus et typologie

Notre recherche se base sur un dénominateur commun artistique, à savoir *La grande odalisque* d'Ingres qui sera utilisée pour la comparaison de nos trois études de cas, autant entre elles qu'avec le tableau de 1814. Les analyses comparatives dans ce mémoire prennent comme référence littéraire l'ouvrage de Dimitri Salmon *Ingres La Grande Odalisque*, publié en 2006 par la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais (RMN-GP), qui reflète le discours officiel contemporain diffusé à propos du tableau. Ainsi, les chapitres à venir proposent, parallèlement aux

objectifs de notre recherche, une subversion de ce type de discours contemporain. Concernant plus particulièrement *La Grande Odalisque*, plusieurs recherches et publications recontextualisent et revisitent de manière critique cet « objet de la beauté féminine idéale ». Un bref aparté servira à comprendre comment ce « symbole » de l'identité dominante hétéro-homo-normative masculine occidentale possède des discours et des histoires en marge des discours officiels (livres, cartels, sites internet, etc.). Cette revisitation de *La Grande Odalisque* est justement le sujet du second chapitre « A Woman's Pleasure : the *Grand Odalisque* » du livre *Ingre's Eroticized Bodies* de Carol Ockman (1995), professeure en histoire de l'art au Williams College à Williamstown, au Massachusetts. Elle se penche plus précisément sur la commande et la réception de l'œuvre lors de sa production au début des années 1800. En effet, le tableau (qui représente de manière sensuelle une femme) a été commandé par la sœur de Napoléon et Reine de Naples, Caroline Murat, et ce, la même année qu'elle était alors régente de la région, soit en 1814. Bien que *La Grande Odalisque* puisse être comprise comme un cadeau de la Reine au Roi ou comme le pendant de *La dormeuse de Naples* (1809) d'Ingres, elle s'inscrit surtout dans un réseau de patronages féminins d'œuvres stylistiquement apparentées durant le Premier Empire avec, entre autres, les portraits de Mme Récamier (Jacques-Louis David, 1800 et François Gérard, 1805) et avec la *Vénus Victrix* de Paolina Borghèse (Antonio Canova, 1804-1808). Cette information amène à questionner l'agentivité de ces femmes qui se manifeste justement au travers de leurs commandes. Par contre, une différence majeure sépare *La Grande Odalisque* des autres œuvres, soit qu'elle ne soit pas la commanditaire. Ainsi, comme Ockman l'explique :

there is a difference between the commissioning by women of images in which they appear to define themselves as they have generally been constructed – as sexual objects – and the actual consumption of those images by women. [...] The commission for the *Grande Odalisque* thus raises the question of woman as the consumer of an erotic image in slightly different terms. [...] In other words, as soon as the female agency acquired connotations of power and control – control over one's body, power over a state – the imagery itself constituted a threat (Ockman 1995, 48).

Cette agentivité obtenue par Caroline Murat comme Reine et comme patronne de l'œuvre apporte une réflexion intéressante par rapport à l'identité abjecte féminine hors-norme qui sera traitée au premier chapitre de ce mémoire. Comme il sera contextualisé, cette identité féminine abjecte hors-norme est liée à un jeu entre les frontières délimitant les sujets politiques (hommes) des objets

privés (femmes). Ici, il semble que Caroline Murat se déplace de la catégorie d'objet à regarder (par le spectateur masculin) pour rejoindre celle de sujet regardant (traditionnellement le spectateur masculin). Cette réflexion comme bien d'autres présentes dans le livre d'Ockman ont le potentiel d'être explorées plus en profondeur dans une recherche future. Or, l'utilisation de *La Grande Odalisque* dans ce mémoire se rapporte à ce qu'elle représente et comment elle le représente selon le discours dominant. Il est, de la sorte, pertinent d'en effectuer préalablement une analyse formelle.

La grande odalisque présente aux spectateurs.trices le corps nu, de dos, d'une femme allongée sur son côté gauche et reposant sur son bras gauche replié. Son bras droit s'étend sur son côté. Elle porte deux bracelets sur son poignet droit et tient un chasse-mouche fait de plumes de paon (Salmon 2006, 12). La jambe gauche de la femme est pliée par-dessus la jambe droite qui s'étend presque jusqu'à l'extrémité du canevas. À l'extrémité de son pied droit, se trouve un brûle-parfum richement décoré et une longue pipe à opium, qui semble reposer sur un élément hors du champ de vision de la composition (Salmon 2006). Du côté gauche de la composition, le visage de la femme est retourné vers les visiteurs.trices qui croisent son regard. Ses cheveux châtain sont repoussés vers l'arrière et sont couverts d'un turban paré d'une broche qui s'appuie sur sa tempe droite. Sauf ses cheveux, aucune pilosité n'est visible sur la peau lisse et blanche de ce personnage étendu sur une superposition de textiles regroupant des tissus bleus et blanc, des coussins bleus, une fourrure brune et une étoffe dorée. En bas à gauche de la composition, l'artiste y représente un large bijou perlé déposé sur les tissus dorés et blancs. Finalement, l'arrière-plan est composé d'une pièce sombre difficilement visible et encadrée de rideaux bleus à motifs qui entrent en contraste avec la blancheur et la luminosité des premiers plans.

En dialogue avec l'œuvre décrite ci-dessus, l'étude de la représentation d'identités abjectes se concentrera sur de multiples marqueurs de « différence » qui sont liés au monde muséal où évolue *La grande odalisque*. Le corpus de notre recherche est ainsi constitué de trois œuvres, soit : *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (2012) du collectif Guerrilla Girls, *La Grande Intendante*, série #2 (2015) de 2Fik et *Tapestry* (2007-2014) de JJ Levine.

L'adoption d'une approche transhistorique ainsi qu'intersectionnelle a permis d'élaborer une typologie pour classer les identités abjectes des œuvres et ce, en fonction de ce qu'elles « mettent à nu », c'est-à-dire de ce qu'elles dévoilent, laissent apparaître ou transparaître. Selon cette classification, l'œuvre de 2012 des Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, met à nu le « muséal masculin ». En effet, l'affiche présente aux visiteurs.euses un abject féminin en relation avec son opposé, soit un idéal féminin muséal et artistique comme l'est l'œuvre d'Ingres (Nead 1992; Nochlin 2015). En ce qui concerne *Tapestry*, l'œuvre de l'artiste J J Levine, elle met à nu la binarité. Elle expose publiquement un corps *queer* qui joue, en premier lieu, avec les frontières de la binarité. En deuxième lieu, ce corps trouble autant les dictats hétéronormatifs que contemporanément homonormatifs⁸. En dernier lieu, il déstructure notre compréhension des genres, des sexes, mais aussi de la sexualité (Butler 2006 ; Doherty 2015 ; McLeod 2011). Finalement, *La Grande Intendante* de 2fik met à nu un « regard occidental masculin hétéronormatif ». Cette catégorie a été développée en lien avec l'inclusion du Canada dans les divisions géopolitiques, économiques et culturelles, autant historiques qu'actuelles, entre l'Occident et l'Orient – divisions reproduites par et dans les idéaux de l'orientalisme⁹ (Saïd 1995). L'œuvre illustre deux corps, celui de 2Fik et celui de Ludmilla-Mary, qui sont à l'intersectionnalité de nombreuses identités abjectes traitées tout au long de ce mémoire¹⁰.

Revue de la littérature

L'expression « identités abjectes », utilisée dans ce mémoire, s'inspire de plusieurs titres traitant de l'abjection sous un angle social et identitaire. Le chapitre « Queering abjection: A lesbian, feminist and Canadian perspective » de Jayne Wark a été pertinent lors des premières réflexions sur les possibilités multiples de l'utilisation du concept d'abjection. Dans son texte, elle

⁸ Le terme homonormatif fait référence «to an idealized performance of queerness that is congruent with as many privileged cisheterosexual norms as possible and which offers the least challenge to dominant narratives » (Archer 2022). Cette définition est proposée par Matthew Archer dans le chapitre « Homonormativity » du livre *Encyclopedia of Queer Studies in Education*. Dans cette définition, il a été lui-même influencé par les recherches phares de Lisa Duggan et de Susan Stryker en la matière.

⁹ L'Orientalisme est un courant artistique né lors de la colonisation de l'Orient par l'Occident aux environs du 18^e siècle. Nous en élaborerons une définition plus complète au chapitre III, consacré à 2fik.



¹⁰ (Publication Instagram de 2fik).

propose que le contexte de financement particulier de la scène artistique canadienne, avec le *Conseil des arts du Canada* (CAC), aurait permis de développer un type d'art abject différent de celui présenté dans l'exposition *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art* du Whitney Museum. Afin de démontrer son hypothèse, elle se penche sur les œuvres de Rosalie Favell, Shawna Dempsey, Lorri Millan et Allyson Mitchell, qui expriment des abjections queers et lesbiennes. Leurs œuvres se caractérisent par la représentation de leur identité queer qui peuvent être étiquetées comme abjectes.

Dans la même veine, trois publications datant des 20 dernières années – donc correspondant au cadre temporel de notre corpus – explorent des œuvres dont l'abjection est reliée à une identité se décrivant comme socialement abjecte.

La première publication serait le chapitre « What the Body Remembers: Rebecca Belmore's Memorial to Missing Women* » (2009), où Claudette Lauzon analyse l'œuvre *Vigil*, performée par l'artiste Anishnaabe Rebecca Belmore. La performance se veut un hommage aux victimes du *Downtown East Side*, de Vancouver. Les victimes étaient toutes des travailleuses du sexe et majoritairement des femmes autochtones. En ce qui concerne l'abjection, Lauzon utilise le concept pour aborder la marginalisation et l'invisibilité vécues par les prostituées – concept qu'elle démontre comme étant aussi intersectionnel avec la race des travailleuses du sexe. En lien avec la reprise de *La grande odalisque* par les artistes de notre corpus, le chapitre de Lauzon permet de se demander si les Guerrilla Girls, 2fik et J J Levine ne mettaient pas en évidence la relation possible entre la figure de l'odalisque et celle de la prostituée. Comment les artistes, par exemple, subvertissent-ils l'image de la femme abjecte disponible sexuellement ? Ou encore, de quelle manière l'abjection, en lien avec la prostitution, est-elle intersectionnelle ? Ces questions ponctuent les réflexions et les analyses des chapitres subséquents.

La seconde publication consultée est « Women's Troubles: Abject Fertility in Willie Doherty's *Same Difference and Closure* » (2020) de Kate Antosik-Parsons. Dans cet article, l'auteure analyse deux photographies de l'artiste Willie Doherty qui représenteraient des femmes impliquées dans les conflits de l'Irlande du Nord. Elle y utilise le concept d'abjection pour décortiquer la présentation, par l'artiste, de féminités abjectes qui menacent l'hyperféminité

passive attendue des femmes vivant en zones de conflit. Suite à la lecture de l'article, il faut questionner le fait que Doherty est un homme – faisant partie à priori de l'identité dominante – représentant des femmes – abjectes – dans l'espace de la galerie et dans l'espace public. Il existerait un risque lors de la représentation d'identités abjectes par un membre de l'identité dominante. Ce risque serait que ces représentations renforcent, volontairement ou non, les violences vécues par ces identités au lieu de les problématiser. Cet effet balancier entre problématisation et renforcement associé aux œuvres représentant des identités abjectes par un membre de la communauté dominante peut être grandement atténué et presque annulé grâce au phénomène de l'autoreprésentation, qui redonne aux identités abjectes une agentivité représentationnelle. Cette technique est notamment utilisée par les artistes du corpus (Tyler 2009; Butler 2011).

La dernière publication est le livre *Abjection Incorporated: mediating the politics of pleasure and violence*, publié en 2020 et édité par Maggie Hennefeld et Nicholas Sammond. La pertinence de cette publication réside dans l'analyse de plusieurs cas, de périodes et de géographies variées, en lien avec la montée d'une nouvelle vague politique de droite, mise de l'avant lors de la présidence américaine de Donald Trump s'échelonnant de 2017 à 2021. Dans l'introduction, Hennefeld et Sammond expliquent que les groupes abjectés se retrouvent, historiquement pour la première fois, devant une culture dominante qui réagit à la perte de son monopole politique, culturel et économique en s'abjectant dans le domaine public et en s'affirmant comme victime. Cette abjection réfute la réalité des violences et de la déshumanisation vécues par les identités marginalisées, généralement, en pleine contestation (Hennefeld et Sammond 2020)¹¹. La particularité didactique de cette publication réside dans son éloignement de la théorie psychanalytique kristevienne de l'abjection, tout en proposant une compréhension sociale et politique de celle-ci. Cet ouvrage nous plonge plutôt dans une compréhension butlerisienne de l'abjection, tendance théorique que ce mémoire a tenté de maintenir. Par contre, de nombreux cas d'analyse traités dans le livre sont des œuvres qui n'ont pas nécessairement été produites par des artistes issus.es d'une ou de communautés abjectées, même si leurs œuvres traitent d'une réalité abjecte. Selon les réflexions du livre d'Hennefeld et de Sammond, l'autoreprésentation – utilisée comme critère de sélection pour les œuvres de ce corpus – empêcherait l'analyse critique de

¹¹ Il y est entre autres donné comme exemple le mouvement *Blue Lives Matter* en réaction au mouvement *Black Lives Matter* (Hennefeld et Sammond 2020).

représentations artistiques qui seraient, en réalité, des manifestations d'abjection ironique de la culture dominante. Quoique l'influence de cette publication sous-tende la rédaction de ce mémoire, sa référence directe ne sera ainsi pertinente que dans certaines analyses et certaines théorisations.

Suite à ces lectures, un élément reste généralement absent de la littérature, à savoir la mise en relation (symbiotique ou antinomique) des œuvres analysées par les auteurs.es avec un ou des courants artistiques historiques ou des œuvres antérieures. Dans le cadre de cette recherche, ce dialogue est rendu possible par le dénominateur commun qu'est *La grande odalisque*. En choisissant une avenue transhistorique, les identités abjectes performées dans ces créations contemporaines mettent en lumière des abjections invisibilisées et médiées dans ce tableau historique et par la culture traditionnelle dominante occidentale du 18^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Cet état de la question nous permet ainsi de formuler les questions suivantes : Comment les identités abjectes de *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, *Tapestry* et *La Grande Intendante* mettent-elles à nu leur identité dominante ? De quelle manière et par quel moyen problématisent-elles les idéaux de la culture dominante exprimés dans *La grande odalisque* d'Ingres ainsi que les marginalisations qui en découlent ? Quel est le but ultime de ces « mises à nu » ? Les réponses à ces questions semblent s'orienter vers le constat que les artistes dont les œuvres sont analysées ici transforment progressivement la culture dominante en une culture plus inclusive qui désamorce, neutralise l'abjection par l'affirmation de leur abjection, de leur agentivité et de leur pouvoir politique. Pour ce faire, iels utilisent, communément, les techniques de l'autoreprésentation et la réappropriation de motifs combinées aux particularités de leur pratique artistique.

Sans doute faut-il préciser qu'aucune publication, à notre connaissance, ne rapproche notre corpus du concept d'abjection ou d'art abject et encore moins ces derniers avec la notion d'intersectionnalité. Ainsi, les rapprochements à venir dans ce mémoire sont nouveaux en ce qui concernent ces productions artistiques et tenteront de combler ce vide dans la littérature savante. De manière connexe, cette recherche a comme objectif de démontrer le potentiel didactique de l'utilisation du concept d'abjection dans l'analyse de représentations artistiques diverses et intersectionnelles.

Cadre théorique

Le cadre théorique utilisé dans cette recherche a été élaboré à partir de la notion d'abjection et de ses applications contemporaines. Il est constitué d'un bricolage interdisciplinaire de différentes recherches et publications sortant du domaine de l'histoire de l'art. Cet amalgame multidisciplinaire a ultimement permis de proposer une définition contextuellement et conceptuellement adaptée à l'écriture de ce mémoire. Conjointement, il reste important de mentionner que notre recherche se base aussi sur les notions de genre, de binarité, de non-binarité, de colonialisme et, surtout, d'intersectionnalité. Dans les chapitres subséquents, ces termes seront brièvement définis pour consolider leur compréhension.

Un premier examen de la littérature au sujet de l'abjection révèle que l'utilisation fréquente de la théorie kristevienne¹² implique un certain monopole de celle-ci dans la compréhension et la définition du concept. En revanche, il reste important de questionner la pertinence de cette théorie psychanalytique dans son utilisation combinée aux avenues féministes et postcolonialistes. Cette remise en question est centrale dans le cadre de ce mémoire qui utilise, entre autres, ces deux théories. Il est donc à noter que, suite à sa traduction anglaise en 1982, la récupération de *Pouvoirs de l'horreur* par le mouvement académique féministe anglophone a mené à une identification du texte comme foncièrement féministe (Tyler 2009). Bien que la domination du masculin sur le féminin comme processus d'abjection soit affirmée par Kristeva, elle n'interroge pas ce rapport de pouvoir entre les genres. Par conséquent, elle réaffirme, dans un sens, la source de domination et de fonctionnement sans pour autant décrier les violences qui en découlent, ce qui ne permet pas de classer cet essai comme étant foncièrement féministe contrairement à d'autres travaux de la même auteure. De plus, cette théorie de l'abjection est difficilement articulable pour la compréhension du phénomène social, économique, politique et culturel du postcolonialisme et du néocolonialisme. Comme Imogen Tyler l'indique dans son ouvrage *Revolting subjects: social abjection and resistance in neoliberal Britain*, « [...] Abjection is, for Kristeva, a theoretical means of 'actively forgetting' the colonial histories which violently resurface in contemporary expressions of xenophobia against both black citizens and newly arrived migrants » (Tyler 2013, 32-33). Ainsi, la théorie d'abjection de Kristeva fonctionnerait pour problématiser la théorie lacanienne du miroir

¹² Kristeva donne une définition de l'abjection dans l'introduction de son essai *Pouvoirs de l'horreur*.

et établir les relations de pouvoir entre les genres, mais ne pourrait – que conflictuellement, semble-t-il – être transmué à des cas relatifs à de l’abjection sociale avec, par exemple, l’abjection de la femme incontrôlable ou de l’abjection découlant de l’orientalisme. Dans ce mémoire, elle sera utilisée dans cette optique et surtout en lien avec l’abjection du féminin hors-norme.

Dans *Bodies that Matter* (1993), Judith Butler utilise l’abjection pour expliquer et comprendre la réalité des corps abjects – et plus particulièrement queer – dans l’espace public. L’abjection serait, selon iel, cet espace où habite ces corps et ces identités qui ne sont pas encore sujet, qui n’importent pas dans l’espace politique (*who doesn’t matter in the political sphere*). De manière complémentaire, la marginalisation et l’exclusion de ces personnes abjectes seraient utiles à la formation et à la délimitation du « domaine du sujet », du domaine des corps qui importent (« *bodies that matter* ») (Butler 2011, 17). Ultimement, les groupes marginalisés possèdent, selon Butler, le pouvoir de modifier la culture dominante grâce à leur abjection. En délimitant le domaine du sujet par leur exclusion, ces identités abjectes possèdent le pouvoir de déconstruire cette relation sociale antinomique.

Finalement, dans « Social abjection », second chapitre du livre *Revolting Subjects : social abjection and resistance in neoliberal Britain*, Tyler propose une définition sociale de ce concept. Selon l’auteure, l’abjection, ainsi que les gens abjects, représenteraient une menace pour des normes actives à un moment historique précis – normes que les gens abjects définissent inversement par leur exclusion. Dans le monde contemporain, l’abjection fonctionnerait de manière symbiotique avec une rhétorique d’« hygienic governmentality » qui implique aussi que des identités doivent être évacuées de la vie politique pour préserver le monopole politique du groupe dominant. Pour Tyler, tout comme pour Butler, il existerait un potentiel de rébellion dans l’abjection forcée des communautés marginalisées.

À la lumière des définitions d’abjection qui ressortent ici, il est possible d’en proposer une définition contextuelle, conceptuelle et adaptée à notre recherche ainsi qu’à ses objectifs. De plus, cette définition peut être adaptée aux particularités des identités abjectes explorées dans chacun des chapitres. Elle implique que l’abjection serait un sentiment dialectique règlementé par l’identité dominante dans un but de protection. Cette protection résulte, notamment, en une marginalisation

des identités abjectes qui menacent l'homogénéité et la souveraineté de l'identité dominante. Les différentes identités abjectes vivent non-exhaustivement les violences sociales, politiques, économiques et culturelles, ainsi que la déshumanisation et l'aliénation qui découlent de leur abjection. Ces violences fonctionnent comme un mécanisme de protection de l'identité dominante. Pourtant, ce statut d'identité abjecte posséderait aussi un pouvoir politique, une abjectivité¹³ (de **abject** et **agentivité**) qui permettrait de subvertir les normes sociales et la culture dominante tout en permettant de se libérer de son abjection dans un processus de désabjection. Cette abjectivité s'illustre, entre autres, par la représentation artistique d'identités abjectes dans l'espace public et ce, par des artistes issus.es d'un ou de groupes marginalisés¹⁴.

Dans les trois œuvres de notre corpus, à savoir *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, *La Grande Intendante* et *Tapestry*, deux techniques de représentations sont utilisées et permettent aux identités abjectes de subvertir la culture représentationnelle dominante. La première technique est celle de l'autoreprésentation. Dans l'article « Against abjection », Tyler se penche sur les violences conjugales vécues par les femmes enceintes. Lors de sa recherche, l'auteure réussit à trouver des pages internet de clavardages anonymes qui se transforment en lieux d'expression de l'abjection de ces femmes. Or, en se représentant dans leur commentaire, ces femmes refusent, souvent pour une première fois, leur abjection et s'en libèrent (Tyler 2009). En ce sens, en reprenant le contrôle de leur représentation, les artistes du corpus refusent aux artistes de la culture dominante un monopole représentationnel – exemplifié dans ce mémoire par *La grande odalisque* d'Ingres. De ce fait, en choisissant de s'autoreprésenter, les Guerrilla Girls, 2fik et J J Levine refusent la déshumanisation et les violences qui étaient créées, médiées et entretenues par les images produites par ces artistes évoluant dans le « domaine du sujet ».

La deuxième technique se rapporte à la réappropriation de motif, comme l'explique Ryan Thorneycroft dans son livre *Reimagining Disablist and Ableist Violence as Abjection* (2020). Le professeur de criminologie à la Western Sydney University y explore le concept d'abjection comme

¹³ « When one is the thing abjected, rejected in defense of the security of others (of their need to be other than Other), that abjection is not without the possibility of a perverse form of agency » (Hennefeld et Sammond 2020, 18).

¹⁴ La représentation d'identités abjectes dans sa quantité ne détermine pas son niveau d'abjectivité ou d'abjection. Comme Peggy Phelan le remarque, « [i]f representational visibility equals power, then almost-naked young white women should be running Western culture » (Phelan 1993, 10). Ainsi, le type de représentation et les techniques de subversion sont ce qui donne un pouvoir transformateur à ces images.

outil de compréhension des violences multiples vécues par les personnes considérées comme handicapées intellectuelles. Dans le second chapitre, il porte une attention particulière à la technique de réappropriation linguistique – technique qui avait déjà été utilisée par les théories queers – du terme *crip*. Cette réappropriation permettrait de se libérer des violences verbales associées à ce mot. Parallèlement, en considérant les œuvres de notre corpus, elles reprennent *La grande odalisque* d'Ingres et utilisent la figure de l'odalisque pour la problématiser, tout en se la réappropriant dans un but de résistance.

Méthodes d'analyses et recherches

Les méthodes de démonstration priorisées dans cette recherche sont descriptives, iconographiques et analytiques. Dans un premier temps, une analyse formelle des œuvres du corpus et de l'œuvre de référence permet d'établir des listes d'éléments exprimés dans les représentations¹⁵. Dans un deuxième temps, ces listes permettent d'établir les différences et les similitudes entre les études de cas et le dénominateur commun. Dans un troisième temps, les thèmes et les concepts qui émanent de ces énumérations, de ces similitudes et de ces différences donnent lieu à une recherche littéraire pluridisciplinaire qui favorise une meilleure compréhension des enjeux théoriques de ce mémoire.

Outre la veille documentaire, la recherche à même les réseaux sociaux numériques constitue une technique de compilation d'informations que nous avons privilégiées. Instagram s'est avéré essentiel comme source d'information, puisque les artistes, en publiant sur cette plateforme, dialoguent plus largement avec une culture visuelle actuellement dominée par les plateformes de partage numérique. Dans un dernier temps, toutes ces techniques et ces méthodes permettront de comprendre comment les artistes se rebellent contre une culture dominante à la fois historique et actuelle.

¹⁵ L'analyse formelle de l'œuvre *La grande odalisque* d'Ingres a déjà été effectuée dans la section *Corpus et typologie* de l'Introduction.

Structure du mémoire

Dans le premier chapitre, nous nous penchons sur l’affiche *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* des Guerrilla Girls. Il sera question du genre du nu féminin, de son incorporation dans les mécanismes de représentations patriarcales de l’histoire de l’art et de son affiliation avec le concept – fortement kristevien dans ce cas – de l’abjection. Par la suite, il sera question de l’affiche et de la subversion du regard qu’elle propose en lien avec les deux techniques prisées de cette recherche, soient l’autoreprésentation et la réappropriation de motif. Finalement, la question des statistiques présentées sur le poster des Guerrilla Girls sera disséquée pour comprendre comment ces statistiques fonctionnent et s’intègrent à un langage transformateur publicitaire et non à un langage activiste mathématique.

Dans le deuxième chapitre, l’attention est tournée vers l’artiste montréalais queer J J Levine et son œuvre *Tapestry*. Cette photographie fait écho au tableau d’Ingres, sans pour autant se positionner comme reprise formelle de celui-ci. Puisque la mise en scène positionne centralement le modèle queer, il ne s’agit plus d’une odalisque, mais d’une odalisque dans un environnement atemporel décoré d’une tapisserie et d’une causeuse au même motif. Cette proposition de Levine permet de comprendre que le regard masculin étudié dans le premier chapitre est aussi hétéro-homo-normatif et le mettrait à nu. Cette subversion serait possible par la représentation de ce modèle défiant les binarités de genre, de sexe et de sexualités.

Finalement, dans le troisième chapitre, 2Fik intersectionnalise les deux identités abjectes discutées dans les deux premiers chapitres et y introduit l’identité abjecte orientale. Dans *La Grande Intendante*, il présente deux corps, soient le sien et celui de Ludmilla-Mary, qui représentent une intersectionnalité d’identités abjectes et qui mettent à nu le regard masculin muséal hétéro-homo-normatif occidental. Grâce à cette photographie abjectement humoristique, il réussit à transformer la citation orientaliste en une citation de la marginalité qui sera analysée selon quatre points de vue, à savoir celui de l’identité abjecté du féminin hors-norme, de l’identité abjecte orientale, de l’identité abjecte de la prostituée et de l’identité abjecte homosexuelle présente dans l’entreprise coloniale.

Chapitre I

Mise à nu du muséal masculin : *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* des Guerrilla Girls

Dans une lecture téléologique de l’Histoire de l’art, les mouvements se succèdent et impliquent une émulation des différentes vagues d’artistes entre eux pour atteindre ce qui pourrait être catégorisé comme d’une apogée artistique. Au fil de cette succession de mouvements, certaines représentations se sont implantées dans la tradition artistique occidentale et l’ont même transcendée. L’un de ces genres est le nu et plus précisément, le nu féminin – genre artistique au cœur de ce mémoire. Que ce soit pour la création d’une étude ou pour la communication d’une histoire biblique ou mythologique, la représentation et la monstration de la femme nue a connu un succès qui transparaît, par exemple, dans les accrochages des grands musées occidentaux. Néanmoins, il faut garder à l’esprit que ces tableaux ont été peints par des artistes occidentaux mâles et ces dits tableaux étaient destinés à des spectateurs.trices issus.es de sociétés patriarcales. Ce « club masculin » de l’art s’est perpétué et se perpétue encore de nos jours.

Dans l’exposition *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* présentée en 1984 au Museum of Modern Art (MOMA), il n’y figurait presque aucun.e artiste issu.e de communautés historiquement marginalisées. Cette exposition a marqué le coup d’envoi des actions du groupe artiste¹⁶ Guerrilla Girls, qui est toujours actif plus de 35 ans plus tard (*Art and Morality with Michelle Hartney and the Guerrilla Girls*). Une de leurs premières affiches est *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*. Datant originellement de 1989, cette œuvre interroge la disparité entre la quantité de nus féminins accrochées dans les grands musées et la quantité d’artistes femmes dans les collections du Metropolitan Museum of Art (MET) (fig. 1). Cette affiche a été mise à jour en 2005 et en 2012. La version de 2012 a été présentée lors de l’exposition *Woman X Women* en 2015 à la galerie montréalaise Station 16 Editions et constitue la principale étude de cas de ce chapitre.

¹⁶ Selon le Larousse, un.e artiste (ou collectif d’artistes) artiste en est un.e « qui pratique l’intervention militante sur un mode créatif alliant humour, détournement et effet de surprise, afin d’interpeller [les spectateurs.trices] sur des sujets de société » (Larousse).

Dans ce chapitre, il est entre autres question du regard masculin (*male gaze*) qui a longtemps dominé le monde de l'art. Par contre, il ne s'agit nullement de lui faire encore plus de place dans l'histoire de l'art, mais d'examiner la manière dont les Guerrilla Girls ont réussi à mettre à nu et à neutraliser le muséal masculin et son regard masculin grâce, notamment, à la communication et à la représentation de leur identité abjecte féminine hors-norme. Une première section de ce chapitre portera sur la représentation historique de la féminité dans l'art occidental et plus spécifiquement dans la tradition dont fait maintenant partie *La grande odalisque* d'Ingres – œuvre utilisée dans l'affiche de Guerrilla Girls et dénominateur commun d'analyse des trois principales études de cas de ce mémoire. La compréhension de ce discours artistique masculin sera suivie de sa problématisation avec la démonstration que le corps féminin, dans sa plus simple corporalité, serait une manifestation d'abjection dans la société patriarcale. Ensuite, une brève analyse formelle de l'œuvre *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* établira les faits qui permettront de comprendre la façon dont les techniques d'autoreprésentation et de réappropriation de motifs fonctionnent dans la subversion de la culture dominante masculine. Finalement, un bref aparté traitera de la technique statistique activiste propre à cette affiche des Guerrilla Girls.

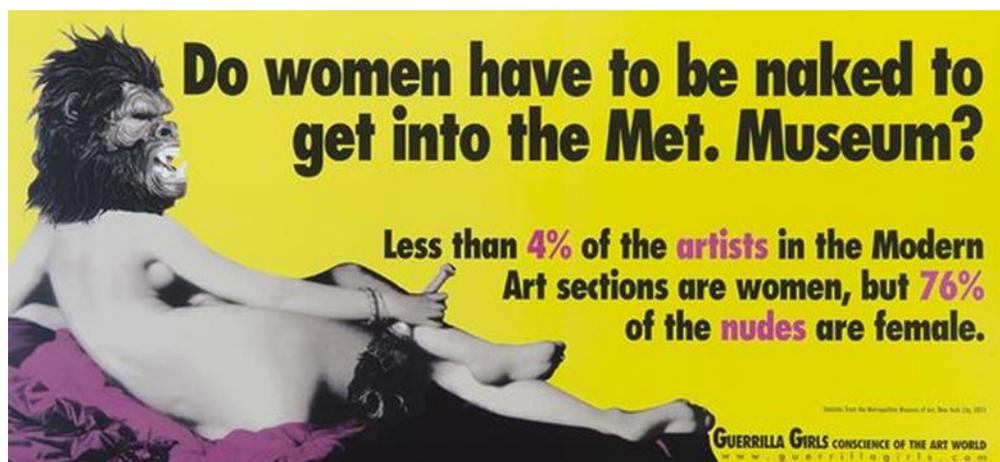


Figure 1. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2012, Affiche présentée lors de l'Exposition Woman x Women à la galerie Station 16 Editions, à Montréal. Image tirée du site de Station 16.

1.1 Un modèle ou le modèle

La représentation du nu dans l'art et, plus particulièrement, du nu féminin, remonte à l'Antiquité. En effet,

le IV^e siècle av. J.-C. est une période de transition qui annonce l'art hellénistique. [...] La sculpture abandonne la sévérité presque froide du premier classicisme et se charge de sentiments. Ainsi, se développe un courant sensuel, qui privilégie les formes sinueuses et gracieuses. Le corps féminin revient à l'honneur. Au milieu du siècle, le sculpteur Praxitèle réalise le premier nu féminin : l'*Aphrodite de Cnide* (fig.2) (Debicki et al. 1995, 32).



Figure 2. Praxitèle, *Aphrodite de Cnide*, copie romaine, marbre, IV^e siècle avant J.-C., Musée du Louvre, Paris, image téléchargée du site Larousse encyclopédie, https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Praxit%C3%A8le_Aphrodite_de_Cnide/1002699.

À la Renaissance, les nus « devai[ent] être dictée[s] par le sujet » (Calosse 2011, 10). Dans cette optique, les modèles féminins posaient pour des représentations mythologiques ou bibliques. Suite à la colonisation de l'Amérique, de l'Afrique et de l'Asie par des puissances européennes comme la France ou l'Angleterre, l'irruption de l'orientalisme a impliqué une expansion des sujets permettant la représentation des nus incluant alors la représentation d'esclaves noires et d'Odaliques. En s'attardant aux tableaux de nus toujours accrochés dans les grands musées, il est possible de réaliser qu'ils promeuvent un dictat masculin visant à contrôler le corps féminin et sa représentation.

Comme le rappellent les membres des Guerrilla Girls, Frida Kahlo et Kathë Kollwitz, dans le podcast *The Great Women Artists*, cette domination masculine se fait explicite dans les arts par la

représentation de violences sexuelles et de viols (Guerrilla Girls 2020)¹⁷. Plusieurs exemples peuvent être énumérés, mais nous songeons ici principalement au sujet mythologique de l'enlèvement et le viol d'Europe traité à maintes reprises par de nombreux artistes, dont François Boucher, en 1732-1734 (fig. 3). Toujours exposé à la Wallace Collection à Londres, le tableau représente l'histoire de l'enlèvement d'Europe par Jupiter (Zeus) qui se termine par leur établissement en Crète, où Europe aura trois enfants de son violeur. Comme la description du musée le fait remarquer, l'attitude de la jeune fille, presque nue, ne rend pas compte de la violence inhérente à l'histoire ; violence passée sous silence et même glorifiée par la composition de Boucher (The Wallace Collection).



Figure 3. François Boucher, *Le viol d'Europe (The Rape of Europa)*, 1732-1734 Huile sur toile, 230,8 x 273,5 cm, The Wallace Collection, Londres. L'image a été téléchargée du site de la collection.

Un second et dernier exemple que nous voulons mettre de l'avant en ce qui concerne la représentation des violences sexuelles à l'endroit des femmes dans le domaine pictural serait un thème – cette fois-ci biblique – aussi « populaire » que l'enlèvement et le viol d'Europe. Il s'agit de Suzanne et les vieillards. Selon l'histoire de source biblique, Suzanne, s'appêtant à se baigner, se fait approcher par deux vieillards qui tentent de la soudoyer pour des avances sexuelles. Ne cédant pas à leurs avances, les deux hommes tentent de la condamner publiquement, mais la jeune femme est finalement sauvée par...un autre homme (Krautter 2018). De la main de la peintre italienne Artemisia Gentileschi, le tableau de 1610 laisse voir l'émotion de dégoût sur le visage de

¹⁷ Les membres du groupe des Guerrilla Girls prônent une anonymité qui passe par le port d'un masque de gorille lors d'événements publics ainsi que par l'utilisation de pseudonymes inspirés d'artistes femmes. Ainsi, les membres invités lors du podcast étaient les artistes ayant adopté les pseudonymes de Frida Kahlo et Kathë Kollwitz.

Suzanne (fig. 4). L'expression de cette sensibilité serait-elle présente parce que l'artiste elle-même était de sexe féminin et a connu une violence sexuelle similaire ? Cela est plausible, mais on ne peut réduire à ces seuls faits la différence entre l'expression du visage de la Suzanne de Gentileschi et celle du visage de l'Europe de Boucher. Par contre, il faut mentionner que dans d'autres versions artistiques de cette histoire biblique, comme celles représentées par le Tintoret (Jacopo Robusti), la jeune fille semble s'offrir sans gêne aux regards des vieillards et se rend ainsi vulnérable (fig. 5). Ce type de représentation témoigne d'une violence sexuelle, physique et psychologique utilisée par une société fondamentalement patriarcale dans un objectif de contrôle et de déshumanisation de ces violences (Aleteia 2018; Inconnu).



Figure 4. Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les Vieillards* (*Susanna and the Elders*), 1610, Huile sur toile, 170 x 119 cm, Schloss Weißenstein, Pommersfelden. L'image a été téléchargée de la page Wikipédia de l'œuvre.



Figure 5. Jacopo Robusti (Tintoret), *Suzanne au bain (Susanna Bathing)*, 1555-1556, Huile sur toile, 187 x 220 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne. L'image a été prise sur le site du musée de Vienne.

1.2 La corporalité, la féminité et l'abjectalité

De manière complémentaire aux thèmes artistiques qui perpétuent la violence à l'endroit des femmes, le maintien de la supériorité sociale du genre masculin se traduirait aussi par le contrôle de la matérialité féminine et de ses représentations. Comme le propose Lynda Nead dans son chapitre « Aesthetics and the Female Nude » (1992), le corps féminin existe au cœur de plusieurs dialectiques philosophiques et artistiques qui en font un objet délicat à médier. En effet, selon une historiographie des courants philosophiques depuis le 18^e siècle, il semble qu'une scission s'est opérée entre le corps et la raison, la matière et l'esprit. Dans l'établissement de ces dichotomies, le corps et la matière ont été associés avec la femme, tandis que l'esprit et la raison sont devenus des attributs masculins (Nead 1992). Or, dans une logique esthétique-philosophique, le cadre ou le dessin prennent le dessus et le contrôle sur le corps et la matière¹⁸. En suivant cette logique, le corps féminin doit être représenté par un artiste qui possède l'attribut de la raison, en l'occurrence un homme artiste, afin que la femme représentée reste dans les limites de la beauté ; qu'elle ne tombe pas dans l'obscénité ou même la pornographie. De plus, la raison permet aux spectateurs¹⁹ de rester dans la contemplation sensuelle d'un nu féminin et de ne pas agir

¹⁸ Nead écrit : « Thus in western metaphysics, form (the male) is preferred over matter (the female) ; mind and spirit are privileged over body and substance and the only way to give meaning and order to the body in nature is through the imposition of technique and style – to give it frame » (Nead 1992, 23).

¹⁹ Le terme spectateur est utilisé ici au masculin pour des raisons historiques. En effet, le jugement et le public sont considérés comme masculins pour deux raisons. Premièrement dans l'optique que seul l'homme possède la raison

sexuellement face à une image qui deviendrait conséquemment pornographique (Nead 1992). Nead explique :

If we go back to the basic opposition of art and obscenity [...], we can now begin to place the female nude not only at the center of the definition of art but also on the edge of the category, pushing against the limit, brushing against obscenity. The female nude is the border, the parergon as Derrida also calls it, between art and obscenity. The female body – natural, unstructured – represents something that is outside the proper field of art and aesthetic judgement ; but artistic style, pictural form, contains and regulated the body and renders it an object of beauty, suitable for art and aesthetic judgement (Nead 1992, 25).

Conformément à cette logique, le corps féminin aurait le pouvoir de jouer sur les frontières de l'art et de l'obscène. Néanmoins, ce pouvoir doit être contrôlé par un cadre masculin pour qu'il conserve la noble catégorisation de beau. Or, la femme dans son expression grotesque est un outil de contestation du beau qui compresse le corps à l'intérieur des limites de l'acceptable. Dans l'idée de frontières, la féminité pourrait impliquer une autre dichotomie, soit beauté/abjection. En effet, selon les hypothèses formulées dans ce mémoire, il est possible de comprendre que les œuvres relevant d'une beauté artistique encadrée par les décorums artistiques entrent en contradiction avec la représentation d'une nudité obscène, abjecte et qui exprime une nature corporelle menaçante pour les relations de pouvoir intrinsèques au monde de l'art patriarcal. La représentation incontrôlée d'une femme nue serait, par conséquent, abjecte : une corporalité fascinante jusqu'au dégoût de par son jeu sur les frontières. Pour comprendre l'élaboration du lien entre le corps féminin et l'abjection, il est pertinent de se référer à l'ouvrage *Pouvoirs de l'horreur* de Julia Kristeva²⁰.

L'abjection féminine kristevienne prendrait racine dans le refoulement originaire apparaissant lors du rejet de la figure maternelle par le *Je*, c'est-à-dire par le sujet en formation. Ainsi, l'abjection primaire référerait au corps féminin et maternel; corps qui se détermine, à

nécessaire au jugement esthétique et, deuxièmement, puisque l'humain qui « habite » le domaine public dans les sociétés patriarcales est l'homme. Cette réflexion est nourrie par la conception du personnage fondamentalement masculin au 19^e siècle du flâneur comme théorisé par Baudelaire.

²⁰ Il faut rappeler que ce livre, à cause de son rappel des relations de pouvoir sans les problématiser, ne peut être considéré à proprement parler comme féministe (Tyler 2009). Ainsi, sa référence ici se restreint à la compréhension des relations d'abjection qui y sont décrites.

l'inverse dans l'ordre symbolique, par l'enfant qui joue le rôle du phallus manquant de la femme²¹. Or, la gent féminine et – subséquemment dans la logique patriarcale - la mère évolueraient avec un manque en lien avec l'attribut phallique qui est au centre d'un ordre symbolique masculin et qui est possédé dès la naissance par la gent masculine. La femme est ainsi connectée avec cette abjection originelle et évolue, par conséquent, dans ce domaine d'abjection. De plus, comme Kristeva l'explique dans le chapitre « De la saleté à la souillure » – chapitre qui propose un survol de l'abjection dans le temps religieux ou pré-nietzschéen :

Ce que nous désignons par le « féminin », loin d'être une essence originaire, s'éclaira comme un « autre » sans nom, [...]. Si tout Autre est appendu à la fonction triangulaire de l'interdiction paternelle, ce dont il s'agira ici c'est, au-delà et à travers la fonction paternelle, d'un face-à-face avec une altérité innommable [...] (Kristeva 1980, 73).

Puis, elle poursuit en écrivant que :

Dans une société où elle a lieu, la ritualisation de la souillure s'accompagne d'une forte préoccupation de départager les sexes, ce qui veut dire : donner des droits aux hommes sur les femmes. Celles-ci, placées apparemment en position d'objets passifs, n'en sont pas moins ressenties comme des puissances rusées, « intrigantes maléfiques » dont les ayants droit doivent se protéger. [Puis,] ni les larmes ni le sperme, par exemple, quoique se rapportant à des bords du corps, n'ont de valeur de pollution. [...] Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) ; il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle (Kristeva 1980, 85-86).

Cela serait tentant d'imaginer que notre société actuelle dépasse ces relations de pouvoir et évolue vers une ère post-abjection féminine. Malgré une amélioration de l'équité entre les genres, ces rapports d'abjection existent toujours et s'expriment notamment par un statu quo du dégoût fascinant relatif aux menstruations, qui continuent d'être un élément qui départage les sexes et qui ramène le corps féminin à une identité abjecte (Fahs 2016). Ainsi, les œuvres appartenant à la lignée de l'art menstruel utiliseraient la puissance rusée, intrigante et maléfique associée à la femme

²¹ Kristeva écrit : « La difficulté d'une mère à reconnaître (ou à se faire reconnaître par) l'instance symbolique – autrement dit ses embarras avec le phallus que représente son père à elle ou son mari – n'est évidemment pas de nature à aider le futur sujet à quitter l'auberge naturelle. Si l'enfant peut servir d'indice à sa mère pour son authentification à elle, il n'y a guère de raison qu'elle lui serve d'intermédiaire afin qu'il s'autonomise et s'authentifie à son tour » (Kristeva 1980, 20).

hors-norme, pour subvertir publiquement son abjection. Leur but est de créer ainsi une société plus inclusive et, surtout, moins violente envers le corps féminin. En lien avec le postulat de base de ce mémoire, l'identité abjecte féminine peut aussi s'exprimer dans des œuvres qui ne se limitent pas à la représentation ou à l'évocation de fluides corporels. L'affiche des Guerrilla Girls analysée dans ce chapitre en serait un exemple.

Selon Nead, le nu féminin se trouve au cœur de dichotomies incluant l'art et l'obscène. Ce jeu se situant entre et sur la limite d'une frontière est aussi une caractéristique de l'abjection. Comme Kristeva l'explique dans *Pouvoirs de l'horreur* :

Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un "quelque chose" que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. L'abject et l'abjection sont là mes garde-fous. Amorces de ma culture (Kristeva 1980, 10).

L'abjection ne serait ainsi ni dans la catégorie de l'objet ni dans la catégorie du sujet, mais fondamentalement à la lisière des deux, dans l'abject. De la sorte, le corps féminin entre dans cette catégorie abjectale d'éléments qui jouent et se situent entre et sur les frontières entre le sujet et l'objet²². Selon les représentations artistiques dominantes, les femmes sont représentées comme des objets utilisés ou dirigés par des hommes. En effet, en revenant aux exemples précédents, Europe se fait enlever, puis violer par Zeus. Néanmoins, elle est représentée avec une attitude composée et heureuse, bien qu'elle soit en train de subir de la violence. En restant dans les limites de l'objet, la femme n'utilise pas de sa puissance (Kristeva 1980, 86). Par contre, en tentant de devenir sujet, elle devient une menace pour le *Je* masculin. Le tableau de Gentileschi (fig. 4) évoqué dans la section antérieure démontre bien cette idée. En représentant la réelle réaction de Suzanne face aux vieillards, elle revendique une identité, une liberté et un « libre arbitre » qui fâchent alors ceux voulant abuser de la jeune fille. Cela s'avérerait faux d'affirmer que l'histoire de Suzanne et les vieillards serait féministe, puisqu'ultimement, elle se fait sauver par un jeune homme. Ce

²² Le terme « sujet » fait référence à un individu ayant une identité, une liberté et un « libre arbitre » lui permettant de participer pleinement à la vie politique d'une société. À l'inverse, « objet » fait référence à des corps auxquels on leur refuse une identité, une liberté et un « libre arbitre » faisant qu'il ne peuvent participer à la vie publique. Ultimement, l'abject correspondrait à une identité ayant une liberté contrôlée et dont le « libre arbitre » est inhibé par des pratiques violentes impliquant une marginalisation de la vie publique.

dénouement implique plutôt qu'une femme qui tente de s'affirmer comme sujet court de graves dangers si un homme ne vient pas la secourir. En revanche, l'interprétation de l'artiste italienne, à la différence de celle du Tintoret, sort Suzanne du rôle de simple objet offert au regard des vieillards. Dans cette optique, l'hypothèse pourrait être formulée que la femme-objet, qui tente de devenir sujet, s'opposerait à l'homme. Suivant l'idée que « de l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je* », la femme, qui s'affirme dans l'espace politique patriarcal en tant que sujet, s'opposerait ainsi au *je* masculin et donc deviendrait abjecte. Dans le cadre de ce mémoire, *La grande odalisque* d'Ingres rejoint les œuvres de Boucher (fig. 3) et de Tintoret (fig. 5) abordées précédemment. En effet, la femme représentée dans le tableau d'Ingres témoignerait de la catégorie femme-objet, faisant de l'odalisque un exemple idéal de la féminité passive et non-menaçante.

L'art contestataire féministe, qui célèbre l'abjection du corps féminin, a évolué au verso de l'art et de l'histoire de l'art déterminés par l'ordre symbolique et le patriarcat qui ont tenté de contenir cette abjection ; abjection qui ne peut pas être réellement et complètement inhibée. Ainsi, ce corps à abjecter, mais fascinant, est limité et devient alors un objet de beauté. Dans leur affiche *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, les Guerrilla Girls jouent sur ces frontières de l'art et de l'obscène, en plus des frontières entre la beauté et l'abjection. Grâce à ce jeu et à cette mise à nu du masculin muséal, elles subvertissent la culture muséale et artistique pour la transformer en une culture plus inclusive et, tel que discuté dans la section précédente, moins violente.

1.3 Une affiche canonique

Les Guerrilla Girls est un groupe activiste féministe (Guerrilla Girls). Leur première intervention remonte à la fin des années 1980 et était reliée à l'exposition présentée au MOMA, *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (Art and Morality with Michelle Hartney and the Guerrilla Girls 2019). Leur production artistique est constituée, en grande partie, d'affiches ayant pour but de dénoncer et d'éduquer sur les iniquités du monde de l'art. En 1989, le Public Art Fund de New York commande une affiche à ce collectif; affiche qui sera ultimement refusée. Les Guerrilla Girls ont tout même décidé de la diffuser sur les bus de cette ville étatsunienne (Guerrilla Girls). L'œuvre en question, est l'iconique *Do women have to be naked to get into the Met.*

Museum? (fig. 6) qui fut, par la suite, diffusée à l'international. Comme mentionné au préalable, la version analysée ici est celle de 2012, qui avait été présentée lors de l'exposition *Woman x Women* à la galerie Station 16, à Montréal, en 2015. La seule différence entre celle-ci et l'originale de 1989 sont les statistiques affichées.



Figure 6. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2012, Affiche présentée lors de l'Exposition *Woman x Women* à la galerie Station 16 Editions, à Montréal. Image tirée du site de Station 16.

Avant de s'attarder sur le pouvoir politique inhérent à cette œuvre, il peut s'avérer pertinent de se pencher sur sa composition et les éléments qui la constituent. Le format rectangulaire de l'œuvre rappelle justement les panneaux publicitaires qui tapissent les lieux de traverse (métro, routes, etc.) (fig.8). De plus, l'affiche reprend le format de l'œuvre *La grande odalisque*, à laquelle elle emprunte aussi une partie de sa composition (fig. 7).



Figure 7. Cassandra Roy, *superposition de Do women have to be naked to get into the Met. Museum? et de La grande odalisque*, 2022, modification faite grâce à l'application Layout pour Instagram.



Figure 8. Emplacement d'une affiche lors de sa diffusion dans les années 1989, image prise sur le site des Guerrilla Girls.

Dans l'affiche, les couleurs utilisées et surtout les contrastes entre ces couleurs, permettent non-seulement de la reconnaître facilement, mais aussi de la faire ressortir du paysage urbain chargé de New York (fig. 6). Grâce à ces éléments, le message des Guerrilla Girls est vu et connu à la fois d'un public connaisseur et d'un public, somme tout, involontaire. La diffusion de cette affiche dans l'espace public permet ainsi à des gens qui n'ont jamais visité le MET, de connaître l'existence du musée et d'avoir vent du problème d'équité touchant sa collection d'art moderne. De plus, les statistiques fonctionnent ici comme un langage universel, libéral et compréhensible par tous.tes, puisque les chiffres sont transformés en outils communicationnels.

Sur un fond jaune soleil, la composition bi-dimensionnelle fait place au corps nu d'une femme, allongée sur son côté gauche et portant un masque de gorille. Dans sa main droite, elle tient un plumeau et porte un bracelet au poignet. La femme est représentée dans un effet monochrome sur un amas de tissus de couleur mauve. À gauche de l'affiche, le titre « Do women have to be naked to get into de Met. Museum? » est inscrit en grands caractères noirs et gras. En dessous, on peut lire « Less than 4% of the artists in the Modern Art sections are women, but 76% of the nudes are female », dans une plus petite police de caractères. Dans cette seconde phrase, les termes *4%*, *artists*, *76%* et *nude* sont de couleur rose. Dans le coin, en bas à gauche, de l'affiche, la phrase : « Statistics from the Metropolitan Museum of Art, New York City, 2011 », ainsi que le nom du collectif, leur site web et leur slogan sont affichés dans une police de caractères plus petite et plus légère que le reste des inscriptions. Contrairement à une œuvre d'art dont la valeur est déterminée par son unicité, l'affiche des Guerrilla Girls a été reprise de nombreuses fois, ce qui lui a permis

d’être exposée, arborée, portée, diffusée et utilisée par plusieurs acteurs d’un réseau qui se déploie à l’infini dans l’espace public, jusqu’à se frayer un chemin dans une galerie montréalaise (fig. 9).



Figure 9. Reprises de l’affiche, 2022, photographie du site des Guerrilla Girls.

1.4 Revêtir le masque

Par l’entremise de cette œuvre, les Guerrilla Girls subvertissent l’institution muséale et le monde de l’art maintenu dans un statu quo refusant à tous.tes les artistes la même accessibilité aux opportunités de création et de diffusion. Le constat peut être avancé, qu’avec *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, ce collectif met à nu la culture dominante masculine – qui dicte depuis plusieurs siècles les représentations sociales genrées – et neutralisent l’abjection féminine hors-norme en la représentant dans cette affiche. Ces deux éléments sont possibles grâce à l’utilisation de deux techniques particulières, soit l’autoreprésentation et la réappropriation de motifs qui se retrouvent aussi dans nos deux autres études de cas subséquentes.

L’autoreprésentation en art est l’acte « de se représenter par autoportrait ou en se prenant comme sujet d’une œuvre » (Cordial). Et c’est en partie ce que les Guerrilla Girls ont fait. Elles se sont prises, dans une certaine mesure, comme sujet de leur affiche. Dans le contexte de cette recherche, l’autoreprésentation se référerait aussi au témoignage, tel qu’analysé par Imogen Tyler dans son article « Against Abjection » (2009). Dans cet article, Tyler analyse l’abjection associée à la maternité et les violences conjugales qui en découlent. Au travers d’un cycle de déshumanisation et de violences, les victimes se permettent d’exister comme sujet en partageant anonymement leur expérience dans un forum numérique. Pour ces futures mères, les témoignages étaient des façons de se représenter et d’exister dans un paysage social qui leur était refusé (Tyler 2009). Dans le domaine artistique et comme expliqué précédemment, l’abjection féminin hors-

norme associée à la corporalité féminine serait médiée et contrôlée par l'identité dominante masculine grâce à l'imposition d'un cadre (*frame*) perpétué par les artistes de cette dite identité dominante. Selon cette logique établie, la femme, dans *La grande odalisque*, ne relève pas d'une autoreprésentation à proprement parlé. Il serait possible d'argumenter qu'Ingres a choisi comme sujet sa projection des idéaux de beauté féminine. Malgré l'investissement de l'artiste dans le tableau, cela ne cadre pas avec une autoreprésentation traduisant une agentivité politique, mais plutôt une expression encouragée de son agentivité. Dans *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, l'autoreprésentation abjectale fonctionnerait de manière directe et de manière indirecte.

L'autoreprésentation directe dans *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* s'exprime à travers deux éléments. Le premier élément étant le nom du collectif et leur site web indiqués au bas de l'affiche. Ce type d'autoreprésentation permet une accessibilité à leur production pour tout type de public, qui peut facilement consulter leur site. Ceci rejoint la mission éducative étroitement liée à leur militantisme. Le deuxième élément est celui du masque de gorille utilisé par le groupe pour conserver leur anonymat lors d'apparitions à l'occasion de manifestations ou de présentations (Art and morality with Michelle Hartney and the Guerrilla Girls 2019). En lien avec l'affiche, même si elle reprend exactement le corps de l'odalisque d'Ingres, l'ajout du masque sur le visage du personnage anonymise et l'intègre dans les rangs du groupe. Or, le masque fonctionnerait tel un témoignage-effigie, dont le médium d'expression serait l'odalisque. En poussant la réflexion, pouvons-nous comprendre le port du masque par l'odalisque comme une autoreprésentation de la part de ce personnage ? Dans *La grande odalisque*, Ingres transforme le corps féminin pour représenter son idéal, physiquement plus proche du marbre que de la chair. Ainsi, en revêtant ce masque, l'odalisque des Guerrilla Girls pourrait-elle revendiquer une contre-représentation ou une auto-représentation subvertissant son utilité sensuelle et lui permettant de se proposer comme un corps matériellement nu et féminin ? De par sa catégorisation de fiction, l'odalisque ne peut produire un témoignage dans le sens de faits vécus, tel qu'il est compris dans cette section. Néanmoins, il reste pertinent de poser la question.

L'autoreprésentation indirecte se manifeste dans le texte placé à gauche de l'affiche. Dans cette partie écrite, le collectif d'artistes utilise des statistiques pour comparer le pourcentage

d'artistes femmes exposées et le nombre de nus féminins dans les œuvres accrochées au MET. Guerrilla Girls est composé d'artistes dont le sexe est féminin. Ainsi, elles s'affilient indirectement par l'iniquité d'affichage généralisée dans les collections des musées à la partie de la statistique qui n'apparaît pas sur leur affiche, soit celle du pourcentage d'artistes femmes qui ne sont pas exposées. Elles s'autoreprésentent dans les statistiques non-représentées sur leur affiche – celles qui regroupent l'absence muséale d'artistes – donc dans les statistiques de l'absence absentes.

Ces différentes autoreprésentations, qu'elles soient directes ou indirectes, permettent aux artistes de reprendre le contrôle sur les représentations déshumanisantes et objectivantes des femmes renforcées et entretenues par et dans les milieux de diffusion artistique. De plus, le témoignage des Guerrilla Girls se réaffirme à travers le temps, tel que cette édition de l'affiche de 2012 le prouve.

Dans son livre *Reimagining Disablist and Ableist Violence as Abjection* (2020), Ryan Thorneycroft théorise la technique subversive qu'est la réappropriation de motif. Cette récupération de l'abjection et de la violence dirigée vers un individu par l'individu lui-même, grâce à la réappropriation, aide à reprendre possession du pouvoir transformateur et politique contenu dans cette abjection (Butler 2011 ; Thorneycroft 2020). Dans le domaine artistique, cette technique ne se traduirait pas par la réappropriation de termes, mais plutôt par la réappropriation d'images et de motifs. Le mot « motif » fait référence à un élément visuel répété de nombreuses fois. Dans ce mémoire, le motif est celui de l'Odalisque²³. Pour ce qui est de la réappropriation de l'odalisque par les Guerrilla Girls, il est nécessaire de comprendre qu'Ingres s'est approprié le personnage de l'Odalisque en 1814²⁴. En effet, l'Odalisque était une femme au service du harem (CNRTL 2012). Dans le mouvement orientaliste – dont Ingres fait partie – elle devient un prétexte pour représenter une femme nue, étendue et entourée de richesses dans un décor orientalisant²⁵ (Nochlin 1995). Comme expliqué plus tôt dans cette section, cette appropriation imaginaire occidentale et

²³ Le terme Odalisque est ici écrit avec une majuscule puisqu'il fait référence au personnage repris maintes fois dans le mouvement orientaliste. Le même terme écrit en minuscule fait référence à l'odalisque, telle que portraiturée par Ingres.

²⁴ Approprier : « Faire sa propriété de quelque chose, souvent indûment; en particulier, s'attribuer la paternité d'une œuvre, d'une idée » (Larousse).

²⁵ Il faut noter que l'odalisque d'Ingres a des traits occidentaux, malgré son origine orientale, communiquée par le décor. Cet élément du tableau de 1814 est problématisé dans le chapitre III portant sur l'œuvre *La Grande Intendante* de 2Fik.

masculine du personnage de l'Odalisque est devenue un thème dans le mouvement orientaliste et même un motif dans les représentations artistiques qui communiquent un idéal de beauté féminin sensuel, sexuel ou exotique (figs 10, 11, 12, 13 et 14)²⁶. La réappropriation de ce motif par les Guerrilla Girls permet de le problématiser dans le sens où *La grande odalisque* participe maintenant au contrôle du masculin sur la représentation du nu féminin. Néanmoins, une question demeure : comment ce collectif réussit-il à transformer et à subvertir une image patriarcale lorsqu'il la reprend de manière identique ? En effet, dans l'affiche des Guerrilla Girls, l'odalisque reste physiquement inchangée (sauf en ce qui a trait au fini colorifique monochrome). L'élément qui modifie complètement cette représentation est l'ajout du masque de gorille, qui impliquerait que l'odalisque a rejoint le groupe artiste. Pour les spectateurs.trices qui connaissent le groupe, le revêtement du masque de gorille par cette femme implique justement qu'elle sort de cette catégorisation d'objet féminin pour devenir un sujet militant. Les Guerrilla Girls forcent ainsi l'odalisque à passer d'objet à sujet, passage qui – pour les femmes – aboutit à leur abjection par la société patriarcale. Or, l'odalisque et les Guerrilla Girls diffusent une identité abjecte féminine dans l'espace public où elles tentent de s'affirmer comme sujets politiques sublimant et neutralisant les violences outillées pour les conserver dans le « domaine de l'objet »²⁷.

Relativement au chapitre de Nead et de manière complémentaire, le personnage féminin, tel que peint par Ingres, se veut, dans le discours officiel moderne, une idéalisation dessinée et encadrée par lui. Le masque extrait la femme du dessin et dirige le regard sur sa corporalité qui n'est, conséquemment, point dictée. Ainsi, le masque devient, dans un certain sens, la frontière visible entre le beau du « muséal masculin » et l'obscène de l'abjection du féminin. Ainsi, une fois masquée, l'odalisque (corporelle et obscène) revendique l'identité abjecte qu'Ingres aurait dissimulé originellement. Cet élément ajouté par les Guerrilla Girls impose une identité abjecte

²⁶ Il est intéressant de constater les ressemblances stylistiques entre les œuvres d'Ingres et de Boucher, séparées par 71 ans d'écart. De plus, l'Odalisque de la photographie semble reprendre la pose de celle d'Ingres. Se pourrait-il que le thème de l'odalisque aurait amené un calque ou une citation entre les artistes orientalistes, qu'ils aient eu ou non la chance de voyager en Orient ? Cette question sera développée plus profondément dans le troisième chapitre en lien justement avec la citation comme étant au cœur des productions littéraires orientalistes selon Saïd (Saïd 1995).

²⁷ « Domaine de l'objet » est utilisé de manière antagoniste avec « domaine du sujet ». Ce dernier constitue, selon Butler (2011), l'environnement politique où évolue les identités et les corps qui ne sont pas marginalisés. Telles que nos considérations sur l'abjection féminine dans ce chapitre l'indiquent, la femme n'est pas menaçante lorsqu'elle conserve son statut d'objet évoluant dans l'environnement d'un homme qui relève du « domaine du sujet ». Ce n'est que si elle tente d'intégrer ce dernier domaine, qu'elle devient alors une abjection à contrôler et à éliminer pour la conservation du pouvoir masculin.

autant dans l'espace public que dans l'espace muséal. Leur abjectivité politique problématise les représentations tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du musée, et promeut une culture représentationnelle plus inclusive.



Figure 10. François Boucher, *Odalisque*, 1743, Huile sur toile, 53,2 x 65,3 cm, Musée des beaux-arts, Reims. Image téléchargée d'Artstor.



Figure 11. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Odalisque à l'esclave (Odalisque with a Slave)*, 1839, Huile sur toile, 28 3/8 x 39 3/8 ", Fogg Art Museum, Cambridge. Image téléchargée d'Artstor.



Figure 12. Eugène Delacroix, *Odalisque*, 1826-1829, Huile sur toile, 24,5 x 32,5 cm. Image téléchargée d'Artstor.



Figure 13. Henri Matisse, *Standing Odalisque Reflected in a Mirror*, 1923, Huile sur toile, 81 x 54,3 cm, Baltimore Museum of Art, Maryland. Image téléchargée d'Artstor.



Figure 14. Inconnu, *Odalisque*, 1840, Photographie, 7,4 x 6,1 cm, George Eastman House Rochester, New York. Image téléchargée d'Artstor.

Nous souhaitons mettre en exergue une dernière subversion en lien avec la technique de la réappropriation de motif. Par contre, sa présence dans l'affiche des Guerrilla Girls est commune avec la photographie *La Grande Intendante*, de 2fik. Cette section se veut donc une introduction à l'abjection, vécue par les travailleuses du sexe, qui sera problématisée de manière intersectionnelle dans le troisième chapitre.

Tel qu'expliqué au préalable, *La grande odalisque* d'Ingres intègre le mouvement artistique de l'orientalisme. Edward Saïd (professeur en littérature comparée) explique, dans son ouvrage *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), que ce mouvement européen et étatsunien utiliserait l'Orient comme référence pour définir l'Occident. Dans le domaine des arts, cela a conduit à la représentation d'un Orient imaginé, permettant la représentation de désirs innommables – surtout en rapport avec le corps féminin (Nochlin 1995; Saïd 1995). Historiquement, l'Odalisque n'était pas directement au service du sultan, mais plutôt de ses femmes. Pourtant, dans le mouvement orientaliste, elle a assumé le rôle d'une femme du harem aux services des besoins sexuels du sultan. Dans son tableau orientaliste, Ingres représente une femme dont le récit justifiant sa nudité serait celui qu'elle attend l'homme auquel elle est assujettie politiquement et sexuellement. Par contre, celle-ci est représentée avec une mélanine²⁸ occidentale impliquant que l'orientalisation du tableau passe par les objets. En effet, « [s]upprimons ces objets orientaux et, à défaut d'une Vénus ou d'une Danaé, nous aurions finalement le portrait d'une jeune femme contemporaine, nue et attendant son amant – scène tout aussi impossible à représenter en 1814 qu'en 1863 lorsque Manet s'y essaiera à son tour avec *Olympia* (Paris, musée d'Orsay) » (fig.15) (Salmon 2006, 13).

²⁸ La mélanine permet à la peau de se protéger contre la lumière ultraviolette, notamment présente dans les rayons du soleil. Cette substance se développe naturellement sur la peau, les cheveux et les yeux par une variation de pigmentation de ceux-ci (Société canadienne sur le cancer).



Figure 15. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Huile sur toile, 130,5 x 191 cm, Musée d'Orsay, Paris, l'image a été téléchargée du site du musée, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712>.

Une fois ce décor orientalisant enlevé, comme dans l'affiche des Guerrilla Girls, cette femme devient de la sorte un nu féminin européen. Ainsi, nous pouvons en conclure que l'acceptabilité du sujet représenté par Ingres relevait de l'orientalisme qui lui était infusé (Nochlin 1995). En retirant ce décor, les Guerrilla Girls en viennent à représenter une prostituée masquée, une femme dont la sensualité se transforme en sexualité. En supplément de l'abjection féminine, les travailleuses du sexe vivent une seconde abjection justifiée par leur contamination à certaines maladies, mais surtout, par leur voyage constant entre le statut de sujets vendant et d'objets vendus. Or, elles ne sont ni sujets ni objets, mais les deux à la fois (Lauzon 2009). De plus, en s'affirmant dans le domaine public, elles deviennent des sujets, des corps qui doivent être marginalisés pour le bien être du « domaine du sujet » qui deviendrait, dans ce cas-ci, celui des « bonnes gens »²⁹. Les travailleuses du sexe vivent ainsi une double abjection en lien avec leur sexe et leur profession³⁰. En mettant à nu le thème de *La grande odalisque* grâce à sa réappropriation, les Guerrilla Girls promeuvent une identité abjecte féminine hors-norme contenant plusieurs strates qui permet, à différents niveaux, de subvertir et de transformer notre culture dominante en une culture acceptant l'abjection jusqu'à sa neutralisation.

²⁹ « Bonnes gens » est utilisé pour rassembler les sujets politiques qui ne vendent pas leur corps et qui, par ce fait, ne seraient pas contaminés (imaginativement ou réellement) par une sexualité monnayée.

³⁰ Pour plus d'explications sur l'abjection en lien avec la prostitution, nous vous référons au troisième chapitre.

1.5 Les nombres comme outils contestataires

La grande particularité de cette affiche est qu'elle présente à l'observateur.trice des statistiques dans une composition artistique. Par contre, leur compréhension et leur utilisation dans l'analyse du discours entourant ce poster implique que ce ne sont pas des statistiques suivant une rigueur scientifique mathématique, mais que ce sont des pourcentages publicitaires.

Les statistiques et plus particulièrement le pourcentage statistique est devenu un langage libéral qui a permis d'évaluer et d'améliorer la productivité et les rendements d'une compagnie (Bruno, Didier, et Prévieux 2014). Dans le même ordre d'idées, les musées utilisent les statistiques, par exemple, pour améliorer leur affluence ou pour communiquer mathématiquement des composantes de leur collection. Dans la pratique, les statistiques sont assujetties aux biais de ceux.celles qui les produisent, notamment en lien avec les catégories de données créées (Bruno, Didier, et Prévieux 2014). Néanmoins, les variations mesurables de ces biais peuvent être réduites par une transparence et une rigueur mathématique lors de la production et de la publication de ces statistiques. Comme le propose les co-éditeurs du livre *Statactivisme : comment lutter avec des nombres*, Isabelle Bruno, Emmanuel Didier et Julien Prévieux, la production de nouveaux rapports hors des institutions libérales établies permet de contrer les discours dominants, qui se justifient par ces statistiques massivement impactées par les biais relatifs aux méthodes de collectes de données. La puissance des statistiques produites à l'extérieure des institutions permettrait de changer les statu quo de ces-dites institutions et de mettre en lumière les inégalités qui avaient été mathématiquement invisibilisées. Dans une rapide analyse, il semble que l'affiche des Guerrilla Girls ne rejoigne pas cette subversion par les nombres dont parle Bruno, Didier et Prévieux.

En assumant de la véracité des statistiques utilisées, soit que moins de 4% des artistes de la collection d'art du MET soient des femmes et que 76% des nus accrochés soient féminins, le lien créé par la phrase de l'affiche entre ces deux statistiques est, lui, fondé sur une logique imaginaire et subjective qui implique, de la part des spectateurs-trices, la création d'une relation de cause à effet entre deux rapports complètement distincts. En effet, les Guerrilla Girls inscrivent « Less than 4% of the artists in the Modern Art sections are women, but 76% of the nudes are female ». Mathématiquement, la didactique de cette phrase est fautive, puisqu'elle met en relation deux statistiques qui sont fondamentalement indépendantes. Dans un premier temps, si moins de 4% des

artistes de la collection d'art moderne sont des femmes, cela implique que plus de 96% sont des hommes. Dans un second temps, si 76% des nus accrochés sont féminins, alors 24% sont des nus masculins. Dans un dernier temps, il n'est pas démontré que des artistes femmes n'ont pas peint de nus féminins et soient incluses dans le 76% - bien que la phrase des Guerrilla Girls ne propose pas cette possibilité. Inversement, il n'est pas démontré que des artistes femmes n'ont pas peint de nus masculins et soient incluses dans le 24%. En absence de données absolues, il est impossible de déterminer le pourcentage de femmes ayant produit des nus qui soient masculins ou féminins et, conséquemment, de permettre d'établir une corrélation entre les deux catégories, c'est-à-dire le genre des artistes et le genre des nus. Il n'existe donc aucun lien formel ou de cause à effet entre les deux statistiques que proposent le groupe artiste. Elles ont plutôt utilisé une partie des premières statistiques et l'ont liée par l'utilisation syntaxique d'une conjonction (mais (*but*)) avec une partie des secondes. En omettant le reste, les spectateurs.trices concluent presque naturellement que ces nus féminins sont des représentations faites par des artistes masculins. Bien que de nombreuses recherches qui utilisent des statistiques mathématiques prouvent ce que les Guerrilla Girls avancent, soit qu'une distorsion existe entre le nombre de femmes artistes exposées et les représentations de femmes nues, il existe un flou mathématique et un manque de rigueur qui ne permet pas de qualifier leur entreprise de stactiviste (Roy 2023).

Alors, comment pouvons-nous qualifier l'entreprise des Guerrilla Girls ? Les affiches de 1989, de 2005, de 2012 et toutes leurs reproductions utiliseraient les statistiques du discours publicitaire. En effet, contrairement au domaine mathématique, dans le domaine des affiches publicitaires, la présentation de nombres incitatifs à la consommation ou justifiant un discours sont bien souvent sortis de leur cadre de recherche. Peu importe la réelle valeur de ceux-ci, le rapport de valeur est ce qui importe, même si le rapport sort d'une utilisation rigoureuse de la statistique. Ainsi, sur l'affiche des Guerrilla Girls – en indiquant que moins que 4% des artistes sont des femmes, mais que 76% des nus sont féminins – le rapport dual discrédite la déduction logique que le 96% des hommes artistes exposés ont créé le 76% de nus féminins. Le discours soutenant cette déduction est que les femmes artistes sont sous-représentées ou que les femmes doivent être nues pour entrer au MET. En effet, l'utilisation du rapport dual permet d'illustrer, dans ce cas-ci, la grandeur de l'écart entre les deux statistiques. Ce discours de nature publicitaire repose sur la crédibilité scientifique des statistiques, qui permet de proposer un écran de véracité en ce qui a trait

au lien imaginaire créé. En ne donnant pas de données absolues, les nombres font partis d'un discours usurpateur des principes statistiques et d'un discours qui, scientifiquement, se révèle fondamentalement et positivement vide. En reprenant cette logique dans leur œuvre, les Guerrilla Girls s'insèrent dans le mouvement de *billboard art* issu des politiques américaines d'art public des années 1960 (Jodoin 2011). Dans son mémoire intitulé *L'expérience esthétique de l'indécidable : étude sur l'efficacité politique possible des campagnes médiatiques de Les Levines*, Benoît Jodoin explique que :

Considéré comme une appropriation par les artistes visuels de panneaux publicitaires dans le but d'exposer des œuvres au plus grand nombre dans l'espace public, cette pratique [le *billboard art*] développe progressivement un langage qui allie, dans une configuration complexe, le « grand art », l'art imprimé, les médias de masse et la publicité. Elle suit également les grands courants de l'art de la seconde moitié du XXe siècle, de l'art conceptuel à l'art numérique, et les mouvements politiques, du militantisme pour la paix et les droits civils jusqu'à la micropolitique contemporaine (Jodoin 2011, 2).

Cette citation se prête aussi à l'analyse de l'affiche du groupe artiste newyorkais, puisqu'elles ont accroché leur œuvre dans les transports publics et dans les rues (fig. 7 et 8), mais elles ont aussi réutilisé le « grand art », avec *La grande odalisque*, ainsi que des principes publicitaires, avec les « statistiques », pour mettre de l'avant un message militant affirmant l'objectivité du féminin déviant.

Chapitre II

Mise à nu de la binarité : *Tapestry* de J J Levine

Comme établi dans le premier chapitre, *La grande odalisque* représente une féminité idéalisée et contrôlée par le pouvoir masculin. Cette image n'implique donc pas une corporalité féminine, mais une idéalisation de celle-ci (Nead 1992). L'analyse de l'œuvre abjectement féminine des Guerrilla Girls démontrait précisément la façon dont cette affiche proteste contre le contrôle d'un masculin muséal sur le corps féminin. Néanmoins, une question demeure : si l'odalisque n'était ni femme ni homme, serait-iel toujours une représentation de la culture dominante ? En effet, l'argumentaire du premier chapitre renforçait la conception binaire masculin/féminin, tant en ce qui a trait au sexe, au genre, qu'à la sexualité. Dans ce second chapitre, l'œuvre à l'étude est *Tapestry* (fig. 16), photographie de l'artiste montréalais J J Levine. Elle présente un sujet qui refuse l'identification binaire, proposant ainsi une odalisque queer, une odalisque abjectement queer : une odalisque qui mettrait à nu la binarité.



Figure 16. J J Levine, *Tapestry*, 2007-2014, Photographie, 6' 5" x 29', Image téléchargée du site d'Hamilton Artists Inc.

Le terme queer faisait historiquement partie des tactiques de violences verbales utilisées à l'endroit des identités considérées comme déviantes et hors-normes sur le plan sexuel et de genre. Il sera récupéré par la communauté queer anglophone, puis internationale, pour se définir, se nommer et s'imposer dans la vie publique et politique (Plana 2015a). En ce qui concerne le lexique

utilisé dans ce chapitre, gay et lesbienne ne seront pas employés comme des synonymes de queer – comme cela est le cas dans le langage courant ou dans de nombreuses publications. En effet, bien que le queer puisse regrouper des corps gays ou lesbiens, il regroupe aussi tout ce qui est en dehors de la norme hétéronormative et, contemporanément, homonormative. En suivant cette logique, le terme queer peut être défini comme étant : « whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant, [...] ». There is nothing in particular to which it necessarily refers. It is an identity without an essence » (Halperin 1997, 62). Le queer (dé)jouerait ainsi les frontières qui définissent les binarismes comme homme/femme, pénis/vagin, hétérosexuel/homosexuel, intérieur/extérieur, privé/public et art/non-art (Plana 2015a, 11).

Cette définition rend difficile la délimitation d'un art ou d'une esthétique queer – cet art et cette esthétique étant au cœur de ce chapitre. Étant contraire à la norme et au dominant, l'art queer échapperait furtivement à une institutionnalisation qui dénaturerait ses caractéristiques subversives et transgressives (Plana 2015a; 2015b). En revanche, ces deux caractéristiques (subversion et transgression) s'imposent comme des éléments communs aux pratiques artistiques queers. Dans le cadre de cette recherche, peut-on affirmer que *Tapestry* véhicule une esthétique queer ? Il semblerait que, dans le cas de J J Levine, le terme esthétique ne soit pas à proscrire³¹. Dans son corpus photographique – incluant le cas d'étude au cœur de ce chapitre –, l'artiste tente de capturer des corps queers dans leur environnement intime. Néanmoins, dans chacune de ses photographies, ces intérieurs sont mis en scène par lui (Levine et Tousignant 2022). Ainsi, Levine dispose l'espace de la composition selon ses volontés, s'éloignant d'un type photographique archivistique ou relevant de l'instantané. Ce processus permet de comprendre ses photographies comme des créations recherchant un esthétisme au sens traditionnel et, possiblement, contemporain. Or, Levine présente ces modèles au public par l'entremise du filtre de son œil : par une esthétique qui témoigne souvent de sujets queers de manière à en faire de *belles représentations*³² (fig. 17). Comme

³¹ En histoire de l'art et surtout dans le domaine de la philosophie, l'esthétique a été sujet à débat, notamment entre de grands philosophes comme Kant et Hegel (LeRobert). Dans une optique plus contemporaine, l'expérience esthétique se décline à travers quatre dimensions qui, tout dépendant de la posture de base du/de la chercheur.euse, prennent primauté l'une sur les autres. Les quatre dimensions seraient : perceptuelle, communicationnelle, émotionnelle et intellectuelle (Jodoin 2011). Nous ne nous attarderons pas sur ce débat dans ce mémoire. Selon une définition plus sociale, l'esthétique se rapporterait au beau ou à ce qui « serait agréable à voir » (Larousse). Cette définition sera préconisée dans la rhétorique de cette recherche.

³² « *Belles représentations* » a été utilisé pour réaffirmer l'idée que ces photographies/ces mises en scène sont faites pour être agréable à voir picturalement, même si elles confrontent des normes de représentation du genre, du sexe et de la sexualité.

l'explique l'artiste, « as a queer artist whose work deals with self-representation, the categories queer and art are inextricably linked for me. My work is so connected to my queer identity that my own gender and sexuality influence every aspect of my art practice » (Doherty 2015a). Or, nous pouvons comprendre que les créations de Levine – dont *Tapestry* – traduisent une esthétique de beauté queer et présentent un type d'esthétique queer possible.



Figure 17. JJ Levine, *Matthew 2010*, 2010, Photographie, Image téléchargée sur le site de l'artiste, <https://www.jjlevine.com/queer-portraits/>.

2.1 JJ Levine et son triptyque

La pratique de JJ Levine est axée sur la représentation de sa famille, au sens large du terme. Ses photographies présentent des personnes importantes dans sa vie, qu'elles soient ou non liées par le sang³³, et découlent d'un long processus de mise en scène allant des décors aux habillements de ses modèles. En créant une composition d'intérieur, cela a comme effet d'exposer une partie de l'intimité de ces gens, sans pour autant en faire des captures documentaires se voulant neutres. Ce long processus permet aussi de contrer les représentations de personnes queers de type « snapshot », généralement prises dans des environnements dégradants (Levine et Tousignant

³³ Cela implique que le terme famille se définit par une filiation choisie et non-imposée par les gènes.

2022). Levine développe donc une esthétique queer minutieuse qui, depuis plusieurs années, se rapproche des types de processus de création associés aux œuvres de la culture dominante muséale, c'est-à-dire la peinture ou la sculpture. Cette esthétique a aussi comme effet connexe de mettre à nu la mise en scène présente dans toutes les représentations, qu'elles se veuillent artistiques ou documentaires. En effet, en contrôlant chaque aspect de la photographie, Levine nous rappelle que chaque représentation est médiée par l'œil de celui qui la capture.

Dans une perspective éthique, bien que Levine ait main mise sur les détails de la composition, les modèles représentés ont un statut particulier par rapport à la tradition artistique, où les modèles n'avaient aucune autorité sur leur représentation. Le consentement, tant dans le processus photographique que dans la diffusion des photographies, est un élément central dans la pratique de l'artiste. Cette particularité permet notamment de redonner un pouvoir d'agentivité et de représentation à la personne photographiée. De plus, à travers des portraits de sa famille et ses autoportraits, Levine s'autoreprésente comme artiste et comme personne queer sur la scène artistique montréalaise, canadienne et internationale. Finalement, les photographies de Levine permettent de diffuser dans l'espace public une représentation de la vie quotidienne de corps queers évoluant dans un futur in/normé. En effet, en photographiant les mêmes personnes à travers le temps, il nous permet à nous, spectateurs.rices, de les voir vieillir, évoluer et de voir leur famille se développer. Ces micro-scènes constituent une rhétorique qui subvertit le discours génocidaire dominant entretenu à l'endroit des identités queers, gays et lesbiennes, plus particulièrement depuis la crise du SIDA, qui préconisait un non-futur associé à une mort précoce et anonyme (Meyer et Lord 2013). Or, Levine et ses créations permettent de représenter dans le paysage artistique et dans la société dominante, un futur queer bel et bien existant, malgré les efforts de la culture dominante pour l'invisibiliser.

Tapestry a été présentée au public en 2015 dans le cadre du *Cannon Project Wall* du Hamilton Artists Inc (fig. 18). Le Hamilton Artists Inc. est un centre autogéré d'artistes et un organisme à but non lucratif (OBNL). Dans le panorama artistique canadien, il se positionne en parallèle aux endroits de diffusion du circuit traditionnel de l'art, permettant aux artistes de tous horizons d'y exposer leurs créations (Hamilton Artists Inc. 2011). Parmi leurs initiatives, on compte le *Cannon Project Wall* qui prend la forme d'un panneau publicitaire de grand format

positionné au coin des rues James et Cannon à Hamilton, en Ontario. En utilisant cette plateforme pour exposer son triptyque photographique, Levine obtient un maximum de visibilité pour diffuser cette représentation d'un corps queer.



Figure 18. J J Levine, *Tapestry In situ*, 2015, Photographie, 6' 5" x 29', Cannon Project Wall, Hamilton Artists Inc, L'image a été téléchargée du site du Hamilton Artists Inc., <https://www.theinc.ca/exhibitions/jj-levine-tapestry-queering-the-gaze/>.

Comment une photographie qui s'oppose à la norme sociale et artistique dominante a-t-elle été exposée dans un espace public aussi achalandé – « 10 000 vehicular and pedestrian traffic each day » (Hamilton Artists Inc 2017) ? Pourquoi son accrochage a-t-il été cautionné (monétairement ou non) par le *Conseil des arts du Canada* (CAC), dont le logo apparaît sur le document produit pour l'exposition ? Bien que la culture dominante invisibilise la communauté queer ou en limite ses représentations, un élément du contexte artistique canadien semble expliquer, du moins en partie, l'exposition de l'œuvre de Levine dans un centre-ville – un espace non seulement public, mais aussi contrôlé par l'identité dominante (Butler 2011, 17).

Dans son chapitre « Queering abjection: A lesbian, feminist and Canadian perspective » (2016), Jayne Wark se concentre sur des artistes évoluant sur la scène artistique canadienne – scène façonnée par un contexte particulier de financement qui permet l'expression d'un art abject plus social. L'auteure y explique que cette différence canadienne serait liée à une absence de censure

qui a été l'un des outils privilégiés lors de la guerre culturelle aux États-Unis en 1970 (Meyer et Lord 2013, 31; Wark 2016). À cette époque, les factions politiques conservatrices étatsuniennes tentaient de sanctionner et de censurer les productions artistiques n'exprimant pas les valeurs considérées comme familiales, notamment les œuvres provenant de la communauté gay, lesbienne et queer; communauté qui subissaient le début de la crise du SIDA (Meyer et Lord 2013; Wark 2016). Cette politique culturelle n'a pas connu d'équivalent au Canada où, grâce notamment au CAC, le financement culturel n'était pas soumis aux prévalences politiques du moment. Au fil du temps, cela a permis le développement de productions artistiques queers, ainsi que leur exposition dans l'espace public et dans des lieux alternatifs³⁴. Par conséquent, il n'est pas étonnant que le CAC ait contribué à l'exposition de l'œuvre *Tapestry*, au centre-ville d'Hamilton (Hamilton Artists Inc. 2017)

2.2 Que voit-on?

La photographie *Tapestry* est un triptyque scénique évolutif présentant un sujet anonyme se retournant vers le photographe et, par conséquent, vers le public. Dans la dernière section, à droite, le.la spectateur.trice rencontre le regard apostrophant du sujet (fig. 19).



Figure 19. J J Levine, *Tapestry*, 2007-2014, Photographie, 6' 5" x 29', détail, Image téléchargée du site d'Hamilton Artists Inc, <https://www.theinc.ca/exhibitions/jj-levine-tapestry-queering-the-gaze/>

Lorsque vues ensemble, les photographies du triptyque présentent un individu étendu dans un environnement atemporel. La personne est allongée sur le côté, exposant son dos aux

³⁴ Malgré ce constat, il serait mensonger d'affirmer, hors de tout doute, que le système de financement et le monde culturel canadien n'excluent pas des artistes issus.es des communautés marginalisées. C'est pourquoi les artistes comme 2fik et J J Levine continuent de produire des œuvres socialement abjectes permettant de toujours questionner le fonctionnement du monde de l'art (canadien) et les représentations qu'il véhicule.

spectateurs.trices, et se retourne séquentiellement à travers les trois parties. Grâce à l'illusion de mouvement, il est possible de voir de mieux en mieux des détails tels que sa chevelure courte composée de blond sur son côté gauche et de noir sur le reste de la tête. De même, ses tattoos s'animent en se couvrant et se découvrant tout au long du mouvement suggéré. Dans le haut de son dos, il est inscrit *Jigsaw Youth*, nom d'un groupe punk rock uniquement composé de musiciennes (fig. 20) (Priola 2020).



Figure 20. J J Levine, *Tapestry*, 2007-2014, Photographie, 6' 5" x 29', détail, Image téléchargée du site d'Hamilton Artists Inc, <https://www.theinc.ca/exhibitions/jj-levine-tapestry-queering-the-gaze/>.

Sur son épaule gauche, on découvre un tattoo de grande taille, illustrant des oiseaux en plein vol. Complémentairement, les seuls éléments qu'il porte sont un sous-vêtement noir, une boucle d'oreille noire collée sur le lobe gauche et un septum. En dépit du mouvement du corps dans l'espace photographique, le décor mis en scène est statique dans les trois panneaux. Pour le spectateur.trice, ce choix d'agencement mono-motif répété retire une inscription temporelle à la scène. En effet, la scénographie est composée d'une causeuse dont le motif reprend avec exactitude celui de la tapisserie positionnée à l'arrière. Ce motif répétitif floral bleu canard et ocre s'impose au regard et détourne, jusqu'à un certain point, l'attention du sujet en plein centre des photographies.

Finalement, il est impossible de genrer ou de deviner le sexe ou la sexualité du sujet. Cet élément est la force principale de cette reprise de *La grande odalisque*. En effet, en analysant le corps exposé pour tenter de le genrer, le.la spectateur.trice pourraient, entre autres, se faire les remarques suivantes : le sous-vêtement, de type caleçon, serait généralement associé au masculin. À l'inverse, le torse semble féminin, plus particulièrement sur la troisième photographie de droite.

En observant celle-ci, la partie du torse du côté gauche de l'avant-bras est plus haut que le côté droit créant une dénivellation généralement produite par des seins genrés comme féminins. Cet élément rejoint aussi le tattoo *Jigsaw Youth*, groupe musical uniquement composé de femmes. Le dernier élément qui aurait pu permettre aux visiteurs.teuses de deviner le genre, le sexe ou la sexualité du modèle, serait le titre de l'œuvre qui – selon la tradition de l'artiste – porterait le nom de la personne, comme dans l'exemple de *Matthew 2010* (fig. 17). Néanmoins, dans ce cas d'analyse, le titre fait référence à la tapisserie³⁵ du fond et non au sujet, qui reste alors anonyme et l'incapacité de conclure cette recherche binaire est l'une des forces de cette œuvre. En plus de jouer entre les pôles et sur les frontières du masculin et du féminin, il y a aussi un élément érotique présent dans l'évolution des images rejoignant l'érotisation immanent de la pose alanguie de *La grande odalisque* (Doherty 2015a).

2.3 L'abjection queer et ses identités abjectes

Au début de ce mémoire, nous affirmions que les identités abjectes étaient marginalisées dans le but de préserver l'homogénéité sociale de l'identité dominante³⁶. L'homogénéité de cette identité dominante correspondrait – dans une considération de genre, de sexe et de sexualité – à une normativité hétérosexuelle et homosexuelle cisgenre. S'inspirant de l'essai de Georges Bataille *L'abjection et les formes misérables* (1970), cette réflexion se rattache à l'idée que l'abjection, en opposition à l'identité dominante, serait hétérogène et, de surcroît, jouerait avec les frontières, compartimentant les dichotomies socialement créées. Ce jeu de dichotomies (hétérogènes et homogènes) renvoie aussi à l'abjection, qui se définirait par ce qui est ni sujet, ni objet (Kristeva 1980). Socialement et comme il en fut déjà question, ce balancier s'exemplifie notamment dans l'abjection véhiculée par les travailleurs.euses du sexe qui sont, simultanément, l'objet vendu et le sujet vendant (Lauzon 2009). Ces éléments de frontière, d'hétérogénéité et de jeu avec les limites normées se rapportent aussi au concept de queer.

³⁵ Traduction française de *Tapestry*.

³⁶ L'identité dominante fait référence à un groupe qui se présente socialement comme homogène et qui utilise différentes tactiques de marginalisation et de déshumanisation dans le but de se séparer des identités abjectes. De plus, cette identité se présente comme la majorité statistique et comme des ayants droits sociaux, voire des privilégiés sociaux.

Judith Butler effectue précisément un premier rapprochement entre les concepts de queer et d'abjection dans son livre *Bodies that Matter* (1993). Selon elle, l'abjection queer posséderait un pouvoir politique de subversion³⁷. Suite à cette publication de 1993, on retrouve de nombreuses références explicites et/ou implicites qui réaffirment un lien entre l'abjection et le queer. Dans *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts* (2015), Muriel Plana propose que « nous estimons être sortis de cette aporie en admettant, de façon queer que le queer pouvait être compris et saisi à la fois dans l'objet et/ou dans le sujet de la recherche, que sa particularité première, que nous devions alors présupposer de concert consistait précisément à troubler la relation entre le sujet et l'objet » (Plana 2015b, 12). Cette réflexion semble rejoindre indirectement la conception psychanalytique de l'abjection qui serait ni sujet ni objet (Kristeva 1980; Plana 2015a, 12). Dans *Art and Queer Culture* (2013) par Richard Meyer et Catherine Lord, ils utilisent le terme abjection dans la description du procès du poète irlandais Oscar Wilde impliquant son statut variable, « as both celebrated author and accused felon, both decadent aesthete and abject prisoner » (Meyer et Lord 2013, 19). Par conséquent, il semble possible de lier et même de corréler l'abjection avec le queer, comme étant la manifestation sociale de l'un et l'autre dans des identités in/normées et subversives.

Nous avons expliqué dans ce chapitre que les normes homogènes sont autant hétérosexuelles qu'homosexuelles. Comme l'écrivent Meyer et Lord (2013), l'homosexualité est apparue dans le lexique anglophone (lexique qui a aussi donné naissance au terme queer) à la fin du 19^e siècle, autant dans le domaine social que scientifique et, surtout, légal³⁸. Dès lors, le terme homosexuel signifiait une déviante de la norme institutionnalisée, à savoir hétérosexuelle. De nos

³⁷ « L'abject désigne ici précisément ces zones "invivables", "inhabitables", de la vie sociale qui sont néanmoins densément peuplées par ceux qui ne jouissent pas du statut de sujet, mais dont l'existence sous le signe de l' "invivable " est requise pour circonscrire le domaine du sujet. Cette zone d'inhabilité constitue la limite définissant le domaine du sujet ; elle constitue ce site d'identification redoutée contre quoi – et en vertu de quoi – le domaine du sujet est constitué à travers la force d'une exclusion et d'une abjection, qui produit un dehors constitutif du sujet, un dehors défini abject qui est, finalement, "à l'intérieur" du sujet, comme la répudiation qui le fonde. [...] Il s'agit bien plutôt d'une politisation de l'abjection qui s'inscrit dans un effort pour réécrire l'histoire du terme et la contraindre à une resignification exigeante. Une telle stratégie est, à mon sens, cruciale pour créer le type de communautés dans lequel il devient un peu plus possible de survivre avec le sida, dans lequel les vies queer deviennent plus lisibles, plus estimées, plus dignes d'être soutenues, dans lequel, enfin, la passion, la blessure, la douleur et les aspirations sont reconnues, sans pour autant que les termes de cette reconnaissance ne s'inscrivent dans un nouvel ordre conceptuel d'exclusion rigide et de négation de la vie » (Butler 2011, 17 et 36).

³⁸ Avec le procès – très médiatisé – d'Oscar Wilde en 1895, l'homosexualité, même si elle n'était pas nommée en tant que telle, devenait une chose qui fallait légiférer (Meyer et Lord 2013).

jours, les droits acquis par la communauté LGBTQ2S+ ne semblent pas répartis à toutes les lettres de cet acronyme. En effet, il semble y avoir eu, dans la culture dominante, une homonormation qui a permis une représentation médiée des corps gays (Archer 2022). À l'inverse, le queer semble toujours être un élément qui menace abjectement les frontières binaires instaurées pour protéger l'homogénéisation du domaine du sujet. En effet, bien que l'homosexualité semble avoir « remporté » la guerre des politiques de représentation³⁹, cela a été fait sur les bases d'une norme dominante qui est toujours menacée par la représentation queer, comme l'exemplifie la menstruation masculine – tabou qui s'insère dans une abjection particulièrement féminine et qui est évacuée des annonces commerciales de produits hygiéniques (Fahs 2016)⁴⁰. Dans cette optique, l'abjection imposée sur les corps queers peut être considérée à travers le prisme de l'intersection entre le genre, le sexe et la sexualité. Dans le chapitre I, l'identité abjecte analysée était féminine et s'ancrait dans la marginalisation du corps féminin pour la protection du corps dominant masculin. Néanmoins, l'abjection queer se joue, entre autres, sur les frontières homme/femme, vagin/pénis et hétérosexuel/homosexuel. Dans une logique normative, les deux premières dichotomies, soit de genre et de sexe, doivent s'imbriquer de manière homme/pénis et femme/vagin pour former un sujet cisgenre qui serait impliqué dans une relation sexuelle avec un autre sujet également cisgenre. Cependant, si ces identités antinomiques ne sont que des termes désignant les extrêmes des spectres de genre, de sexe et de sexualité, alors la définition d'un sujet relève d'une pluralité d'agencements qui troublent actuellement la norme des extrêmes. De ce fait, les identités abjectes queers jouent possiblement sur plusieurs frontières, manifestes ou non, créant une abjectalité qui se rencontre à plusieurs intersections. Dans l'œuvre de Levine, l'identité abjecte manifestée est elle-même trouble, puisqu'il est impossible de définir si elle investit le genre, le sexe

³⁹ L'augmentation de l'agentivité politique à travers des politiques de représentations a entraîné beaucoup de critiques, notamment à l'égard de son efficacité. Comme Lauzon l'explique en citant Phelan dans ce passage, « if representational visibility equals power, then almost-naked young white women should be running Western culture » (Lauzon 2009, 160). Dans cette ligne de réflexion, ce mémoire ne se propose pas de démontrer l'efficacité de cette politique de représentation, mais propose d'analyser le pouvoir politique des représentations faites par des identités abjectes, faisant abstraction de la quantité de représentations abjectes dans le paysage de la scène artistique comme marqueur de force de la subversion en cours. Or, l'augmentation de représentations gaies dans le paysage cinématographique dominant équivaut, dans certains cas, aux tableaux de nus féminins (comme l'est *La grande odalisque*) du commentaire de Phelan sur la politique de représentativité cité précédemment. La désabjection des corps par leur multiplication dans le domaine du sujet n'est pas une neutralisation de l'abjection culturelle comme le font les artistes de ce mémoire. En effet, cette désabjection normée s'inclut dans une politique d'assimilation par une culture dominante qui a déjà tenté, par la censure et le génocide médical (lire Meyer et Lord pour plus d'informations), d'éliminer ces identités abjectes (et bien d'autres) (Meyer et Lord 2013).

⁴⁰ Il est à noter que des corps « homosexuels » peuvent faire partis de la catégorie queer selon leur rébellion envers ces nouvelles normes dominantes.

ou la sexualité. Or, grâce à la méconnaissance de la part du.e de la passant.e de l'affiliation binaire dont le sujet fait partie, la photographie les subvertit simultanément et conjointement. Ainsi, le non-savoir devient un savoir subversif.

En terminant, un court aparté peut être fait pour se demander si l'homosexualité et le queer existaient avant le 19^e siècle, soit dans la période historique de *La grande odalisque* – point commun de comparaison dans ce mémoire. Comme proposé dans les ouvrages référés précédemment, bien que la sodomie ait été proscrite par l'église, les pratiques homosexuelles n'étaient pas des marqueurs sociaux de déviance avant la fin du 19^e siècle. Datant des alentours de 1814, un exemple de déviance acceptée serait les *Neapolitan Fisherboys*, notamment abordé par Ersy Contogouris dans *Emma Hamilton : A model of Agency in late Eighteenth-Century Europe* (2014). En effet, ces jeunes garçons étaient engagés par Sir William. Ce dernier leur demandait de se baigner nus dans la mer de sa Villa, afin de recréer des scènes antiques fondamentalement homoérotiques. Selon les témoignages de l'époque, ces spectacles étaient admirés autant par des hommes que par des femmes. De ce fait, la déviance homosexuelle et queer, qui sont au cœur de l'abjection post-19^e siècle, n'avait pas d'équivalent à l'époque où *La grande odalisque* fut peinte – même si en discuter n'aurait pas été bien vu. Néanmoins, bien que le queer ne soit pas encore catégorisé politiquement et légalement comme dangereux, l'œuvre d'Ingres promeut contemporanément un idéal de beauté binaire qui a marqué transhistoriquement les conceptions hétéronormatives du féminin et du masculin questionnées dans l'œuvre de Levine.

2.4 Un.e odalisque : neutraliser l'abjection

Levine et son œuvre *Tapestry* motivent le constat suivant : grâce à la présentation du triptyque dans l'espace public, celui-ci mettrait à nu la binarité inhérente aux représentations canoniques de l'Histoire de l'art. De plus, cette œuvre et son artiste présentent des identités abjectes in/normées (des dictats de genre, de sexe et de sexualité) queers qui s'opposent à une normativité maintenant autant hétérosexuelle qu'homosexuelle (Archer 2022). Or, *Tapestry* mettrait à nu et en échec une binarité de genre, de sexe et de sexualité conceptualisée à la fois comme étant inhérente et normative. Cette binarité serait, entre autres, perpétuée par les images de la culture dominante autant hétéronormative qu'homonormative. Dans cette optique, la photographie de Levine représente un sujet qui n'est pas catégorisable dans les extrêmes binaires ; il est fondamentalement

queer et donc abject, pour une culture de la normativité. En plus de proposer une image exposant un corps in/normé dans un environnement atemporel, Levine situe son modèle dans la tradition artistique de l'Histoire de l'art⁴¹ en reprenant *La grande odalisque* et en proposant un.e odalisque. Selon l'une des hypothèses qui tentent d'être vérifiée dans ce mémoire, *Tapestry* subvertit, puis transforme la culture dominante en une culture plus inclusive, par la neutralisation de l'abjection queer et par l'exposition de son abjectivité politique grâce à deux techniques, soit l'autoreprésentation et la réappropriation de motifs.

L'autoreprésentation est l'une des techniques qui favoriserait, non seulement la neutralisation de l'abjection, mais aussi la subversion du pouvoir dominant qui abjecte. Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit de corps d'artistes issu.es de la communauté queer. Dans son article « Against Abjection » (2009), Imogen Tyler propose que les forums anonymes de discussion permettent à ces « ni sujets ni objets » de s'affirmer « publiquement » en tant que sujets. Il est alors possible d'appréhender *Tapestry* comme étant un témoignage exposé dans le forum de discussion que constitue le *Cannon Project Wall*. Ce qui est particulièrement intéressant avec l'œuvre de Levine c'est que l'autoreprésentation qu'elle véhicule fonctionne selon trois niveaux s'emboîtant les uns dans les autres (telles des poupées russes), allant d'une autoreprésentation venant d'abord du modèle, puis de l'artiste et ensuite, de la communauté queer.

La première « poupée russe » d'autoreprésentation serait donc liée au modèle (fig. 16). Comme expliqué précédemment, le consentement est au cœur de la pratique photographique de l'artiste. Ainsi, le modèle conserve le choix de la représentation qui sera faite de lui et plus particulièrement si cette autoreprésentation est vouée à être exposée sur une scène publique comme le *Cannon Project Wall* ou encore le musée McCord Stewart⁴². Dans tous les cas, bien que l'entièreté de la mise en scène de la photographie soit configurée par Levine, le choix de représentation ainsi que le consentement de représentation sont considérés, dans ce mémoire,

⁴¹ Le « h » de « histoire » est mis en majuscule pour faire référence à l'Histoire de l'art occidentale blanche, masculine et hétéronormative qui a caractérisé le monde de l'art jusqu'à la problématisation de cette Histoire, notamment par les histoires féministes, post-coloniales, décoloniales et queers.

⁴² L'exposition *Photographies queers*, qui a eu lieu dans ce musée du 18 février jusqu'au 18 septembre 2022, présentait les séries *Alone time*, *Queer Portraits* et *Switch*.

comme des pouvoirs et des formes d'autoreprésentation esthétiquement médiées par un tiers, soit l'artiste.



Figure 21. J J Levine, *Autoportrait*, image téléchargée du site de l'artiste, <https://www.jjlevine.com/biocontact/>.

La seconde « poupée russe » renvoie à l'artiste lui-même (fig. 21). Comme il a déjà été établi, *La grande odalisque* ne relèverait pas d'une autoreprésentation. En effet, elle représente plutôt une idéalisation du nu féminin – idéalisation d'autant plus inatteignable, qu'elle a une vertèbre de plus – imposée socialement par un artiste issu de la culture dominante masculine (Salmon 2006). Ainsi, le peu d'autoreprésentation qui aurait été infusée par Ingres dans sa création seraient celle de son idéal de beauté, influencé par la tradition artistique du nu qui l'a précédée. Cette représentation de 1814 a été, dans un premier cas, subvertie par les Guerrilla Girls avec leur affiche *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, qui redonnait voix à cette odalisque. Ici, Levine l'utilise comme inspiration pour se projeter et s'autoreprésenter dans celle-ci. Nous rappelons que sa pratique artistique s'axe autour de la représentation des membres de sa famille – famille qui inclut des membres de la communauté queer. Ainsi, bien que *Tapestry* ne soit pas un autoportrait à proprement parler, le fait qu'il utilise les membres de sa famille dans ses œuvres implique qu'il représente une partie de lui-même et de sa vie. Or, dans ses photographies, Levine dévoile une partie de son intimité relationnelle médiée par son regard esthétique qui serait, comme explicité par l'artiste, queer. Selon tous ces éléments, l'œuvre pourrait être comprise comme un témoignage imagé de Levine, diffusé dans l'espace public par le biais de la plateforme du Hamilton Artist Inc. En analysant la photographie sous cet angle, ce témoignage reflète deux idéaux particuliers. Le premier renvoie à la possibilité d'un futur queer. En effet, la présence d'un corps queer dans le paysage contemporain invalide les politiques qui ont voulu non seulement l'invisibiliser, mais aussi l'amputer d'un futur – notamment en réifiant la crise sanitaire du SIDA

(Meyer et Lord 2013)⁴³. S’ajoutant à cette résistance de l’effacement, le deuxième idéal pointe vers la douce tension érotique queer dans l’œuvre de Levine. Comme Shauna Jean Doherty l’explique dans *Trans Figurations : Locating Futurity in Art History* (2015), « the nudity and glance offered by Ingres’ odalisque is interpreted as a sexual invitation where the look offered in Tapestry is less distinctly sexual but no less alluring and all the more complex » (Doherty 2015). Ce regard présent dans l’œuvre contemporaine communique une intimité et une certaine confiance érotique permise par la relation de confiance qui existe entre Levine et son modèle. Cet élément visuel permet de développer une réflexion sur les relations d’intimité queers qui ne sont pas unilatéralement troubles, comme en témoignaient les « snapshots » caractéristiques de la documentation queer. Cette photographie présente une sensibilité, une sensualité queer qui serait considérée abjecte dans le paysage artistique hétéronormatif canadien.

La troisième et dernière « poupée russe » d’autoreprésentation se rapporte à la communauté queer – communauté qui n’est pas nécessairement une unité homogène de sujets politiques, mais plutôt un rassemblement hétérogène créatif qui se matérialise dans plusieurs représentations subversives et transgressives. En effet, il est difficile de représenter une communauté et ses multiples expressions. Néanmoins, l’autoreprésentation de celle-ci passe par ses membres, qui s’affichent dans le domaine public et qui présentent justement ces possibilités. Grâce au modèle se présentant comme sujet queer et grâce à l’artiste se revendiquant en tant que tel, il serait possible d’affirmer que la photographie *Tapestry* fonctionne comme une autoreprésentation de la communauté queer. De plus, l’image positive qu’elle communique subvertit et neutralise l’abjection qui a été forcée/imposée sur ces corps.

La réappropriation de motifs serait la seconde technique permettant la neutralisation de l’abjection ainsi que la transformation de la culture dominante. La réappropriation comme outil de subversion avait été proposée par Ryan Thorneycroft dans son chapitre *Social abjection and reappropriation* (2020). L’exemple offert par Thorneycroft utilisait comme repère la

⁴³ Il a été argumenté que le contexte artistique canadien n’est pas vécu la même guerre culturelle que celle des États-Unis ayant pour conséquence que les images en rapport avec la communauté queer au Canada ne soient pas les mêmes que son voisin étatsunien. Cependant, il reste que plus de la moitié de la culture visuelle consommée au Canada est produite par les États-Unis (Davis 2019). Cela a comme effet de marquer visuellement la culture occidentale dominante, concordant donc avec les normes communiquées par cette guerre culturelle.

réappropriation du terme queer par la communauté in/normée qu'elle désignait. Dans la photographie, la réappropriation fonctionne par l'entremise du motif de l'odalisque, dont l'écho artistique fonctionne par la position du modèle, par les motifs du sofa et par la tapisserie du fond. La réappropriation par Levine de l'odalisque n'est pas à l'exactitude, mais reste dans le domaine de la forte évocation. Or, l'odalisque, historiquement genrée féminine, est questionnée dans cette photographie. En effet, au premier regard, la personne étendue est, par défaut, assignée au genre féminin, puisque la photographie reprend un motif connu. Cela étant dit, lors d'une observation prolongée, cette certitude binaire laisse place à un questionnement sur le genre, le sexe et la sexualité qui, comme nous l'avons démontrée lors de l'analyse formelle de l'œuvre, reste sans réponse. Selon cette logique, iels (le modèle et l'artiste) subvertissent, en se réappropriant l'odalisque, les manifestations idéales des genres binaires illustrées dans les représentations canoniques de l'art et ce, de manière transhistorique. En continuité avec la rhétorique du premier chapitre, l'odalisque propose une femme idéale normée par la culture dominante masculine qui est, contemporanément, autant hétéro- qu'homo-normative. Pourtant, elle fonctionne aussi comme modèle pour les *becoming women*. Dans le dernier chapitre de son livre *Man-Made Woman* (2017), Ciara Cremin introspecte son vécu trans⁴⁴. Elle y établit aussi la définition de deux termes, soit « *molar woman* » et « *becoming woman* ». « *Molar woman* » ferait référence aux femmes cisgenres qui performant les dictats masculins de la féminité, tandis que « *Becoming woman* » ferait référence au processus de performativité que la femme trans* doit effectuer pour reproduire le modèle de la « *molar woman* » et ainsi être perçue comme femme par la société (Cremin 2017). Ainsi, l'odalisque est un modèle que les *molar women* suivent pour se conformer aux dictats masculins. Dans cette suite logique, elle fonctionne comme modèle pour les *becoming women* qui médient une abjection double et qui performant, en partie, une hyperféminité odalisquienne. Le témoignage de Cremin impliquerait donc l'existence de la normalisation du trans* dans l'optique de le rendre acceptable au regard dominant et de lui retirer son identité abjecte queer. Cette normalisation suppose donc un idéal auquel les *becoming women* doivent aspirer et qu'elles doivent performer. En effet, il serait impensable de concevoir qu'une femme trans* puisse performer un habillement masculin sans que cela transparaisse comme un retour à son genre ou à son sexe associé à la naissance. Cette performance de la personne trans* peut aussi être une protection envers les

⁴⁴ L'utilisation de l'astérisque implique une suite ou non au mot entamé (troncature). Ainsi, trans* inclut trans, transgenre, transexuel, ...

violences qu'iel vit en existant dans l'espace public. Ainsi, le modèle apparaissant dans *Tapestry* permet justement de subvertir cette normalisation traduite par le corps de l'odalisque (Doherty 2015b). Or, en se réappropriant le motif par une autoreprésentation multiple, Levine propose un modèle alternatif qui ne nous indique nullement son genre, son sexe et sa sexualité. Iel embrasse son identité abjecte et, par cette acceptation, utilise son abjectivité politique et son pouvoir d'abjection pour devenir un.e nouveau.elle odalisque.

2.5 La révélation de l'in/normée

Dans ce chapitre, il a été question de constater que le domaine du sujet – social et artistique – n'était pas simplement masculin, mais aussi hétéro et homo-normatif. Levine, par son parcours et son esthétique, se positionne comme un artiste qui conteste cette norme grâce à la célébration photographique de son identité abjecte queer. *Tapestry* subvertit les représentations dominantes à travers, notamment, des techniques de l'autoreprésentation et de la réappropriation de motifs. Cette subversion est d'autant plus imposante qu'elle ait été exposée, en grand format, dans l'espace public de la ville d'Hamilton, en Ontario.

Cette diffusion publique de 2015 peut se rapprocher des multiples techniques de diffusion actuelles que sont les médias sociaux numériques, tels qu'Instagram. En continuation avec la mise à nu de l'in/normé que propose *Tapestry*, ces plateformes de diffusion semblent avoir permis d'amplifier les voix queers dans le domaine public, permettant aux nouvelles générations de sortir du cycle représentationnel dominant hétéro- et homo-normé. Néanmoins, en parallèle à cette subversion des normes de genres, de sexes et de sexualités, il semble y avoir une nouvelle performance qui ponctue l'aventure de la parentalité, soit le « gender reveal », qui renforce l'importance de ces catégorisations (fig. 22). Cette nouvelle tradition permet aux nouveaux parents de découvrir le sexe de leur enfant au travers de jeux et/ou de surprises. Cet élément, se rajoutant au « *baby shower* », est tellement répandu – et normé – qu'il figure dans les publications associées à la recherche Instagram « *pregnancy* ». De plus, il possède son propre hashtag permettant à d'autres futurs parents de savoir quel nouveau rite normé iels doivent suivre. Ainsi, même si la communauté queer semble avoir trouvé un véhicule de communication et de sensibilisation, il reste important que des artistes tels.les que Levine subvertissent, publiquement et dans l'environnement

politique, les idéaux de performances qui normalisent de plus en plus la liaison imaginaire et binaire entre le sexe, le genre et la sexualité – et cela avant même la naissance du bébé (fig. 23).



Figure 22. Cassandre Roy, *Capture d'écran de la page recherche d'Instagram après avoir utilisé le terme « genderreveal », 2022.*



Figure 23. Cassandre Roy, *Capture d'écran d'une publication apparue dans la recherche instagram « genderreveal », 2022.*

Chapitre III

Mise à nu du regard « masculin occidental hétéronormatif » : *La Grande Intendante* de 2Fik

D'avril à juin 2017, la Koffler Gallery de Toronto exposait *2Fik : His and Other Stories*. Il s'agissait d'une série de photographies de 2Fik reprenant de façon humoristique les grands chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art (Filip 2017). Il y figurait, notamment, *La Grande Intendante*, qui se veut une reprise du dénominateur commun d'analyse de ce mémoire, à savoir *La grande odalisque* (fig. 24).

2Fik est un artiste multidisciplinaire d'origine marocaine. Il a vécu au Maroc, en France et au Québec. Sa pratique artistique intègre l'utilisation de son corps comme canevas créatif pour l'élaboration d'une panoplie de personnages qui questionnent l'identité ainsi que la performance et les stéréotypes qui y sont liés (2Fik). De cette façon, son corps est mis en scène dans un feuilleton humoristico-ludique portant sur les interactions entre ses personnages et le public. L'un de ses personnages phares est Ludmilla-Mary, figure centrale de *La Grande Intendante* qui est l'œuvre analysée dans ce chapitre. Arborant une barbe et un voile, Ludmilla-Mary remet en question les limites des genres, des cultures et des stéréotypes (Koffler). Pour la suite du chapitre, il est pertinent de mentionner que ce personnage est associé à la culture musulmane. En effet, en consultant la page Instagram de l'artiste – qui fonctionne également comme une des plateformes d'expression pour ses personnages – on y retrouve des publications « de » Ludmilla-Mary où on lit : « *My milkshake brings all the Imams to the Yard* », « *Mosque 4 Mosque* » et « *Online stoning* » (fig. 25) (2Fik)⁴⁵.

Le postulat au cœur de ce chapitre veut que les corps de 2Fik et de Ludmilla-Mary dans *La Grande Intendante* représentent des identités abjectes intersectionnelles favorisant la subversion

⁴⁵ Sur le site de l'artiste, chacun des personnages possède une bibliographie constituée des éléments créant une identité, soit les origines, le travail, le statut amoureux, les ambitions, la personnalité et les traits caractéristiques. Dans le cas du personnage de Ludmilla-Mary, chacun des éléments est suivi de l'indication « N/A », sauf pour les traits caractéristiques, où il est indiqué : « Her big beard, her veil and a huge personality » (2Fik). Ainsi, la seule description que nous pouvons faire de Ludmilla-Mary est qu'elle est une femme et qu'elle a un lien direct ou indirect avec la culture musulmane.

de la culture dominante. Ces identités permettent également de transformer cette dernière en une culture inclusive où leur abjection est neutralisée grâce aux techniques de l'autoreprésentation et de la réappropriation de motif.



Figure 24. 2Fik, *La Grande Intendante*, 2015, Série #2, Image téléchargée du site de l'artiste, <https://seureservercdn.net/45.40.146.38/0fc.246.myftpupload.com/wp-content/uploads/2015/01/09-La-Grande-Intendante1.jpg>

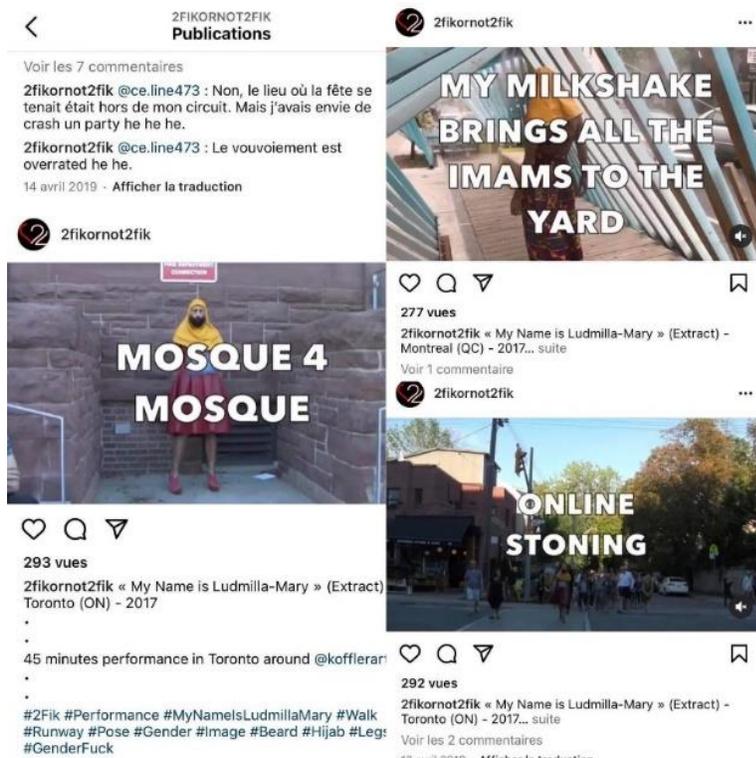


Figure 25. 2Fik, *Mosque 4 Mosque; My Milkshake brings All the Imams to the Yard; Online Stoning*, 2017, Montage des captures d'écran des publications « My name is Ludmilla-Mary », <https://www.instagram.com/2fikornot2fik/>.

3.1 Voir double : *La Grande Intendante* et *La grande odalisque*

La Grande Intendante est une photographie comportant des détails à la fois surprenants et humoristiques. En allant de gauche à droite, la photographie montre Ludmilla-Mary nue, à demi allongée sur son côté gauche. Son corps repose sur une pile de tissus bleus, blancs et orange, ainsi que sur une couverture en fourrure brune. En bas, à gauche, une bouteille de WindexTM presque pleine gît sur les draps. Sa couleur bleu foncé s'incorpore au reste du décor. De retour sur le personnage de 2Fik, il porte un turban beige en dentelle, ses lèvres sont maquillées en rouge et sa main droite repose sur sa cuisse droite. Ludmilla-Mary porte, de surcroît, un gant de ménage de couleur rose et tient un plumeau fait de plumes d'autruche. À ses pieds, un aspirateur est posé sur les tissus. À droite de la composition, un rideau bleu nuit avec des détails dorés brodés donne de la profondeur à l'arrière-plan, composé d'un fond noir rappelant ceux des studios photographiques. Ce fond fait ressortir les différents éléments des plans intermédiaires et du premier plan, grâce au contraste lumineux et colorifique que la couleur noire provoque.

Comme mentionné précédemment, *La Grande Intendante* établit un écho formel avec *La grande odalisque* d'Ingres. Malgré leur grande ressemblance, il est possible d'énumérer sept éléments qui les distinguent. Les six premières différences sont : le turban beige, brodé de motifs mauves et richement décoré, porté par le personnage central de *La grande odalisque*, est remplacé dans la photographie de 2Fik par un turban à dentelle beige (fig. 26) ; la parure faite d'or et de pierres précieuses en bas, à droite de l'œuvre de 1814, se transforme en bouteille de WindexTM dans celle de 2015 (fig. 27) ; les bracelets du bras droit de l'Odalisque deviennent un gant rose et son « chasse-mouche en plumes de paon » devient un plumeau de plumes d'autruche dans la reprise de 2Fik (fig. 28) ; le brûle parfum et la longue pipe dans l'œuvre orientaliste se métamorphosent en balayeuse (fig. 29). De plus, le décor d'Ingres, qui semble positionner l'Odalisque dans une pièce fermée du Harem, devient un fond photographique noir ébène (Salmon 2006, 12) (fig. 30). La dernière et septième différence se situe au niveau du titre. Celui-ci est repris, mot à mot, par 2Fik, jusqu'à ce que l'on arrive au dernier. Le remplacement du mot « odalisque » par celui d'« intendante » transforme la signification du sujet représenté. Selon la tradition orientaliste, l'odalisque serait une femme sexuellement au service du sultan. Grâce aux recherches post-coloniales menées à la fin du 20^e siècle, auxquelles on associe celles d'Édouard W. Saïd, de Linda Nochlin et de Reay Tannahill, citées dans ce chapitre, on apprend que cette définition est une

distorsion orientaliste. En réalité, l'odalisque était au service des femmes du harem (*odeluk* ou femmes de chambres)⁴⁶. Le choix du terme « intendante », par 2Fik, devient ainsi un commentaire humoristique à propos de la définition réelle d'une odalisque⁴⁷.



Figure 26. Cassandre Roy, *Comparaison 1*, assemblage de *La Grande Intendante* et de *La grande odalisque*, 2022, utilisation de l'application Layout.



Figure 27. Cassandre Roy, *Comparaison 2*, assemblage de *La Grande Intendante* et de *La grande odalisque*, 2022, utilisation de l'application Layout.



Figure 28. Cassandre Roy, *Comparaison 3 et 4*, assemblage de *La Grande Intendante* et de *La grande odalisque*, 2022, utilisation de l'application Layout.

⁴⁶ CNRTL 2012.

⁴⁷ « Intendante : Femme ayant la charge d'administrer, de diriger une maison comme le ferait la maîtresse de maison » (CNRTL).



Figure 29. Cassandre Roy, *Comparaison 5*, assemblage de *La Grande Intendante* et de *La grande odalisque*, 2022, utilisation de l'application Layout.



Figure 30. Cassandre Roy, *Comparaison 6*, assemblage de *La Grande Intendante* et de *La grande odalisque*, 2022, utilisation de l'application Layout.

Contrairement à l'odalisque fantasmée du tableau d'Ingres, le personnage de *La Grande Intendante* peut changer d'identité, dépendamment du public qui lui est confronté. Pour des spectateurs.trices involontaires ou non-initiés.ées à la pratique de l'artiste, l'œuvre met en scène 2Fik incarnant l'odalisque. Dans cette optique, la problématisation et la subversion de l'odalisque s'effectue par la technique de l'autoreprésentation. En effet, 2Fik reprend le contrôle de sa représentation et de ses abjections en lien avec les dictats établis par les artistes occidentaux de la culture dominante. En complément et suite à cette interprétation, un public initié à la démarche de l'artiste en viendrait à la conclusion que c'est plutôt Ludmilla-Mary, qui joue l'odalisque. Cette deuxième lecture entraîne un changement dans l'analyse, car nous serions maintenant en présence d'une réappropriation de motif. En reprenant l'odalisque, Ludmilla-Mary se réapproprie ce personnage féminin orientalisé. Bien qu'il soit possible d'argumenter que 2Fik se réapproprie aussi

le motif de l'odalisque ou que Ludmilla-Mary participerait aussi à une représentation d'elle-même, les deux corps participent, à différents niveaux, à la subversion et à la transformation de la culture par l'utilisation variable des deux techniques préconisées dans ce mémoire telles que nous les avons vu dans les chapitres précédents. C'est la raison pour laquelle ce chapitre ne reviendra pas en détail sur ces techniques et sera structuré différemment. Nous nous concentrerons plus particulièrement sur les abjections communes et intersectionnelles que 2Fik et Ludmilla-Mary mettent à nu ou, en d'autres termes, sur la mise à nu du regard masculin occidental hétéronormatif⁴⁸.

3.2 Rouge à lèvres, barbe et gant rose : l'abjection et le genre

Bien que deux niveaux de regards puissent être dirigés vers *La Grande Intendante*, les corps de 2Fik et de Ludmilla-Mary problématisent et questionnent le féminin ainsi que le potentiel d'abjection qui y est contenu. Les interprétations qui découlent de cette abjection du féminin incontrôlée se distinguent par les genres associés aux corps de 2Fik et de Ludmilla-Mary. Sur la base des stéréotypes sociétaux occidentaux concernant le genre et de son entrevue à *Banc public* en 2016, nous assumons que l'artiste s'identifie au genre masculin et que son personnage s'identifie au genre féminin (Banc Public 2016; 2Fik). Dans le cas de 2Fik, cela mène à une contamination du masculin par le féminin ou à un masculin abject. Dans le cas de Ludmilla-Mary, cela implique la manifestation d'une féminité hors norme ou d'une féminité abjecte.

Dans notre premier chapitre, il était notamment question des cadres définis par les artistes masculins de la culture dominante pour s'assurer de produire des modèles féminins objectivés, soumis et non menaçants. Tel que mentionné plus haut, 2Fik et Ludmilla-Mary sont affiliés, de manière variable, à la culture musulmane. Ce constat nous amène à interroger brièvement la manière dont la féminité et les relations entre les sexes ont historiquement évolué dans cette culture. Dans le livre *Sex in History* (1992), l'historienne Reay Tannahill explique que :

⁴⁸ Ludmilla-Mary et 2Fik sont considérés comme deux identités indépendantes. Ludmilla-Mary ne serait pas un alter-ego de 2Fik. Cette réflexion découle du fait que, dans la pratique artistique de 2Fik, il existe un personnage nommé 2Fik qui n'est que le porteur des autres identités et des autres personnages. Dans sa biographie, iel précise : « He only exists through the characters described here » (2Fik). Ludmilla-Mary n'est donc pas un autre soi, mais une identité indépendante. Le lien, entre 2Fik l'humain (créateur des personnages) et Ludmilla-Mary, serait plus complexe. Il relèverait notamment de la position de l'artiste par rapport au concept d'identité. Est-elle toujours performée ou sommes-nous dépendant de facteurs extérieurs ? Cette avenue serait pertinente à développer dans le futur.

One of the most important religious thinkers of Islam, Ghazali (1058-1111), conveniently summed up in his book of *Counsel for Kings* all the pains that had been visited on women as a result of Eve's transgression in the Garden of Eden [...]. [...] « When Eve ate fruit which He had forbidden to her from the tree in Paradise, The Lord, be He praised, punished women with eighteen things : (1) menstruation; [...] (5) not having control over her own person; [...] (11) [the fact that] two women's testimony [has to be] set against the testimony of one man; [...] (14) disqualification for rulership and judgeship » (Tannahill 1992, 233-34).

À la lumière de ce passage, on constate que la femme s'y retrouve aussi encadrée par un pouvoir masculin. Or, l'application de l'abjection comme concept expliquant cette relation de pouvoir entre les sexes ne serait pas pertinente à utiliser, dans l'optique où elle n'est pas universelle et où elle s'est développée dans un environnement universitaire occidental⁴⁹. Nous pouvons néanmoins garder à l'esprit que l'existence d'une identité dominante masculine occidentale n'implique pas l'inexistence d'autres identités dominantes, par exemple, masculine et musulmane. Ainsi, Ludmilla-Mary et 2Fik, en s'autoreprésentant comme odalisque, problématisent le regard masculin occidental – sujet de l'analyse qui suit – tout en se positionnant par rapport à un regard dominant masculin et musulman, positionnalité (*positionality*⁵⁰) intersectionnelle qui pourrait faire l'objet d'une recherche future⁵¹.

Un premier niveau de lecture de *La Grande Intendante* veut que le corps semi allongé est celui de 2Fik – un corps de sexe et de genre masculin. Le/la regardeur·euse assume ainsi que 2Fik doit performer selon cette catégorie cisgenre. Or, en s'autoreprésentant en odalisque, l'artiste subvertit cette performance attendue qui est associée au genre et au sexe masculin. L'analyse développée dans le premier chapitre permet d'affirmer que l'abjection féminine se situe dans les marges de la frontière entre le masculin dominant et le féminin dominé, mais également entre les catégories de sujet politique et d'objet à admirer. En effet, la corporalité féminine, la femme

⁴⁹ Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Kristeva postule que l'abjection serait un élément universel aux individus, aux collectivités et aux civilisations (Kristeva 1980, 83). Bien que la distinction entre éléments soit commune à de nombreuses cultures, la psychanalyse et la vision du monde qu'elle propose ne sont pas des éléments nécessairement partagés par tous, n'en faisant pas des éléments universellement vécus. En effet, nous pourrions nous questionner si, par exemple, les systèmes politique et sociaux des premières nations seraient, en réalité, anabjectaux.

⁵⁰ « *Positionality* is the social and political context that creates your identity in terms of race, class, gender, sexuality, and ability status. Positionality also describe how your identity influences, and potentially biases, your understanding of and outlook on the world » (Dictionnaire.com)

⁵¹ Les relations de pouvoir entre les genres et les sexes, mais surtout la performativité de ceux-ci dans la culture musulmane sont complexes. Une recherche sur ces sujets et sur leur représentation est hautement pertinente. Malheureusement, ces éléments ne seront pas approfondis d'avantage dans le cadre de ce mémoire.

grotesque et l'indomptable féminité sont des éléments menaçant l'identité dominante masculine qui se veut – il faut le rappeler – homogène dans sa performance des dictats attribués à ce sexe. Ainsi, en performant une féminité qui n'est pas grotesquement humoristique, 2Fik contamine sa masculinité par cet autre féminin; il contamine son solvant masculin homogène avec un soluté féminin incontrôlé, créant de la sorte une nouvelle solution fondamentalement hétérogène et transformative. Cette contamination est divulguée par deux éléments faciaux, soit sa barbe – attribut masculin – et le rouge à lèvres – attribut de la disponibilité sexuelle féminine⁵². Dans cette optique, il subvertit la performance des genres et des sexes, telle que comprise dans un cadre hétéronormatif, et propose, dans la continuité du modèle de *Tapestry*, une performance queer de l'odalisque.

Le second niveau de lecture de cette photographie de 2Fik pointe vers le corps étendu comme étant celui de Ludmilla-Mary. Celle-ci subvertit la culture dominante en revendiquant deux abjections féminines hors-normes. Dans un premier cas, pour le corps de 2Fik, sa barbe représentait ostentatoirement sa masculinité. Pour Ludmilla-Mary, elle fait partie d'une manifestation de sa féminité hors-norme, grotesque, monstrueuse et abjecte ainsi que de sa subversion d'un idéal féminin. Biologiquement, la pilosité faciale chez les femmes relèvent d'un dérèglement hormonal⁵³ (Ernault 2012). Socialement, ce marqueur facial pousse les femmes à barbe dans une marginalité qui était, historiquement, promue et exhibée dans le cirque ou les foires. Ainsi, ces femmes, déshumanisées, devenaient des objets de voyeurisme et de divertissement relevant des catégories du grotesques et du monstrueux⁵⁴ (Ernault 2012). Par contre, dans les dernières années, les femmes souffrant d'hirsutisme revendiquent leur pilosité comme faisant partie de leur féminité unique et

⁵² Dans son livre *Sur la bouche : Une histoire insolente du rouge à lèvres*, Rebecca Benhamou raconte que « le fard rouge est très majoritairement utilisé par des femmes puissantes ou considérées comme rebelles, associées à une forme de sorcellerie ou à la prostitution » (Benhamou 2021, 13). Il semblerait que la question féminine et la complexité sensuelle du rouge à lèvres se retrouvent dans l'œuvre de 2Fik, ainsi que dans l'expression d'une sensualité masculine, elle aussi, hors-norme par sa contamination féminine.

⁵³ Il s'agirait d'un dérèglement hormonal, si nous considérons qu'il n'existe que deux sexes biologiques. Dans l'optique que le sexe est tout aussi construit que le genre, alors la pilosité faciale serait comprise dans un spectre biologique d'hormones variables dans l'espèce humaine (Butler 2006; Ernault 2012).

⁵⁴ Cette considération de la pilosité féminine est ancrée dans les conceptions de beauté hétéronormative eurocentriste et occidental-centriste qui sont au cœur du sujet traité dans ce chapitre. Par contre, ces conceptions de la pilosité féminine ne se transposent pas à toutes les cultures et à toutes les visions de la beauté.

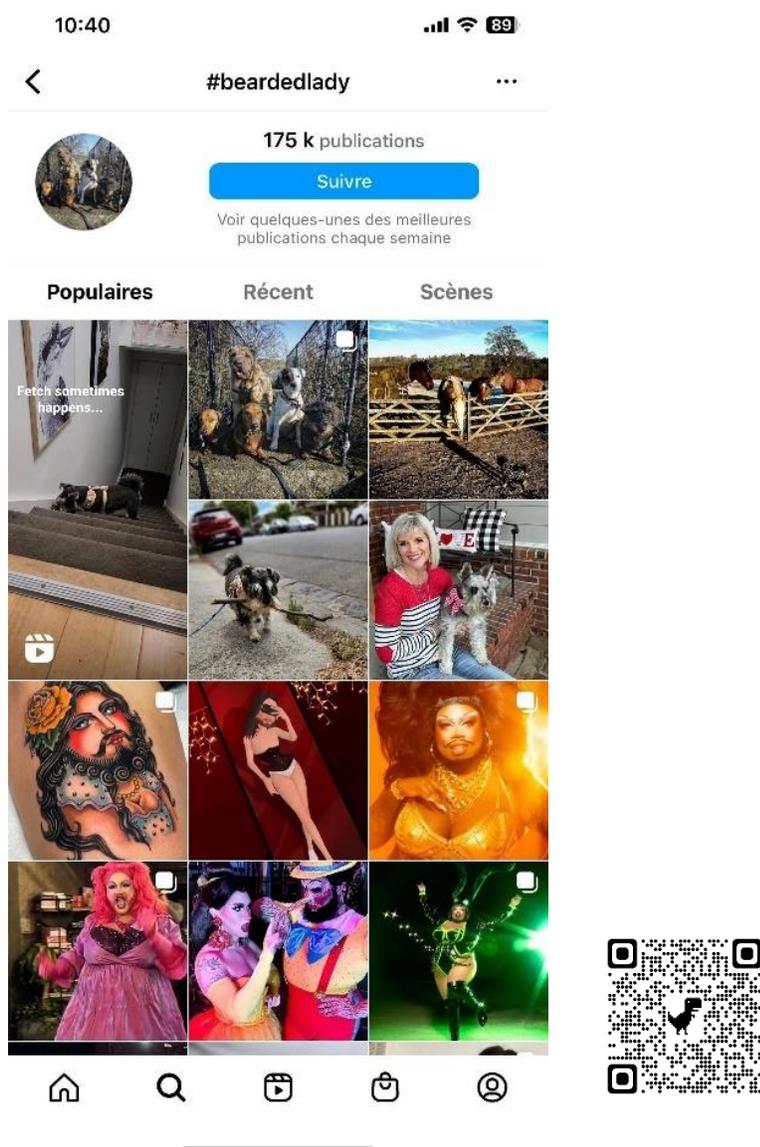


Figure 32. Cassandra Roy, capture d'écran d'une recherche Instagram avec le mot clic #beardedlady, 2023.

Comme Dimitri Salmon l'écrit dans *Ingres : La Grande Odalisque*, « *La Grande Odalisque* pourrait être considérée soit comme un pur oratorio dédié à l'idéal féminin, soit comme un opéra de la sensualité instinctive » (Salmon 2006, 6). Est-ce que *La Grande Intendante* serait « un opéra de la sensualité instinctive » ? Au premier abord, la réponse serait non. Cependant, Ludmilla-Mary proposerait un hymne à la sensualité corporelle et abjecte. Son regard, sa pose et même son maquillage, langoureux et sensuels, contribuent à montrer sa corporalité aux spectateurs.trices. Contrairement à l'odalisque, dont le corps est le fruit d'un imaginaire masculin, Ludmilla-Mary

s'affiche comme elle est, dans toute sa féminité hors-norme, sa barbe étant presque un accessoire de mode⁵⁷. En reprenant une idéalisation de la beauté, Ludmilla-Mary se positionne, par rapport à l'odalisque et à l'idéal qu'elle véhicule, comme un modèle de diffusion d'une beauté qui avait été déshumanisée, gardée dans les marges de la culture dominante masculine et spectaculaire. Dans un second cas, *La grande odalisque* fonctionne comme une sensualité idéalisée du corps féminin. Ce tableau est acceptable dans la mesure où il propose un nu dans un contexte orientaliste qui permet de l'élever au rang d'œuvre canonique (Calosse 2011; Nead 1992). Par contre, si on enlève tous les éléments orientalisant du tableau d'Ingres, nous sommes devant une femme nue attendant de combler les désirs sexuels de celui qui la rejoindra – en l'occurrence, le spectateur de cette œuvre⁵⁸. Dans *La Grande Intendante*, 2Fik retire tous ces éléments orientalisants du tableau de 1814 et les remplace par des outils ménagers. Ainsi, Ludmilla-Mary ne se trouve plus dans un contexte artistique justifiant sa nudité et arbore un rouge à lèvres brillant qui indique justement cette disponibilité sexuelle qui tente d'être dissimulée chez l'odalisque. Elle devient cette femme nue, rebelle, en attente de faveurs sexuelles ; elle devient cette travailleuse du sexe que représente, en réalité, l'odalisque.

Le déguisement de la prostitution par des thèmes et des sujets permet, pour la culture dominante masculine, de consommer visuellement des corps, sans pour autant se risquer au contact de leurs abjections. En effet, les travailleuses du sexe sont marginalisées et abjectées à cause de leur potentiel d'agent de transmission de maladies, mais surtout par la contamination qu'elles effectuent entre les catégories d'objet vendu et de sujet vendant (Lauzon 2009). Lauzon explique :

[T]he prostitute's body has also been framed, historically and ideologically, as a locus of inherently uncontrollable and dangerously contaminable abjection. [...] For Walter Benjamin, the spectacular nature of the prostitute in modernity is linked to her troubling presence as both seller and commodity. The prostitute, according to Benjamin, provokes fascination and horror as she dangerously crosses and recrosses the subject/object binary border (Lauzon 2009, 161-62).

⁵⁷ Il serait possible d'argumenter que Ludmilla-Mary est une production de l'imaginaire de 2Fik et qu'elle n'aurait pas le pouvoir de s'afficher. Par contre, cette réflexion amène plusieurs questionnements concernant la position de l'artiste dans son processus créatif, puisqu'il existe un personnage se nommant 2Fik constituant une ombre sur laquelle les identités et les personnalités viennent se greffer. Ainsi, oui, Ludmilla-Mary viendrait de l'imaginaire de l'artiste, mais elle s'affirme aussi en deçà du non-personnage que serait en réalité 2Fik. Cet argument serait un élément à creuser dans une recherche plus approfondie sur la démarche de création de l'artiste franco-qubécois-marocain.

⁵⁸ Le masculin a été choisi en raison du genre historique attribué aux spectateurs.trices de ce tableau.

Par conséquent, comme il en a été question dans le premier chapitre, la figure de la femme hors-norme, abjecte, a cette capacité et cette faculté de jouer entre les frontières d'objet et de sujet. Ce même jeu et cette même capacité sont au cœur de la profession de travailleuses du sexe qui, continuellement, se vendent et sont vendues. Ainsi, elles ne représentent jamais un simple objet à consommer (comme le serait les autres femmes-objets), impliquant qu'elles ne peuvent pas quitter le domaine de l'abjection et, physiquement, les *Red-light district* (Lauzon 2009 ; Tate 2015).

3.3 Du chasse-mouche au plumeau : l'identité abjecte orientale

Dans l'œuvre *La Grande Intendante*, une multitude d'identités abjectes y est représentées et l'une des particularités de cette photographie est que ces identités sont liées de manière intersectionnelle. Ainsi, la première analyse portant sur l'abjection du féminin incontrôlé entre en relation avec les analyses à venir. Elle sera donc utilisée ultérieurement pour effectuer des recoupements analytiques entre les différentes identités abjectes abordées dans ce chapitre. Les corps de 2Fik et de Ludmilla-Mary présentent aussi une identité abjecte orientale. En effet, *La grande odalisque* d'Ingres s'inscrit dans le mouvement artistique français de l'orientalisme. Néanmoins, le corps de l'odalisque ingresque aurait des traits physiques considérés comme occidentaux, faisant que son orientalisation proviendrait de l'environnement et des objets qui l'entourent. Dans *La Grande Intendante*, les corps de l'artiste et du personnage sont physiquement associés à cet orientalisme déplaçant l'Odalisque de l'orientalisme fantaisiste, vers un orientalisme tangible.

Avant d'entamer l'analyse stylistique de la puissance abjectale de la représentation de 2Fik, nous devons clarifier certains éléments, tels que la position du Canada dans l'Occident et par rapport aux puissances coloniales ainsi qu'impérialistes que sont l'Angleterre, la France et les États-Unis⁵⁹. De plus, une définition de l'orientalisme comme courant de pensée, mais aussi comme institution politique, économique et culturelle permettra de comprendre les relations de pouvoir établies entre le domaine du sujet et les zones abjectes orientales.

⁵⁹ L'importance de comprendre la situation nationaliste canadienne à la lumière de l'orientalisme est en lien avec la délimitation géographique du corpus de cette recherche, qui se concentre sur des œuvres exposées au Canada depuis les années 2000.

Professeur de littérature comparée et auteur de l'ouvrage *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* (1995), Édouard W. Saïd propose une analyse transdisciplinaire de la production de connaissances coloniales sur l'Orient en Occident depuis le 18^e siècle. Il écrit :

Pour leur part, les Français et les Anglais [...] possèdent une longue tradition de ce j'appellerai l'*orientalisme*, qui est une manière de s'arranger avec l'Orient fondé sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale. L'Orient n'est pas seulement le voisin immédiat de l'Europe, il est aussi la région où l'Europe a créé les plus vastes, les plus riches et les plus anciennes de ses colonies, la source de ses civilisations et de ses langues, il est son rival culturel et lui fournit l'une des images de l'Autre qui s'impriment le plus profondément en lui. De plus, l'Orient a permis de définir l'Europe (ou l'Occident) par contraste : son idée, son image, sa personnalité, son expérience. [...] Bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient (Saïd 1995, 13 et 15).

Suite à la Deuxième Guerre mondiale, cette tradition orientaliste a été reprise par les États-Unis et adaptée à leurs besoins impérialistes contemporains, impliquant de leur part une lourde intervention économique et une grande production d'images orientalistes et racistes (Saïd 1995, 54 et 318).

À la lumière de cette critique post-coloniale saïdienne, quelle est la relation du Canada avec ces puissances orientalistes ? Quel impact ces relations ont-elles sur la culture politique, économique et artistique canadienne ? Le Canada est une nation, selon la définition formulée par Benedict Anderson dans *L'imaginaire national*, soit « une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine » (Anderson 2006, 19). En effet, le pays projette, à l'international, l'impression qu'il est un regroupement d'individus liés entre eux – même s'ils ne se connaîtront jamais personnellement. Ce regroupement est délimité par la citoyenneté ainsi que par la frontière où règne la souveraineté démocratique de la communauté canadienne⁶⁰. Néanmoins, cette souveraineté n'a pas été gagnée par une révolution, comme ce fut le cas de son

⁶⁰ Il est pertinent de préciser que la communauté canadienne n'est pas unifiée. Au contraire, elle est variée et complexe. En effet, plusieurs sous-nationalismes sont apparus à travers l'histoire du Canada avec, par exemple, les deux référendums québécois de la fin du 20^e siècle. De plus, la communauté, imaginée comme canadienne, s'est construite au dépend d'un *Autre* autochtone qui a vécu les violences et le génocide liés à l'idée de l'établissement d'une unité homogène des sujets canadiens.

homologue états-unien, mais par l'affirmation d'un sous-nationalisme naissant parallèlement à la métropole anglaise⁶¹ (Anderson 2006, 16). En contrepartie, le Canada fait toujours partie du dominion britannique, comme l'Australie et l'Écosse. Dans cette optique, les connaissances et les politiques de tradition anglaise ont tout de même été diffusées dans ces « colonies » qui, malgré leur subalternité historique, font partie de l'Occident. Conjointement, la population canadienne s'est vue influencée par la tradition française – ancienne métropole coloniale datant d'avant la conquête britannique de 1760. Les universités et les politiques internationales de cette nation canadienne se trouvent donc grandement influencées par ces deux joueurs prédominants de l'orientalisme (Anderson 2006 ; Saïd 1995). Contemporainement, les États-Unis ont repris cette influence, leurs cultures universitaires ainsi qu'artistiques deviennent un contenu consommable par la communauté canadienne⁶². Ainsi, bien que le Canada ne produise pas activement de connaissances ou un réseau de savoir orientalistes, il participe à son entretien, à sa consommation et à sa citation à travers les différents pans de son nationalisme, que ce soit politiquement, économiquement ou culturellement.

Les dynamiques de pouvoir qui structurent et maintiennent l'orientalisme en place depuis le 18^e siècle peuvent être illustrées à travers la définition de l'abjection établie au début de ce mémoire. Dans ce chapitre, nous ferons référence à ce que nous appelons une abjection orientale qui – selon la définition de l'abjection donnée précédemment – est un sentiment dialectique règlementé par l'identité dominante occidentale et orientalisante dans un but de protection. Cette protection aboutit, notamment, à une marginalisation physique et sociale des identités abjectes orientales et intersectionnelles qui menacent l'homogénéité et la souveraineté de l'identité dominante coloniale. L'identité abjecte orientale vit – non-exhaustivement – des violences sociales, politiques, économiques et culturelles, une déshumanisation et une aliénation qui découlent de son abjection – violences qui fonctionnent comme mécanisme de protection pour l'identité dominante (Saïd 1995, 325). Pourtant, ce statut d'identité abjecte posséderait aussi un pouvoir politique, une *abjectivité* qui permettrait de subvertir et de neutraliser les normes sociales et la culture dominante. Cette abjectivité se manifeste, entre autres, par la représentation artistique de ces identités abjectes

⁶¹ Anderson écrit : « Et nombre de "vieilles nations" que l'on croyait jadis parfaitement consolidées doivent relever, à l'intérieur de leurs frontières, le défi de "sous"-nationalismes qui, naturellement, rêvent de se débarrasser un beau jour de cette subalternité » (2006, 16).

⁶² 80% des médias consommés à travers le monde sont créés aux États-Unis (This Changes Everything 2019).

par 2Fik dans l'espace public. Certaines questions demeurent : comment l'orientalisme se manifeste-t-il dans les arts et comment *La grande odalisque* et *La Grande Intendante* dialoguent-elles à l'intérieur de ce mouvement transhistorique et transnational.

Les échos formels entre *La Grande Intendante* (2015) et *La grande odalisque* (1814) mettent en évidence l'existence de quatre éléments d'analyse permettant de comprendre la subversion de l'abjection présente dans la photographie de 2015 – et cela, pour les deux corps représentés, c'est-à-dire celui de 2Fik et celui de Ludmilla-Mary. Dans la première partie de ce chapitre, sept différences ont été établies entre le tableau d'Ingres et l'œuvre de 2Fik. Le premier élément d'analyse constitue une huitième différence qui reflète la construction artistique médiatrice de l'orientalisme. Dans l'œuvre de 1814, l'odalisque arbore des traits physiques considérés comme occidentaux et plus particulièrement une mélanine⁶³ extrêmement pâle. L'orientalisation de ce personnage s'opère ainsi par l'ensemble des éléments de parure et de décoration peuplant la composition. En effet, comme le propose Salmon dans son analyse du tableau : « Ultime originalité qui caractérise cette icône de la sensualité féminine, la référence orientale ; référence uniquement présente en fait dans le turban noué autour des cheveux châtain de la jeune femme et dans seulement trois accessoires, le chasse-mouche en plumes de paon et la longue pipe à opium posée à côté d'un brûle-parfum encore fumant » (Salmon 2006, 12). Dans l'œuvre de 2015, les corps de 2Fik et de Ludmilla-Mary présentent une mélanine plus foncée, ce qui peut être associé à l'imaginaire oriental au cœur des constructions culturelles et politiques de l'orientalisme historique et contemporain (Saïd 1995). De ce fait, 2Fik met à nu la médiation qu'Ingres a imposée à la figure de l'odalisque, pour qu'elle ne menace pas et ne contamine pas le sujet occidental masculin dominant qui la consomme visuellement. Cette médiation passe par l'utilisation d'une fantaisie orientale occidentalocentriste qui en dit plus sur les pouvoirs des représentations coloniales que sur l'Odalisque comme personne.

En lien avec la conclusion de ce premier élément d'analyse, le second s'avère être l'évocation, par 2Fik, de la vraie place de l'Odalisque dans le harem. Nous le rappelons, l'Odalisque est au service des femmes du Harem dont les rôles et les rangs étaient clairement établis

⁶³ La mélanine serait la capacité naturelle de la peau à produire une substance qui influence la pigmentation pour la protéger de la lumière ultraviolette (Société canadienne du cancer).

(Tannahill 1992). Ainsi, en portant des gants de ménage, en ayant un plumeau et en s'allongeant à côté d'une balayeuse, 2Fik exemplifie le fait que l'odalisque d'Ingres n'aurait jamais pu, parée et entourée de la sorte, attendre un Sultan, puisqu'elle aurait dû arrêter brusquement ses tâches de servante pour le faire. L'ironie de cette scène humoristique rappelle – dans les limites de l'imagination – les scénarios traditionnels de films pornographiques impliquant une femme de ménage sexuellement disponible pour s'occuper des besoins de l'homme présent, en plus de son ménage (fig. 33).



Figure 33. Cassandre Roy, montage photographique entre *La Grande Intendante* de 2Fik et l'image de promotion du film *J'ai baisé la femme de ménage Thick Latina de mon immeuble* (Valerie Kay et Johnny Love), 2023, Layout.

Le troisième élément se rapporte justement aux objets ménagers introduits dans *La Grande Intendante* et à leur symbolique économique. Dans leur article « *Abject Economics: The Effects of Battering and Violence on Women's Work and Employability* » (2004), Angela M. Moe et Myrtle P. Bell se penchent sur la dépendance économique de la victime envers son partenaire violent. En vivant dans une situation de dépendance économique, les femmes violentées ne peuvent pas partir sans risquer de tomber dans une précarité économique qui affecterait également leurs enfants. Cette relation entre sujet dominant et sujet dominé permet de faire un parallèle avec le concept d'« économie abjecte » (*abject economics*), qui permet de comprendre la déshumanisation au cœur de la dépendance économique entre les sujets dominants et les sujets abjects. Dans les conditions impérialistes et coloniales liées à l'orientalisme, cette violence facilite le maintien des sujets abjects en marge de la société politico-économique dominante et facilite leur utilisation comme une main-d'œuvre impérialistement objectivée. Or, le maintien des pays orientaux contemporains dans un statut d'abjection est nécessaire à l'impérialisme économique de l'identité dominante états-unienne et, par extension, canadienne (vu son appui – à la fois passif et actif – aux entreprises coloniales

modernes). De surcroît, le dialogue liant le concept d'économie abjecte à l'œuvre *La Grande Intendante* est aussi constitué de la dépendance économique vécue par les diasporas abjectes issues de ces zones lointaines d'abjection aux institutions économiques, politiques et culturelles des terres d'accueil⁶⁴ (McClintock 1995). Comme Anne McClintock le propose dans l'introduction de son livre *Imperial Leather : Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest* :

Imperial Leather explores, in part, the paradox of abjection as a formative aspect of modern industrial imperialism. Under imperialism, I argue, certain groups are expelled and obliged to inhabit the impossible edges of modernity: the slum, the ghetto, the garret, the brothel, the convent, the colonial Bantustan and so on. Abject peoples are those whom industrial imperialism rejects but cannot do without: slaves, prostitutes, the colonized, domestics workers, the insane, the unemployed, and so on (McClintock 1995, 72).

Par conséquent, les groupes abjectés sont utilisés par l'identité dominante pour remplir des emplois non menaçants et nécessaires comme le sont, par exemple, les employés de maison et les femmes de ménage. Ces groupes sont envisagés comme des objets consommables et utilisables par l'impérialisme occidental et non comme des sujets habitant le domaine politique (Hennefeld et Sammond 2020). De retour à *La Grande Intendante*, 2Fik y positionne son corps et celui de Ludmilla-Mary comme une dénonciation, à la fois historique et contemporaine, de cette exploitation économique des identités abjectes, notamment racisées – en lien avec l'orientalisme – mais aussi intersectionnellement genrées, avec la féminité de Ludmilla-Mary (McClintock 1995; Moe et Bell 2004; Saïd 1995; Tyler 2009).

Notre dernier élément d'analyse, des quatre proposés dans ce chapitre, est en lien avec les concepts de construction et de citation qui sont au cœur de l'entretien de l'orientalisme. Saïd explique que les auteurs orientalistes créent des réseaux de citations qui standardisent le savoir et qui renforcent sa construction. Il écrit :

Je crois en l'influence déterminante d'écrivains individuels sur le corpus des textes, par ailleurs collectifs et anonyme, constituant une formation discursive telle que l'orientalisme. L'unité du vaste ensemble de textes que j'analyse vient pour une part du fait qu'ils se réfèrent souvent les uns aux autres : l'orientalisme est après tout un

⁶⁴ Le terme « terre d'accueil » tente de représenter l'ouverture présumée des pays comme le Canada et les États-Unis envers l'immigration, malgré des réalités sociales qui dissimulent une réalité différente de ces diasporas dans leur pays d'« accueil ».

système de citation d'ouvrages et d'auteurs. [...] Par conséquent, je procède dans mes analyses par explications de textes dans le but de révéler la dialectique entre le texte ou l'écrivain individuel et la formation collective complexe à laquelle l'œuvre en question est une contribution (Saïd 1995, 37).

Dans le mouvement artistique orientaliste, la citation et les références entre peintres existent aussi comme le démontre les figures 10, 11, 12, 13 et 14 utilisées dans le chapitre I de ce mémoire. Ce que 2Fik accomplit avec *La Grande Intendante* est justement d'infiltrer cette suite de citations odalisques ainsi que la suite de citations ingresques, en démontrant leur construction par le biais, notamment, du fond noir photographique qu'il utilise. En effet, contrairement à *La grande odalisque* d'Ingres, où l'arrière-plan représente une salle sombre avec des pilastres, la photographie de 2015 affiche un arrière-plan unidimensionnel noir qui agit comme un rappel de la tradition photographique colonialiste. Dans son livre *Colonialism and Homosexuality*, Robert Aldrich y rappelle justement que : « Photographers sometimes took unposed shots but, especially in the early years of complicated equipment and long exposure times, photographs were often carefully arranged and choreographed, and indigenous people were frequently photographed in studios against “appropriate” backgrounds » (Aldrich 2003b, 169). Dans la même suite d'analyse, cette réalité, en partie photographique, en partie anthropologique, en partie ethnographique et parfois artistique, des périodes coloniales de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle, permet, par exemple, de lier l'œuvre de 2Fik avec la photographie de l'odalisque de 1840 qui semble aussi avoir été prise en studio et dont le fond ne présente aucune perspective (fig. 34).



Figure 34. Cassandre Roy, montage photographique entre *La Grande Intendante* de 2Fik et *Odalisque* d'un photographe inconnu, 2022, Layout.

3.4 Corps à vendre : abjection, prostitution et colonialisme

Dans une analyse plus centrée sur le personnage barbu de 2Fik, Ludmilla-Mary performe et remet en question la disponibilité sexuelle ainsi que la prostitution médiées ou plutôt diluées, dans *La grande odalisque*. De plus, cette nouvelle identité abjecte mise à nu s'imbrique intersectionnellement dans les deux autres identités discutées précédemment. Comme l'explique Salmon dans son introduction, « supprimons ces objets orientaux et, à défaut d'une Vénus ou d'une Danaé, nous aurions finalement le portrait d'une jeune femme contemporaine, nue et attendant son amant – scène tout aussi impossible à représenter en 1814 qu'en 1863 lorsque Manet s'y essaiera à son tour avec *Olympia* (Paris, musée d'Orsay) » (fig.15) (Salmon 2006, 13). En effet, l'Odalisque comme voulue par l'orientalisme, se veut un objet d'assouvissement des désirs sexuels du Sultan, tout comme la prostituée assouvit les désirs abjects du sujet dominant masculin occidental. Historiquement et contemporainement, le corps de la prostituée et la prostituée comme notion sont des figures d'abjection pour la bonne société patriarcale, puisqu'elles la menacent avec leur sexualité non encadrée, avec les maladies qu'elles peuvent transmettre et, surtout, avec leur jeu constant entre sujet vendant et objet vendu (Lauzon 2009). La représentation de la travailleuse du sexe devient ainsi une représentation abjecte qui doit être médiée par le pouvoir masculin⁶⁵. Cela étant établi, nous nous permettons donc d'émettre des réserves quant à l'utilisation systématique de l'analyse de Salmon (2006). Si l'odalisque est elle-même un objet consommable visuellement et physiquement, au même titre que les objets retirés dans la citation de Salmon, serait-il possible de la considérer comme le témoignage d'un orientalisme qui ne serait pas matériel, mais qui se manifesterait plutôt à l'intersection de la prostitution et de la race ? Ce que Ludmilla-Mary permet de comprendre dans sa reprise de l'odalisque est, entre autres, que la disponibilité des corps féminins et la race de ceux-ci sont indifférenciés dans une abjection consommable et coloniale. Cette intersection entre genre et race est même plus étroite que *La grande odalisque* ne le laisse paraître au premier regard.

⁶⁵ Cela expliquerait l'introduction tardive et historique de l'*Olympia* de Manet au Musée d'Orsay, permise par notre distance temporelle. Si l'artiste avait été de genre féminin, cette œuvre aurait probablement été remise dans les marges de l'histoire de l'art (Nochlin 1995).

Dans son chapitre « L'Orient imaginaire » (1995), Linda Nochlin se penche sur les œuvres orientalistes et leurs façons d'appuyer ce discours. Relativement aux représentations de nus féminins, elle écrit :

Tout comme le dos « artistique », la servante noire des scènes de bain orientalistes de Gérôme sert des buts aussi bien « connotatifs », si l'on peut dire, que strictement ethnographiques. L'idée que sa présence exalte en quelque sorte la beauté nacre de sa maîtresse blanche nous est certes familière ; il s'agit là d'une stratégie déjà utilisée par Ingres sur un orientaliste et qui se retrouve dans l'*Olympia* de Manet, où la sombre silhouette de la suivante a peu ou prou une fonction d'indicateur du débordement sexuel (Nochlin 1995, 83).

Si l'on suit la pensée de Nochlin, les objets orientalisants présents dans *La grande odalisque* rempliraient la même fonction que la servante noire dans les scènes de bain de Gérôme. Par contre, les scènes de bain ne représentent pas la prostitution visuelle et physique de la même manière que l'odalisque d'Ingres. En comparant les visages de la femme dans *Le Bain turc* de Jean-Léon Gérôme (fig.35) et de l'odalisque, nous constatons – bien qu'elles soient toutes deux de dos – que l'une détourne le regard, tandis que l'autre le dirige directement vers le spectateur, historiquement masculin (fig. 36).



Figure 35. Jean-Léon Gérôme, *Le Bain Turc*, 1880, Huile sur toile, 50,8 x 40,6 cm, image téléchargée du site du MFA Boston, <https://collections.mfa.org/objects/32124>



Figure 36. Cassandre Roy, montage entre *Le Bain turc* de Jean-Léon Gérôme (1880) et *La grande odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814), 2022, Layout.

Ainsi, bien que la baigneuse soit projetée dans les marges de l’abjection contre son gré, son statut d’objet consommable et vendable la sauve de cette abjectalité irrévocable. L’odalisque, par son regard, accepte cette abjection. Or, Ingres la réifie par l’intermédiaire du sujet du tableau et la renvoie au service d’un seul homme, le sultan – la sortant ainsi de la définition sociale de la travailleuse du sexe, qui est consommée par une multitude d’individus. En supplément, cette distance orientaliste ajoutée par l’artiste déguise le besoin voyeuriste des spectateurs masculins occidentaux qui se dissocie de leur désir de possession féminine en l’infusant dans ce tableau orientaliste (Nochlin 1995). Le corps de la prostituée ou de l’odalisque serait déjà racialisé dans le regard d’autrui par sa profession. L’odalisque vivrait ainsi une double abjection imposée par le regard occidental-centriste dominant. Cet élément force Ingres à lui donner une physiognomie occidentale pour oblitérer ce pan de cette abjection intersectionnelle.

En effet, comme Lauzon l’explique dans son chapitre « What the Body Remembers : Rebecca Belmore’s Memorial to Missing Women » concernant le corps de la femme autochtone au Canada,

the nineteenth century also witnessed a convergence in representations of the « contagious » prostitute and the « deviant » black body, a convergence enabled by the conceptualization of the « primitive » as what Gilman refers to as « an icon for deviant sexuality in general ». This conflation of the black body with the prostitute’s body was manifested in colonial Canada as a conflation of Aboriginal women and prostitution. [...] In her study of the 1995 rape and murder of Aboriginal sex trade worker Pamela George in Regina, Saskatchewan, Sherene Razack argues that

« bodies that engage in prostitution and the spaces of prostitution are racialized... regardless of the actual race of the prostitute » (Lauzon 2009, 162).

Or, Ingres aurait, par un tour de force, produit un nu féminin orientaliste fondamentalement abject qui soit maintenant acceptable et même canonique pour le regard occidental masculin hétéronormatif. Ainsi, la racialisation de *La grande odalisque* ne se rapporte pas uniquement aux objets qui l'entourent comme le prétendrait Salmon.

Cette intersection d'identités abjectes est mise à nue dans la photographie de 2015, puisque Ludmilla-Mary situe son corps racisé dans une mise en scène orientalisante qui renvoie à la prostitution. De ce fait, la double racialisation que devrait normalement subir le corps de l'Odalisque – étant donné son origine et son métier – est rendue manifeste dans la figure de *La Grande Intendante*. Ludmilla-Mary porte, en ce sens, les marques intersectionnelles de l'abjection d'une identité à la fois féminine hors-norme, racisée et prostituée. Contemporainement, son regard confrontant proposerait aussi une restructuration du discours dominant masculin colonial sur ces identités abjectes pour instaurer une meilleure protection des femmes qui vivent, socialement, les abjections reliées à leur ethnie, à leur sexe et à leur profession.

3.5 L'album caché : photographie intime et colonialisme

Dans la première section de ce chapitre, nous affirmions que dans *La Grande Intendante* et pour la culture dominante masculine hétéronormative le corps de 2Fik performait une masculinité efféminée abjectement sensuelle. La lecture de *Sex in History* (1992) nous porte à interroger plus profondément les mises à nu représentées dans la photographie de 2015. En effet, Tannahill y écrit : « In the love-desire game, the courtesan's only serious rival was the 18 year-old boy, whose attraction the Arabs felt as kneely as their predecessors the Persians and Greeks had done » (Tannahill 1992, 236). Se pourrait-il que 2Fik mette en lumière l'homoérotisme et l'homosexualité présents dans les harems ? Cette avenue constitue une possibilité. Cependant, elle s'éloigne du sujet de la photographie, qui n'est pas les harems à proprement parler, mais l'odalisque et une citation de *La grande odalisque*. Par contre, nous nous demandons si 2Fik ne mettrait pas à nu l'homoérotisme et l'homosexualité qui étaient au cœur de l'emprise coloniale du 19^e et 20^e

siècle et qui ont été marginalisés de l'histoire par la culture dominante masculine, occidentale et hétéronormative.

La prochaine section de ce chapitre est une démonstration fondée sur une lecture alternative d'œuvres qui ne se veulent pas ostentatoirement homoérotiques ou homosexuelles. Comme Aldrich le met en évidence dans son livre *Colonialism and Homosexuality*,

Restricting discussion of homosexuality to cases in which incontrovertible evidence of physical intercourse can be found narrows the range of human emotions and imposes a burden of proof on students of the history of homosexuality not expected from those studying heterosexuality. Indeed, demand for 'proof' of homosexuality is a contestable exigency, even though many writers go to great lengths to show that their subjects were not homosexual (sometimes by simply ignoring evidence) (Aldrich 2003a, 3).

De plus, les artistes abordés par Aldrich dans son livre évoluaient dans un spectre sexuel que l'on pourrait qualifier de queer, ce qui ne permet pas de démontrer, hors de tout doute, leur penchant homosexuel. En complément et comme exposé dans le second chapitre, l'identité abjecte queer et homosexuelle déviante s'est définie à la fin du 19^e siècle – impliquant, notamment, que des productions artistiques homoérotiques auraient pu constituer des collections privées qui auraient été détruites lors de leur découverte, ou même perdues, dans un désir de préserver une bonne image (Aldrich 2003b, 171).

Dans la culture européenne, les voyages tels que le grand tour permettaient, entre autres, l'expression d'une sexualité qui était, dans d'autres contextes, considérée comme inconvenable. Ces voyages, tels que mentionné dans notre chapitre II, pouvaient être ponctués de spectacles homoérotiques, tels que les *Neapolitan Fisherboys* employés par Sir William, ou étaient propices à des relations homosexuelles (Contogouris 2014). Par contre, avec la criminalisation et l'abjection de l'homosexualité masculine dans les métropoles, les colonies se sont présentées comme des terrains d'abjection et de libération de cette identité sexuelle abjecte (Aldrich 2003b). Simultanément, l'entreprise coloniale des métropoles françaises et anglaises reste fondamentalement un environnement de fertilisation homoérotique. Comme le propose Aldrich dans son ouvrage sur le sujet :

Colonialism and imperialism, in theory, aimed to set up respectable, loyal and profitable European outposts overseas, and to impart European (generally Christian) virtues to ‘savages’ and ‘heathen’; in this design, homosexuality had no place. Paradoxically, however, colonialism – to the horror of stay-at-home moralists – encouraged sexual irregularity, heterosexual and homosexual. Male bonding proved essential to the colonial adventure, especially on the frontier, during warfare and in the pioneer period preceding arrival of large numbers of European women. Confinement of lusty young men to military cantonments (or other same-sex milieux) created a hothouse of sexual urges, with trespassing across sexual borders bound to occur. Hierarchical relations – master to slave, entrepreneur to employee, officer to subaltern, colonist to houseboy – facilitated sexual expectations and demands. The relative wealth of Europeans overseas made the exchange of sex for money or other advantages easy (Aldrich 2003a, 4).

Précédemment dans ce chapitre, nous avons expliqué que l’orientalisme et son entreprise coloniale ont produit une culture littéraire et visuelle qui se veulent des vecteurs du discours impérialiste avec, comme exemple, le dénominateur commun de ce mémoire : *La grande odalisque*. Cette œuvre, comme bien d’autres, entre dans les cadres hétéronormatifs voulus par ce discours qui produit des représentations sensuelles et sexuelles féminines pour des spectateurs masculins. Par contre, la production de représentations d’hommes partiellement ou complètement nus d’identités abjectes orientales était peu fréquente et tombait sous les catégories de représentations anthropologiques ou touristiques⁶⁶ (Aldrich 2003b). Dans ces créations anthropologiques ou touristiques, même si les photographes et les peintres n’étaient pas à proprement parler engagés dans une relation homosexuelle avec leur modèle, ou que les modèles n’étaient pas impliqués dans des relations homosexuelles, leur sujet et le traitement de celui-ci produisaient des représentations homosensuelles qui devenaient homoérotiques dans le regard d’un public abjecté, soit le regard occidental homosexuel (Aldrich 2003b). Dans cette optique et selon le canon orientaliste, *La Grande Intendante* de 2Fik se rapproche de ces représentations lorsque l’on considère le corps étendu comme celui de l’artiste; ce qui transforme l’œuvre en photographie à caractère homoérotique (fig. 38, 39, 40 et 41). Selon cette lecture de la photographie de 2015, et surtout en lien avec la tradition photographique de modèles masculins efféminés (contrairement aux modèles de virilité colonisée), le rouge à lèvres porté par 2Fik entre dans un discours colonial

⁶⁶ Il existe des œuvres du canon dominant européen traduisant un regard homoérotique. Nous songeons notamment à *Le Charmeur de serpents* de Jean-Léon Gérôme (fig. 37). Cependant, leur nombre est bien inférieur aux représentations homoérotiques hors-canon, notamment permises par le développement de la photographie comme outil colonial (Aldrich 2003b; Nochlin 1995).

se rapportant à la disponibilité des corps orientaux, peu importe leur genre et leur sexualité (Aldrich 2003b) (fig. 41)⁶⁷. En performant une identité intersectionnellement abjecte – de par l’enchevêtrement de la sexualité, de l’ethnicité et de la prostitution – 2Fik met ainsi à nu la relation de pouvoir homoérotique qui se trouve au centre de la pratique coloniale, mais qui a été marginalisée de son histoire officielle dominante. Dans cette optique, autant l’odalisque que Ludmilla-Mary représentent des corps disponibles pour le regard et le plaisir masculin, tout comme celui de 2Fik qui, avec les articles de ménage, semble illustrer la citation d’Aldrich : « colonist to houseboy ». Ainsi, bien que l’orientalisme et l’impérialisme modernes se basent sur la prostitution⁶⁸ de certains corps abjects orientaux pour le bon fonctionnement de leur narration politique et économique, ces corps se retrouvent aussi dans une prostitution⁶⁹ culturelle et sexuelle où les sujets des métropoles occidentales peuvent venir les consommer sans grande répercussion, et cela, dans les marges géographiques et historiques de la culture dominante (Aldrich 2003a; Lauzon 2009).

⁶⁷ Bien que la figure numéro 42 représente un corps africain-américain, l’exotisme de la représentation, son abjection ainsi que les narrations qui y sont représentées n’avaient que rarement un lien direct avec l’ethnie du sujet, faisant que des modèles afro-américains pouvaient ainsi poser pour des œuvres à valeur orientaliste (Aldrich 2003b).

⁶⁸ Selon le Larousse, la prostitution est l’« action de prostituer, d’avilir, de dégrader quelque chose de respectable » (Larousse).

⁶⁹ Le Larousse indique qu’il s’agit de l’« acte par lequel une personne consent habituellement à pratiquer des rapports sexuels avec un nombre indéterminé d’autres personnes moyennant rémunération » (Larousse). La notion de consentement dans cette définition serait probablement à questionner dû aux relations de pouvoir souvent au cœur de la prostitution, nécessitant aussi l’abjection d’un des deux corps impliqués.

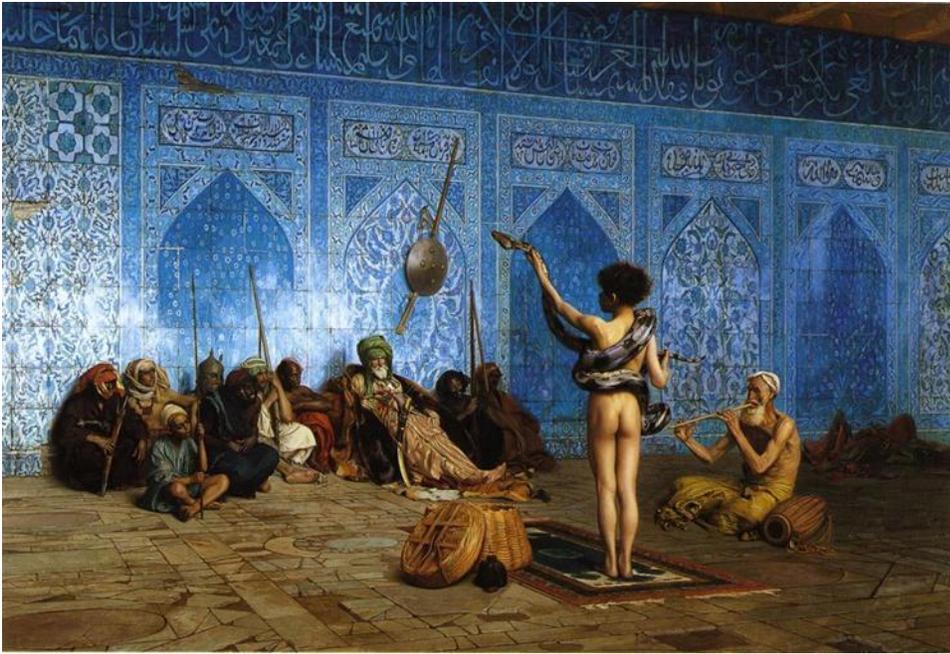


Figure 37. Jean-Léon Gérôme, *Le Charmeur de serpents*, 1870, Huile sur toile, 84 x 122 cm, Clark Art Institute, image téléchargée du site Wiki Art, <https://www.wikiart.org/fr/jean-leon-gerome/le-charmeur-de-serpents-1870>.



Figure 38. Rudolf Lehnert et Ernst Landrock, *Ahmed*, 19e et 20e siècle, photographie à tirage argentique, 39 x 29 cm, image téléchargée du site liveauctioneers, https://www.liveauctioneers.com/item/127608732_lehnert-and-landrock-xix-xxe.



Figure 39. Rudolf Lehnert et Ernst Landrock, *Jeune homme à la djellabah*, 1904, photographie à tirage argentique, 24 x 18 cm, image téléchargée du site art limited, <https://www.artlimited.net/agenda/lehnert-and-landrock-tunis-intime/en/233777>.



Figure 40. Rudolf Lehnert et Ernst Landrock, *Young Arabian Man*, N.D, photographie, 16 x 20 cm, image téléchargée du site live auctioneers, https://www.liveauctioneers.com/item/85677150_lehnert-and-landrock-young-arabian-man.



Figure 41. Cassandre Roy, montage entre *La Grande Intendante* et les photographies de Rudolf Lehnert et Ernst Landrock *Ahmed, Jeune homme à la djellabah* et *Young Arabian Man*, 2022, Layout.



Figure 42. George Dawe, *A Negro Over-Powering a Buffalo - A Fact Which Occurred in America in 1809, 1810*, peinture à l'huile, 203,8 x 204,5 cm, The Menil Collection, Texas, image téléchargée du site de The Menil Collection, <https://www.menil.org/collection/objects/2>.

3.6 Nouveau regard

En s'autoreprésentant et en se réappropriant le motif de l'odalisque grâce à son corps et celui de Ludmilla-Mary, 2Fik parvient à interroger et à remettre en question notre vision et nos analyses d'œuvres orientalistes comme *La grande odalisque*. De plus, *La Grande Intendante* permet de comprendre que certaines abjections, qui semblaient isolées, s'enchevêtrent les unes dans les autres. L'abjection intersectionnelle résultante illumine la polysémie au cœur d'œuvres qui ont été catégorisées par l'histoire de l'art et qui doivent, avec le temps, être requestionnées par des artistes contemporains tels que 2Fik. Cette remise en question de l'œuvre canonique d'Ingres et toute la production de cet artiste marocain, français et québécois investissent aussi un élément particulier qui se manifeste dans *La Grande Intendante*, soit l'humour et, jusqu'à un certain point, l'humour abject.

Nous avons déduit, dans ce chapitre, que la photographie de 2Fik devait choquer nos regards occidentaux, hétéronormés et masculinisés⁷⁰. Par contre, il en est tout le contraire. Elle fascine et fait rire. Cette réalité pourrait être expliquée par la dualité du sentiment d'abjection, qui peut être médié, sublimé, par l'humour qui permet d'ouvrir un dialogue paraissant impossible. Comme Hennefeld et Sammond le proposent dans l'introduction d'*Abjection Incorporated* :

Why does the spectacle of abjection so often provoke grim, morbid laughter rather than demeaning ridicule or cynical mockery? We often describe genres of comedy that linger between referential horror and obscene farce as « dark », « black », « cringeworthy », « gallows humor », or sometimes « anticomedie » (jokes with bad taste and no apparent point). While these modes at their best resist « punching down » and making laughing stocks of already marginalized subjects, their social politics are also more complex than merely « punching up » by lambasting those with undue power, influence, or normative legitimacy. Abject humor, then engages the liminality of affect and the ambiguity of social relations by confronting the grinding operations of power with a perverse mixture of joy and dread (Hennefeld et Sammond 2020, 5).

Or, pendant que les spectateurs.trices rient, 2Fik utilise son abjectivité politique afin qu'un rire à la fois, l'abjection intersectionnelle que ces personnages et lui vivent, puisse être reconnue et

⁷⁰ À la lumière des analyses développées dans ce mémoire, nous pouvons comprendre que le regard masculin porté sur les modèles et les œuvres peut avoir été internalisé par les visiteuses de genre et de sexe féminin. Ainsi, devant une œuvre, leur regard serait entraîné pour performer comme leurs compères masculins, ne reconnaissant pas les problématiques féministes de ces œuvres – à l'instar des représentations de viols discutées dans le premier chapitre.

révoquée dans une culture historiquement, artistiquement, politiquement et économiquement plus inclusive.

Conclusion

L'art abject, dont la conceptualisation date des années 1990, a marqué l'imaginaire du public en proposant des œuvres contestataires, subversives et transformatrices. Dans une perception première de cet art, façonnée par l'exposition du Whitney en 1993, les œuvres présentées à cette occasion provoquaient ostentatoirement le sentiment dialectique d'abjection par la présentation de matières et de choses abjectes. Néanmoins, l'abjectalité d'une œuvre ne se manifeste pas uniquement par la matérialité de celle-ci, mais serait, en réalité, polysémique. Les identités marginalisées, déshumanisées et aliénées par les identités dominantes (variables dans le temps et l'espace) se voient abjectées du « domaine du sujet » qu'elles délimitent par leur exclusion (Butler 2011, 17). Ces identités abjectes, telles que comprises par Butler, Tyler, Hennefeld et Sammond, possèderaient une agentivité politique qui aurait le pouvoir de transformer et de subvertir l'identité dominante grâce à l'affirmation de leur abjectivité dans ce « domaine du sujet », l'espace politique et l'espace public (Butler 2011; Hennefeld et Sammond 2020; Tyler 2013). Dans le contexte artistique canadien contemporain, ces œuvres représentant des identités abjectes dans l'art et dans l'environnement social permettent ainsi de refuser l'invisibilité, la déshumanisation, la marginalisation et les violences liées à leur abjection.

Dans ce mémoire, le concept et le terme d'abjection était central à l'analyse, à la compréhension et à la mise en dialogue des différentes œuvres utilisées. À la lecture des travaux de grand.es auteur.rices comme Bataille, Kristeva, Butler et Tyler, il nous est apparu nécessaire de proposer une nouvelle définition, contextuellement et conceptuellement adaptée à ce mémoire, mais qui permettrait aussi d'illustrer le pouvoir didactique contestataire que ce concept possède dans son utilisation analytique. Cette nouvelle définition précise que l'abjection serait un sentiment dialectique règlementé par l'identité dominante dans un but de protection. Cette protection résulte notamment en une marginalisation des identités abjectes qui menacent l'homogénéité et la souveraineté de l'identité dominante. Les différentes identités abjectes vivent – non-exhaustivement – les violences sociales, politiques, économiques et culturelles, la déshumanisation et l'aliénation qui découlent de leur abjection ; violences qui fonctionnent comme un mécanisme de protection de l'identité dominante. Pourtant, ce statut d'identité abjecte possèderait aussi un pouvoir politique, une abjectivité qui permettrait de subvertir les normes sociales et la culture

dominante tout en permettant de se libérer de son abjection. Cette abjectivité se manifeste, entre autres, par la représentation artistique d'identités abjectes dans l'espace public via des artistes issus.es d'un ou de groupes marginalisés. L'analyse de nos trois principales études de cas a permis de démontrer comment ces œuvres et ces artistes représentaient une abjectivité contemporaine et transhistorique par le biais des techniques de l'autoreprésentation et de la réappropriation de motif. Ces deux techniques sont, par la suite, avivées par l'une des particularités de ces œuvres, soit leur relation avec un dénominateur commun artistique qu'est *La grande odalisque* d'Ingres. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, *Tapestry* et *La Grande Intendante* ont toutes permis de mettre à nu des identités dominantes (manifestées dans *La grande odalisque* d'Ingres) et de neutraliser l'abjection, qui était forcée, sur leur identité – qu'elle soit anormalement féminine, queer, orientale ou intersectionnelle.

Le groupe artiste Guerrilla Girls a produit, pour une première fois, leur affiche *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* en 1989. En 2015, une version de 2012 a été accrochée à Montréal dans une exposition de la Station 16 Editions. Cette affiche mettrait fondamentalement à nu le regard masculin muséal qui dicte, depuis des siècles, les productions artistiques – *La grande odalisque* incluse. En mettant ces œuvres en relation avec la théorie esthétique de Nead et la théorie psychanalytique de Kristeva, nous pouvons comprendre que l'œuvre newyorkaise réagit à l'iniquité des accrochages dans la collection moderne du MET, mais qu'elle questionne aussi les accrochages des nus féminins qui ont l'étrange habitude de perpétuer une violence masculine manipulatrice, sexuelle et idéalisante du corps féminin. En s'autoreprésentant directement et indirectement, ainsi qu'en se réappropriant le motif de l'odalisque dans une citation formelle du tableau d'Ingres, les Guerrilla Girls réussissent à subvertir et à transformer la culture dominante masculine muséale pour un public volontaire et involontaire, puisque leur affiche a été reproduite à travers le monde. De plus, ce qui rend cette affiche particulièrement puissante, abjectivement et pédagogiquement, est l'utilisation d'un langage extra-artistique, démocratique, libéral et statistique. En effet, elles y utilisent des statistiques publicitaires pour mettre de l'avant l'iniquité existante entre le nombre d'artistes (femmes) accrochées dans la section d'art moderne du MET et le nombre de nus féminins qui est accroché. En utilisant cette forme de statistiques, les Guerrilla Girls mettent non seulement en évidence les biais masculinistes d'accrochage dans les musées, mais aussi les biais statistiques utilisés dans les discours officiels

des institutions. Suite à cette analyse, une nouvelle question émerge : existeraient-il des statistiques de l'abjection ? Permettraient-elles de tracer mathématiquement l'absence de certains groupes ? Selon la publication *Statactivism : comment lutter avec des nombres* (2014) et selon les Guerrilla Girls, il semblerait que oui.

J J Levine est un artiste montréalais queer qui immortalise, avec sa caméra, les membres de sa famille choisie. Son œuvre, *Tapestry*, a habité l'espace public dans le cadre du *Canon Project Wall* du Hamilton Artist Inc en 2015, en Ontario. Depuis la fin du 19e siècle, la considération politique, sociale, médicale et surtout, légale, de la déviance homosexuelle a produit une violence, une déshumanisation et une aliénation des corps queer dans le « domaine du sujet » qui a été poussé jusqu'à un génocide médical, avec la crise du SIDA de la fin du 20e siècle (Meyer et Lord 2013). Ainsi, une narration de disparition et de documents « snapshot » était au cœur de la représentation queer, dont le futur restait incertain lors de cette crise sanitaire. En représentant, à travers le temps, les membres de sa famille dans des compositions soigneusement mises en scène par lui, Levine présente une esthétique queer qui s'éloigne de l'urgence de documentariser la présence éphémère sociale queer, pour manifester l'existence d'un futur queer. Ironiquement, *Tapestry* inscrit son personnage dans une composition atemporelle, mais celle-ci permet, par son écho formel avec *La grande odalisque*, de questionner et de mettre à nu la binarité normative qui régit le genre, le sexe et la sexualité. En effet, en s'autoreprésentant et en se réappropriant ce motif, l'artiste montréalais neutralise l'abjection qui a été forcée sur les corps queer et transforme nos conceptions des dichotomies hommes/femme, pénis/vagin, hétérosexuel/homosexuel ainsi que leur imbrication, pour produire des corps contemporanément hétéronormés et homonormés. Il le fait notamment en représentant un.e odalisque queer anonyme. La force de cette photographie résiderait, de surcroît dans le consentement, qui est au cœur de la pratique de l'artiste. Bien que Levine représente les membres de sa famille dans des compositions fictives, la présentation et l'exposition de ces photographies ne se fait pas sans le consentement des modèles. Cette dynamique, qui n'a pas été particulièrement présente entre les artistes et les modèles à travers l'Histoire de l'art, redonne un pouvoir de représentation à ces modèles issus.es de la communauté queer. Suite à cette analyse de *Tapestry*, un élément reste à questionner, soit le titre de l'œuvre. En effet, Levine nomme traditionnellement ses photographies avec le nom du sujet représenté. Par contre, dans ce cas-ci, le nom réfère à la décoration des murs, décoration émulée par le sofa où est étendu.e le.la odalisque.

Levine tente-t-il un commentaire sur le fait que, tout comme les éléments décoratifs de sa photographie, l'odalisque d'Ingres est décorative et objectifiée ? Ou encore, en utilisant un élément décoratif comme titre, cela permettrait-il à Levine de jouer avec le regard des spectateurs.trices, qui dévierait du modèle pour aller se poser sur le motif répétitif démontrant de la puissance influente et analytique contenue dans les titres d'œuvres ?

La pratique artistique de 2Fik, artiste marocain ayant vécu au Maroc, en France et, plus récemment, au Québec, est marquée par la création de personnages qui interagissent dans un *soap* fantastique immortalisé par des compositions photographiques. Dans toutes ses œuvres, il personnifie et performe chacun de ses personnages. 2Fik performe Ludmilla-Mary, une femme à barbe qui pose, telle l'odalisque d'Ingres, dans *La Grande Intendante* : œuvre exposée à la Koffler Gallery à Toronto en 2017. Dans cette reprise du tableau de 1814, deux niveaux d'analyse ont été établis, soit celui en lien avec le corps de Ludmilla-Mary et celui en lien avec le corps de 2Fik, qui performerait, lui aussi, l'odalisque. Les techniques d'autoreprésentation et de réappropriation de motifs s'affiliant avec chacun des deux corps s'expriment surtout par la mise en évidence des identités abjectes intersectionnelles manifestées dans *La Grande Intendante*. En effet, en considérant les deux niveaux de regard, l'œuvre mettrait à nu un regard masculin muséal hétéronormatif occidental grâce à la manifestation d'identités abjectes intersectionnelles : féminine hors-norme, masculinement efféminée, orientale, prostituable et queer. Toutes ces subversions et ces neutralisations d'abjections passent par un élément particulier de l'œuvre de 2Fik : soit un humour abject qui permettrait justement de contester publiquement, un rire à la fois, l'identité dominante masculine muséale hétéronormative occidentale, dont la grande majorité du public de la Koffler Gallery est issu. Cependant, cet élément d'humour nous porte à nous demander si le pouvoir de subversion se trouve uniquement dans les identités abjectes représentées ou si les objets (incluant l'intendante) ne seraient pas aussi des lieux de provocation de l'humour abject ? Comme expliqué dans l'introduction, des œuvres menstruelles et abjectes comme *Double C for Classic Cervix* de Gab Bois sont encore d'actualité et provoquent, dans ce cas-ci, un humour abject en lien avec l'ironie du symbole Chanel représenté par la matérialité menstruelle. Ainsi, le rire de *La Grande Intendante* ne trouverait-il pas son origine dans les produits ménagers et le corps matériel hors-norme présentés dans un environnement sensuel plutôt que dans les identités représentées ? D'où le rire vient-il ? Des objets matériels ou des identités immatérielles ?

Suivant les constats de cette recherche, il semble qu'une technique complémentaire s'ajouterait à l'autoreprésentation et à la réappropriation de motif en lien avec l'orientalisme direct ou indirect contenu dans les œuvres des Guerrilla Girls, de J J Levine et de 2Fik. Cette troisième technique serait celle de la citation – technique brièvement abordée dans l'analyse de *La Grande Intendante*. Dans le troisième chapitre, nous mentionnions que la citation entre les œuvres artistiques – à l'instar des œuvres littéraires – du mouvement orientaliste a permis de construire un réseau de connaissances coloniales qui a renforcé le projet colonialiste dans ses pans politiques, économiques et culturels. Or, la citation peut tenir lieu d'outil fondamental au maintien d'un statu quo des identités dominantes occidentales masculines hétéro-homo-sexuelles dans leur définition, dans leur homogénéisation et dans leur monopole politique et économique-culturel. Les citations mises à nues dans ce mémoire se rapportent à la figure de l'odalisque comme sujet de représentation de la nudité féminine dans l'art orientaliste, de même qu'à l'odalisque ingresque qui a eu, parallèlement, son propre réseau de reprises (fig. 43).

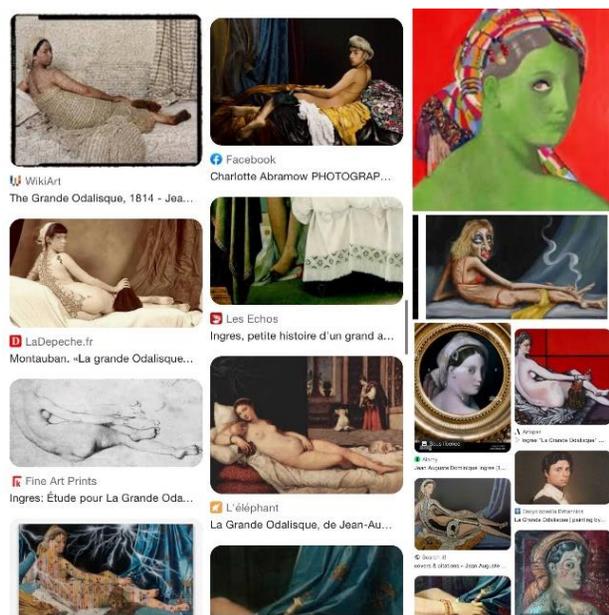


Figure 43. Cassandre Roy, *Montage de captures d'écran d'une recherche Google à partir du terme La Grande Odalisque d'Ingres*, 2023, Layout.

À travers le dénominateur commun de *La grande odalisque* et des différents dialogues transhistoriques développés dans cette recherche, il serait possible d'émettre l'hypothèse que la citation ne nomme pas uniquement la réutilisation et la réaffirmation d'un discours. La citation devient aussi une technique de subversion, de contestation et de transformation de la culture

dominante grâce à son emploi par des individus aux identités abjectes. En infusant leur abjection dans leur citation, les artistes de ce mémoire créent un discours parallèle et produisent une culture qui aurait pour effet de neutraliser leur marginalisation. Les odalisques des Guerrilla Girls, de J J Levine et de 2Fik sont des figures de citation et de contestation par la multitude de discours qu'elles peuvent subvertir. Cette citation est particulièrement intéressante en ce qui concerne le domaine orientaliste. En effet, contrairement aux autres nus féminins du grand art, représentant des Vénus et des Danaé, l'odalisque n'est ni biblique ni mythologique; elle est matérielle et identitaire (même si les artistes orientalistes ont tenté de l'objectifier). Ainsi, cette citation abjectale odalisquienne continue de se renforcer dans la production d'un discours de désabjection également présent sur les médias sociaux numériques, avec des artistes comme Teenadult, qui publie, le 7 novembre 2022 sur Instagram, sa version de *La grande odalisque* d'Ingres (fig. 44).

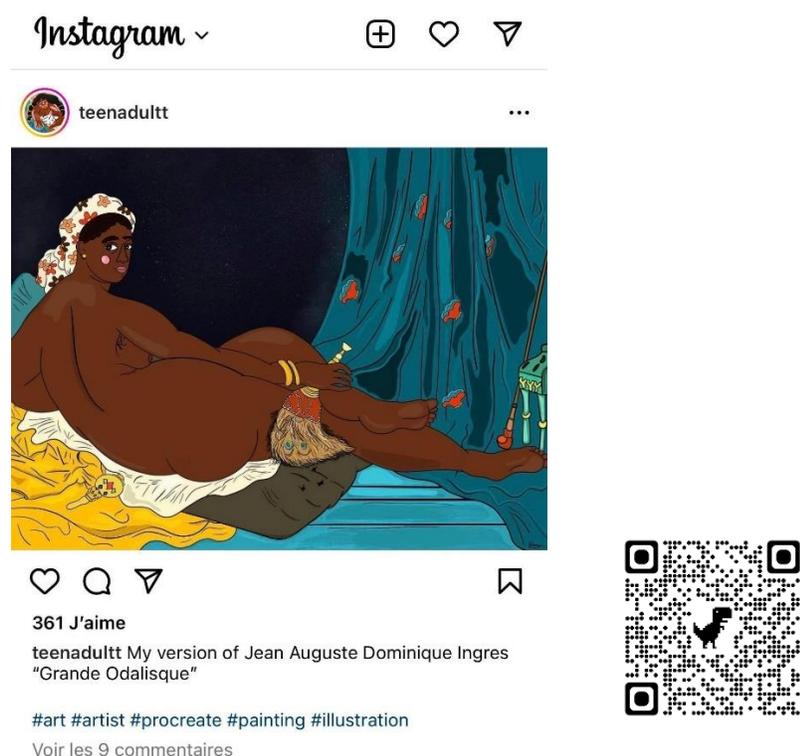


Figure 44. TeenAdult (Keznadalz), *The Grand Odalisque By Jean Auguste Dominique Ingres*, Kenza Dalz Version, capture d'écran du profil de l'artiste, <https://www.instagram.com/keznadalz/>.

Bibliographie

- Banc Public** (2016). [En ligne], animée par Guylaine Tremblay, 11 octobre 2016, Montréal: Télé-Québec, <https://www.facebook.com/watch/?v=311392352537055>. Consulté en 2022.
- 2Fik. **2fikornot2fik**, [En ligne], <https://www.instagram.com/p/BwChHdPg4ae/>. Consulté le 15 décembre 2021.
- . **Identités**, [En ligne], <https://2fikornot2fik.com/fr/identities/>. Consulté le 10 mars 2022b.
- ALDRICH, Robert (2003a). « Introduction: the seduction of the colonies », *Colonialism and homosexuality*, London ; New York: Routledge, p.1-13.
- (2003b). « Part I: Colonials and homosexuality, Artists and homoerotic “Orientalism” », *Colonialism and homosexuality*, London ; New York: Routledge, p.148-184.
- ANDERSON, Benedict (2006). *L’imaginaire national, Réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme*, Paris: La Découverte.
- ARCHER, Matthew (2022). « Homonormativity », Kamden K. Strunk et Stephanie Anne Shelton (ed.), *Encyclopedia of Queer Studies in Education*, Coll. « Critical Understanding in Education », vol.4, [En ligne], Pays-Bas : Brill, p.284-289, <https://doi.org/10.1163/9789004506725>. Consulté le 20 avril 2023.
- Art and Morality with Michelle Hartney and the Guerrilla Girls** (3 juillet 2019). [En ligne], animé par Michelle Hartney, présenté par State of the Art, https://open.spotify.com/episode/2Y9ztjRTYaTpQRpX8lvbSP?si=C1s3han8SRe9U-ef9_xC_g, Consulté le 19 août 2022.
- BATAILLE, Georges (1970). « L’abjection et les formes misérables », *Oeuvres complètes : Écrits posthumes 1922-1940*, no.2, Paris : Gallimard, p.217-222.
- BENHAMOU, Rebecca (2021). *Sur la bouche: une histoire insolente du rouge à lèvres*, Paris: Premier Parallèle.
- BRUNO, Isabelle, Emmanuel DIDIER, et Julien PRÉVIEUX (ed.) (2014). *Statactivisme : comment lutter avec des nombres*, Paris: Éditions LaDécouverte.
- BUTLER, Judith (2011). *Bodies that Matter: on the Discursive limits of « sex »*, Abingdon, Oxon : Routledge.
- BUTLER, Judith (2006). *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l’identité*, Paris: la Découverte.

- CALOSSE, Jp. A (2011). *Le Nu*, New York : Parkstone International.
- CAMBRIDGE DICTIONARY (2023). *Narrative*, [En ligne], <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/narrative>. Consulté le 26 avril 2023.
- CNRTL (2012). *Odalisque*, [En ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/odalisque>. Consulté le 16 décembre 2021.
- (2012). *Intendante*, [En ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/intendante>. Consulté le 4 novembre 2022.
- CONTOGOURIS, Ersy (2014). *Emma Hamilton, a Model of Agency in Late Eighteenth-Century Europe*, [En ligne], Thèse de doctorat, Montréal: Université de Montréal. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11635>, Consulté en novembre 2021.
- CREMIN, Ciara (2017). « Full Exposure », *Man-Made Woman: The Dialectics of Cross-Dressing*, London: Pluto Press, P.179-193.
- CORDIAL (2019). *Auto-représentation*, [En ligne], <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/auto%2Drepr%C3%A9sentation.php>. Consulté le 23 septembre 2022.
- DEBICKI, Jacek et coll. (1995). *Histoire de l'art: peinture, sculpture, architecture*, Paris: Hachette éducation.
- DICTIONNARY.COM (2018). *Positionality*, [En ligne], <https://www.dictionary.com/e/gender-sexuality/positionality/>. Consulté le 16 décembre 2022.
- DOHERTY, Shauna Jean, (2015). *JJ Levine, Tapestry: Queering the Gaze*, Hamilton Artists Inc., [En ligne], <https://www.theinc.ca/exhibitions/jj-levine-tapestry-queering-the-gaze/>. Consulté le 31 décembre 2021.
- ERNOULT, Nathalie (2012). « “Trouble dans le genre”, l’ambivalence sexuelle de la femme à barbe dans les représentations », Calozzo, Anna et Nathalie Ernoult (dir.), *Femmes médiatrices et ambivalentes*, p.131-144, [En ligne]. <https://doi.org/10.3917/arco.caioz.2012.01.0131>, Consulté le 16 novembre 2022.
- FAHS, Breanne (2016). *Out for blood: essays on menstruation and resistance*, Albany: State University of New York Press.
- FILIP, Mona (2017). *2Fik: His and Other Stories, Koffler*, [En ligne], <https://kofflerarts.org/Exhibitions/Gallery/Online-Publications/2Fik-His-and-Other-Stories>. Consulté le 22 novembre 2021.
- GAB BOIS (2018). *gabbois*, [En ligne], <https://www.instagram.com/p/BrTPVxXgyvK/>. Consulté le 25 mai 2022.

- GUERRILLA GIRLS. « Naked Through The Ages », *Guerrilla Girls*, [En ligne], <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>. Consulté le 14 septembre 2022.
- Guerrilla Girls* (27 octobre 2020). [En ligne], présenté par The Great Women Artists Podcast, https://open.spotify.com/episode/2zIRgyq7eIpNLgtK7p4ftq?si=5G_XE0qTRvKIVERmgudK3w. Consulté le 19 août 2022.
- GUERRILLA GIRLS, *Our Story*, [En ligne], <https://www.guerrillagirls.com/our-story>. Consulté le 7 mai 2021.
- HALPERIN, David M. (1997). *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York: Oxford University Press.
- HAMILTON ARTISTS INC. (2011). *Mission and Vision*, [En ligne], <http://www.theinc.ca/about/mandate/>. Consulté le 6 juin 2022. Ç
- (2017). *Cannon Project Wall*, [En ligne], <http://www.theinc.ca/exhibition/submissions/cannon-project-wall/>. Consulté le 22 juin 2022.
- HENNEFELD, Maggie et Nicholas, SAMMOND (éd.) (2020). *Abjection incorporated: mediating the politics of pleasure and violence*, Durham: Duke University Press.
- INCONNU. *Susanna and the Elders by Artemisia Gentileschi*, [En ligne], <https://www.artemisiagentileschi.org/susanna-and-the-elders/>. Consulté le 9 septembre 2022⁷¹.
- JODOIN, Benoît (2011). *L'expérience esthétique de l'indécidable : étude sur l'efficacité politique possible des campagnes médiatiques de Les Levines*, mémoire de maîtrise, Montréal: Université du Québec à Montréal, [En ligne], <https://archipel.uqam.ca/4348/1/M12208.pdf>. Consulté le 23 janvier 2023.
- JULIA KRISTEVA. *Julia Kristeva*, [En ligne], <http://www.kristeva.fr/parcours.html>. Consulté le 6 juin 2022.
- KOFFLER. *My Name is Ludmilla-Mary*, [En ligne], <https://kofflerarts.org/Events/Gallery-Conversations/My-Name-is-Ludmilla-Mary>. Consulté le 4 novembre 2022.
- KRAUTTER, Philippe-Emmanuel (2018). « Suzanne et les vieillards, un harcèlement sexuel dénoncé par la Bible », *Aleteia*, [En ligne], <https://fr.aleteia.org/2018/11/10/suzanne-et-les-vieillards-un-harcèlement-sexuel-denonce-par-la-bible/>. Consulté 9 septembre 2022.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur ; Essais sur l'abjection*. Paris: Éditions Point.

⁷¹ Le lien vers le site n'est plus actif.

- LA LANGUE FRANÇAISE. *Anobjectal*, [En ligne], <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/anobjectal>. Consulté le 23 décembre 2022.
- LAROUSSE. *appropriier, être approprié, s'appropriier*, [En ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/appropriier> Consulté le 16 février 2022a. /4778.
- . *artiste*, [En ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artiviste/188255>, Consulté le 21 décembre 2022.
- . *esthétique*, [En ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/esth%C3%A9tique/31173>, Consulté le 21 juin 2022.
- . *prostitution*, [En ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/prostitution/64497>, Consulté le 13 décembre 2022.
- LAUZON, Claudette (2009). « What the Body Remembers: Rebecca Belmore's Memorial to Missing Women* », Olivier Asselin, Johanne Lamoureux, et Christine Ross (ed.), *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, , Montreal et Kingston: Mcgill-Queen's University Press, p.155-179.
- LEROBERT. *Esthétique*, [En ligne], https://vlp.lerobert.com/Pages_HTML/ESTHETIQUE.HTM. Consulté le 21 juin 2022.
- LEVINE, J J et Zoë TOUSIGNANT (2022). *Discussion avec J J Levine*, Montréal : Musée McCord.
- McCLINTOCK, Anne (1995). « The lay of the land: genealogies of imperialism », *Imperial leather: race, gender, and sexuality in the colonial contest*, New York: Routledge, p.21-74.
- MEYER, Richard, et Catherine LORD (2013). « Survey », *Art and Queer Culture*, New York: Phaidon Press Limited, p.17-45.
- MOE, Angela M., et Myrtle P. BELL (2004). « Abject Economics : The effects of Battering and Violence on Women's Work and Employability », *Sociologie Faculty Publications*, vol.5, [En ligne], https://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=sociology_publications. Consulté le 14 décembre 2022.
- NEAD, Lynda (1992). « Aesthetics and the Female Nude », *The female nude: art, obscenity, and sexuality*, London : Routledge, p.22-33, [En ligne], <http://site.ebrary.com/id/5005049>. Consulté le 3 juillet 2022.

- NOCHLIN, Linda (1995). « L'Orient imaginaire », *Les politiques de la vision: art, société et politique au XIXe siècle*, Nîmes: J. Chambon, p.63-96.
- (30 mai 2015). « From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTnews*. [En ligne], <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>. Consulté le 25 mai 2022.
- OCKMAN, Carol (1995). « A Woman's Pleasure: The Grand Odalisque », *Ingres's Eroticized Bodies: Retracing the Serpentine Line*, London: Yale university press, p.33-65.
- PHELAN, Peggy (1993). *Unmarked: the politics of performance*. London et New York: Routledge.
- PLAN, Muriel. (2015a). « Introduction générale », Muriel Plana et Frédérick Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et dans les arts : Sexualité et politiques du trouble*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, p.7-20.
- (2015b). « L'art queer : transgression, subversion, politique », Muriel Plana et Frédérick Sounac (dir.) *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : Sexualités et politique du trouble*, , Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, p.23-31.
- PRIOLA, Victoria (2020). « Meet Jigsaw Youth, an All-Female Punk Rock Band Based on Staten Island », *Silive*, [En ligne], <https://www.silive.com/entertainment/2020/01/meet-jigsaw-youth-an-all-female-punk-rock-band-based-on-staten-island.html>, Consulté le 6 mars 2022.
- ROY, Mario (2023). *Les statistiques mathématiques*, Montréal.
- SAÏD, Édouard (1995). *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil.
- SALMON, Dimitri (2006). *Ingres : La Grande Odalisque*, Paris : Musée du Louvre Éditions, Coll. « Collection solo ».
- SOCIÉTÉ CANADIENNE SUR LE CANCER. *Mélanine*, [En ligne], <https://cancer.ca/fr/cancer-information/resources/glossary/m/melanin>. Consulté le 28 novembre 2022.
- TANNAHILL, Reay (1992). « Islam », *Sex in history*, Chelsea, Michigan: Scarborough House, p.229-254.
- TATE, Maggie (2015). « Re-Presenting Invisibility: Ghostly Aesthetics in Rebecca Belmore's Vigil and The Named and the Unnamed », *Visual Studies*, vol. 30, no. 1, p.20-31, [En ligne], <https://doi.org/10.1080/1472586X.2015.996388>, Consulté le 12 avril 2021.
- THE WALLACE COLLECTION. *The Rape of Europa*, [En ligne], <https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65418&viewType=detailView>. Consulté le 9 septembre 2022.

This Changes Everything (2019). [En ligne], présenté par Netflix,
<https://www.netflix.com/ca/title/81110773>. Consulté en 2020.

THORNEYCROFT, Ryan (2020). « Social abjection and reappropriation », *Reimagining disablist and ableist violence as abjection*, Abingdon, Oxon : Routledge, p.27-45, [En ligne],
<http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=9781000097320>.
Consulté le 03 novembre 2021.

TYLER, Imogen (2009). « Against Abjection », *Feminist Theory*, vol.10, no.1, p.77-98. [En ligne], <https://doi.org/10.1177/1464700108100393>. Consulté le 03 novembre 2021.

——— (2013). *Revolting subjects: social abjection and resistance in neoliberal Britain*, London: Zed Books.

WARK, Jayne (2016). « Queering abjection: a lesbian, feminist and Canadian perspective », Rina Arya et Nicholas Chare (ed.) *Abject Visions : Powers of Horror in Art and Visual Culture*, London: Manchester University Press, p.30-50.