

Université de Montréal

***TOMBOYS AND CROSSDRESSERS DE SADIE LEE, VERS UNE ESTHÉTIQUE  
BUTCH***

Par Isabelle Cail

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2017

© Isabelle Cail, 2017

## RÉSUMÉ

Ce mémoire propose de localiser une esthétique *butch* dans la série de portraits *Tomboys and Crossdressers* de la peintre Sadie Lee. L'identité lesbienne *butch* est le plus souvent définie à travers un déploiement de codes masculins, sans pour autant insister sur les nuances avec lesquelles ils sont incarnés. C'est pour cette raison que j'articule mon analyse de manière progressive en la confrontant à celles de plusieurs photographies de Del LaGrace Volcano et de Catherine Opie. Dans la considération de ces œuvres, je m'engage à porter une attention particulière au geste pour son aspect fondateur d'une performance de la masculinité, mais aussi pour l'émotion qu'il communique. Elle est le biais par lequel j'appréhende dans un premier temps l'identité *butch* qui est mise en contexte par l'examen du traumatisme. Cette méthode s'inscrit dans ma volonté de m'opposer à un tournant positiviste dans les études queer qui a tendance à effacer le dénigrement continu de l'existence queer. Les variations de médiums m'autorisent également à faire ressortir des histoires différentes de ce traumatisme. La considération des œuvres de Volcano permet, par exemple, de comprendre le rôle de la photographie dans la constitution de l'image de la « déviante » et du « déviant » sexuel.le et genré.e. La centralité de la matérialité du corps dans son travail artistique procure à l'identité *butch* une flexibilité dans son expression de genre et atteste que son esthétique trouve de nombreux points communs avec l'esthétique transgenre. En utilisant son corps, Catherine Opie propose de déstabiliser une dernière fois les conclusions tirées jusqu'ici. La photographe redéfinit l'identité *butch*, et par la même occasion l'esthétique *butch*, au-delà du traumatisme en offrant une image du plaisir. C'est alors ainsi que je fais la démonstration d'une esthétique *butch* toujours dynamique et qui s'oppose à l'essentialisation de l'identité sexuelle et genrée.

Mots Clés : Sadie Lee, Del LaGrace Volcano, Catherine Opie, esthétique *butch*, art queer

## ABSTRACT

This thesis explores the butch aesthetic of the painter Sadie Lee's series of portraits, *Tomboys and Crossdressers*. Using masculine codes as a yardstick, definitions of butch lesbian identity frequently lack nuance, failing to attend to fine, yet crucial, distinctions that manifest within that identity. In order to provide a corrective to this heavy-handed approach, I tease out the subtleties of butch lesbian identity by bringing Sadie Lee's works into dialogue with photographs by Del LaGrace Volcano and Catherine Opie. My cumulative consideration of these works, which each manifest butch aesthetics in distinct ways, pays particular attention to gesture as it contributes to the performance of masculinity, and also as it functions as a vehicle for communicating emotion. I then contextualise my analyses of gesture through an examination of trauma. My focus on trauma is rooted in the desire to counter a positive turn in queer studies that tends to erase longstanding denigrations of queer existence. My consideration of different media, namely painting and photography, permits me to highlight differing narratives of this trauma. My readings of the works of Volcano, for example, enhance understanding of the role of photography in the historical construction of images of sexual and gendered deviancy. The centrality of corporeality in Volcano's artistic work offers a valuable means to appreciate the versatility of butch identity as an expression of gender and also demonstrates that butch aesthetics has numerous points in common with transgender aesthetics. In their turn, Catherine Opie's self-portraits destabilise my prior conclusions. Opie redefines butch identity – and, concomitantly, the butch aesthetic – moving beyond trauma and offering, instead, an image of pleasure. Through these differing case studies, I demonstrate that the butch aesthetic is always dynamics, continually resisting the essentialisation of gender and sexual identity.

Key Words: Sadie Lee, Del LaGrace Volcano, Catherine Opie, butch aesthetic, queer art

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé .....	i
Abstract .....	ii
Table des matières .....	iii
Liste des Figures .....	iv
Remerciements .....	ix
Introduction .....	1
Butch est un nom .....	10
1. Sadie Lee, représentation d'un style émotionnel .....	26
1.1 Performance genrée de la peinture .....	26
1.2 Esthétique du traumatisme <i>butch</i> .....	36
1.3 « with its underside all exposed » .....	45
2. Del La Grace Volcano, délibérément méconnaissable .....	54
2.1 Homoérotisme lesbien, correction d'une histoire de l'art .....	55
2.2 Révéler un récit photographique .....	64
2.3 Esthétique <i>butch</i> et esthétique transgenre .....	71
3. Catherine Opie, prendre soin de l'identité <i>butch</i> .....	80
3.1 Famille royale .....	81
3.2 Anti-idéalisation par l'excès .....	89
3.3 Esthétique de la vulnérabilité <i>butch</i> .....	96
Conclusion .....	105
Bibliographie .....	112
Figures .....	124

## LISTE DES FIGURES

**Figure 1.1** – Sadie Lee, *La Butch en Chemise*, 1992, Huile sur toile, 150 x 120 cm, Collection privée.

**Figure 1.2** – Pablo Picasso, *Jeune femme en chemise*, c. 1905, Huile sur toile, 72,7 x 60 cm, Tate, Londres.

**Figure 1.3** – Sadie Lee, *Hard On*, 1996, Huile sur toile, 40 x 25cm, Collection privée.

**Figure 1.4** – Sadie Lee, *Erect*, 1992, Huile sur toile, 92 x 64cm, Collection de l'artiste.

**Figure 1.5** – Sadie Lee, *Venus Envy*, 1994, Huile sur toile, 155 x 122cm, Pour vente.

**Figure 1.6** – Sadie Lee, *Giant*, 2001, Huile sur toile, Dimension inconnue, Collection privée.

**Figure 1.7** – Romaine Brooks, *Self Portrait*, 1923, Huile sur toile, 117.5 x 68.3 cm, Smithsonian American Art Museum, Cadeau de l'artiste.

**Figure 1.8** – Romaine Brooks, *Peter (A Young English Girl)*, 1923-24, Huile sur toile, 91.9 x 62.3 cm, Smithsonian American Art Museum, Cadeau de l'artiste.

**Figure 1.9** – Romaine Brooks, *Ida Rubinstein*, 1917, Huile sur toile, 119.1 x 94.0 cm, Smithsonian American Art Museum, Cadeau de l'artiste.

**Figure 1.10** – Sadie Lee, *Raging Bull*, 1992, Huile sur toile, 150 x 120 cm, Collection privée.

**Figure 1.11** – Marlon Brando dans un portrait promotionnel pour Un Tramway nommé Désir (1951). Photo Hulton Archive / Getty Images.

**Figure 1.12** – Sadie Lee, *Cross-Dressers*, 1996, Huile sur toile, 76 x 51 cm, Pour vente.

**Figure 1.13** – Sadie Lee, *Lavender*, 1992, Huile sur toile, 80 x 62cm, Pour vente.

**Figure 1.14** – Sadie Lee, *Skin*, 1994, Huile sur toile, 155 x 122cm, Pour vente.

**Figure 2.1** – Del LaGrace Volcano, *The 3 Graces*, 1992, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm.

**Figure 2.2** – Antonio Canova, *The Three Graces*, 1814-1817, Marbre sculpté, Hauteur : 173 cm, largeur : 97.2 cm base, profondeur : 57 cm base, poids : 825 kg, V&A Museum, Londres.

**Figure 2.3** – Antonio Canova, *The Three Graces*, 1814-1817, Marbre sculpté, Hauteur : 173 cm, largeur : 97.2 cm base, profondeur : 57 cm base, poids : 825 kg, V&A Museum, Londres, détail.

**Figure 2.4** – Antonio Canova, *The Three Graces*, 1814-1817, Marbre sculpté, Hauteur : 173 cm, largeur : 97.2 cm base, profondeur : 57 cm base, poids : 825 kg, V&A Museum, Londres, détail.

**Figure 2.5** – Del LaGrace Volcano, *Triad*. Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre.

**Figure 2.6** – Del LaGrace Volcano, *Cyclops*, 1991, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres.

**Figure 2.7** – Del LaGrace Volcano, *Penis Envy*, 1991, Tirage noir et blanc, Fine Art Giclee, 530,5 x 41 cm, Londres.

**Figure 2.8** – Robert Mapplethorpe, *Derrick Cross*, 1983, Tirage noir et blanc argentique sur gélatine, 38 x 38 cm, ClampArt Gallery, New York.

**Figure 2.9** – Del LaGrace Volcano, *Be My Bitch*, 1988, Love Bites.

**Figure 2.10** – Robert Mapplethorpe, *Dominick and Elliot*, 1979, Tirage noir et blanc argentique sur gélatine, 35.4 x 35.6 cm, MoMA, New York.

**Figure 2.11** – Robert Mapplethorpe, *Hooded Man*, 1980, Tirage noir et blanc argentique sur gélatine, 44.93 × 35.56 cm, LACMA, Los Angeles.

**Figure 2.12** – Del LaGrace Volcano, *Del Boy*, 2000, Tirage noir et blanc, Fine art giclee, 40.6 x 51 cm, Londres.

**Figure 2.13** – Del LaGrace Volcano, *Del Boy Skin*, 2000, Tirage couleur, Fine art giclee, 40.6 x 51 cm, Londres.

**Figure 2.14** – Del LaGrace Volcano, *Daddy Del*, 2000, Tirage noir et blanc, Fine art giclee, 40.6 x 51 cm, Londres.

**Figure 2.15** – Del La Grace Volcano, *Trans Cock*, 1996, Tirage en noir et blanc, numérique, 35,5 x 28 cm.

**Figure 2.16** – Del LaGrace Volcano, *Jax Back*, 1991, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres.

**Figure 2.17** – Del LaGrace Volcano, *Jack Revealed*, 1991, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres.

**Figure 2.18** – Del LaGrace Volcano, *Jax Back II*, 1991, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres.

**Figure 3.1** – Catherine Opie, *Angela Scheirl*, 1993, Tirage chromogène, 51 x 40,6 cm, Collection d'Adam Nathanson.

**Figure 3.2** – Catherine Opie, *Bo*, 1994, Tirage chromogène, 152,4 x 76,2 cm, Collection de la famille Marc et Livia Straus.

**Figure 3.3** – Hans Holbein, *Mary Wotton, Lady Guildford*, 1527, Peinture à l'huile et or sur chêne, 81.6 x 66.4 cm, Met Museum, New York.

**Figure 3.4** : August Sander, *Gymnasiast*, 1926, Tirage argentique noir et blanc sur gélatine, 24 × 13.4 cm, Archive d'August Sander, Cologne.

**Figure 3.5** – Del LaGrace Volcano, *Gestate*, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre.

**Figure 3.6** – Catherine Opie, *Self Portrait/Cutting*, 1993, Tirage chromogène, 152,4 x 76,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

**Figure 3.7** – Catherine Opie, *House #3 (Beverly Hills)*, 1995, Tirage chromogène, 152,4 x 127 cm, Collection de Gregory R. Miller, New York.

**Figure 3.8** – Catherine Opie, *House #12 (Beverly Hills)*, 1995, Tirage chromogène, 152,4 x 127 cm, Collection de Gregory R. Miller, New York.

**Figure 3.9** – Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert*, 1993, Tirage chromogène, 152,4 x 76,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

**Figure 3.10** – Catherine Opie, *Self-Portrait/Nursing*, 2004, Tirage chromogène, 152,4 x 81,3 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

**Figure 3.11** – Del LaGrace Volcano, *The Gatekeeper*, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre.

**Figure 3.12** – Del LaGrace Volcano, *Three Butches*. Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre.

**Figure 3.13** – Catherine Opie, *Dyke*, 1993, Tirage chromogène, 152,4 x 76,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

**Figure 1** – Sadie Lee, *Miss Marisa Carnesky The Female Oddity*, 2001, Huile sur toile.

**Figure 2** – Romaine Brooks, *Una, Lady Troubridge*, 1924, Huile sur toile, 127,3 x 76,4 cm, Smithsonian American Art Museum, Cadeau de l'artiste.

**Figure 3** – Tamara De Lempicka, *Autoportrait (Self-Portrait in a Green Bugatti)*, 1929, Huile sur panneau, 35 cm x 27 cm, Collection privée, Suisse.

**Figure 4** – Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866, Huile sur toile, 135 x 200 cm, Le Petit Palais, Paris.

**Figure 5** – Tee A. Corinne, *Jeanne*, 1975, Tirage argentique sur gélatine, 12,7 x 10,2 cm.

**Figure 6** – Jane Marcus, *Aidan*, 2006. Tirage noir et blanc, publié dans l'ouvrage *Transfigurations*.

**Figure 7** – Jane Marcus, *Aidan*, 2006, Tirage noir et blanc, publié dans l'ouvrage *Transfigurations*.

**Figure 8** – Jane Marcus, *Aidan*, 2006, Tirage noir et blanc, publié dans l'ouvrage *Transfigurations*.

**Figure 9** – Jenny Saville, *Matrix*, 1999, Huile sur toile, 214 x 304,7 cm, Collection privée.

**Figure 10** – Cassils et Robin Black, *Pin Up 2*, 2011, 27,9 x 43,2 cm, Zine *Lady Face Man Body*.

**Figure 11** – Cassils, *Disfigured Image: Anatomically Correct*, 2013, Collage: photo papier, marqueur, gouache, rasoir, gravure à l'eau-forte, 27,9 x 43,2 cm.

**Figure 12** – Cassils, *Disfigured Image: Cut Up: Comments From Huffington Post Article*, 2013, Collage: photo papier, marqueur, gouache, rasoir, gravure à l'eau-forte, 27,9 x 43,2 cm.

**Figure 13** – Cassils, *Disfigured Image: The Resilient 20%*, 2013, Collage: photo papier, marqueur, gouache, rasoir, gravure à l'eau-forte, 27,9 x 43,2 cm.

## REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier mon directeur de mémoire, Nicholas Chare. Son attention exceptionnelle et ses encouragements m'ont permis de prendre confiance et de pousser ma réflexion au-delà de mes attentes. L'exemple que vous avez été est une inspiration et c'est un privilège d'avoir pu travailler avec vous.

Merci à Valérie Bienvenue pour sa bienveillance et sa disponibilité. Je suis honorée de ton soutien dans ce vaste monde académique.

Je souhaite également remercier ma sœur, Géraldine, qui a relu ce mémoire et m'a offert de précieux conseils. Et qui a toujours encouragé chacune de mes intuitions et m'inspire tous les jours par son exemple.

Ma mère, Hélène, qui a également pris le temps de relire ce mémoire et mon père, Jean, pour sa devise « il y aura toujours de l'argent pour acheter des livres » qui a grandement facilité mon travail.

Je vous remercie tous les trois pour votre amour, votre confiance et votre sensibilité.

Merci à mon amie Shahla qui a fait une pause dans ses vacances pour des traductions.

Et enfin, merci à Méline qui m'a gardée saine d'esprit pendant tout le processus. Pour son écoute bienveillante et ses commentaires toujours plus inspirants.

## INTRODUCTION

Although it may ultimately prove unfruitful to theorize lesbianism and female masculinity synonymously, it is important to acknowledge that historically within what we called lesbianism, masculinity has played an important role. Masculinity often defines the stereotypical version of lesbianism [...]; the bull dyke, indeed, has made lesbianism visible and legible as some kind of confluence of gender disturbance and sexual orientation. Because masculinity has seemed to play an important and even a crucial role in some lesbian self-definition, we have a word for lesbian masculinity: butch.

Judith Halberstam, *Female Masculinity*

Dans cette citation, Judith « Jack » Halberstam<sup>1</sup> identifie la masculinité comme étant typiquement constitutive du stéréotype de la lesbienne. En effet, la culture visuelle populaire réduit souvent les identités lesbiennes à celui d'une *butch*<sup>2</sup>, c'est-à-dire qui n'a que peu d'intérêt pour sa féminité, et la représente comme toujours agressive et vulgaire<sup>3</sup>. Dans ce contexte l'envie de se détacher d'une telle image et d'en produire de nouvelles semble naturelle. Toutefois, ces images qui se veulent inédites donnent le ton pour un nouvel idéal qui apparaît comme tout aussi idéologique que celui généré par une culture homophobe. C'est ce qu'Halberstam nomme « le débat de l'image positive » (1998 : 179) et avance qu'elle n'est pas beaucoup plus réaliste que l'image négative décrite plus tôt. En effet, elle suppose la plupart du temps de représenter des couples monogames, blancs, de classe moyenne qui nourrissent des rêves de famille et de réussite professionnelle (185). Selon Sara Ahmed, ces récits sont des

---

<sup>1</sup> Aujourd'hui Judith Halberstam se fait appeler Jack J. Halberstam. Dans une interview Halberstam se prononce sur son identification genrée et ses pronoms. En plus d'éclairer mon choix de l'appeler Judith et d'utiliser la forme féminine, ces propos offrent un compte-rendu très intéressant de ce que cela veut dire d'être *butch* dans une société dans laquelle les changements de sexe deviennent plus accessibles. En effet, pour beaucoup de personnes l'identité *butch* ne représente qu'une phase de transition avant de devenir physiquement un homme. Dans des propos recueillis en 2012 par Tristan Taormino dans le cadre de son podcast *Sex Out Loud*, indiquent qu'Halberstam n'est pas dérangé par l'utilisation du pronom « elle » à son égard.

“I'm kind of an inbetweenner at this point [...] in the sense that many of my peers have transitioned from a place of cross-identification, [they] have transitioned to become men. I think there is something in me that is deeply disidentified with men that I would call feminism that makes me cling on to butch personhood [...]. I get that the butch is a category that is shrinking by the day, but that's still where you will find me.”

J'utiliserai donc la forme féminine en général tout en comprenant qu'elle n'est pas parfaite. Mais j'utiliserai la formulation Judith « Jack » Halberstam qui selon moi inclut certaines des nuances qui composent son identité.

<sup>2</sup> Le terme « *butch* » et le terme « *femme* » étant d'origine anglaise seront écrit en italique et ne s'accorderont pas au pluriel.

<sup>3</sup> On peut penser aux films *The Killing of Sister George* (1968), *Bound* (1996) ou encore *Set if Off* (1996).

manières de minimiser le plus possible les signes d'une identité queer et les qualifie d'assimilation aux désirs hétéronormatifs (2010 : 112). L'hétéronormativité est définie dans ce mémoire d'après les critères déterminés par Halberstam et que Sarah Ahmed liste également, c'est-à-dire, entre autres, le mariage, la famille et la blancheur. Mais c'est aussi l'assurance que chacune et chacun d'entre nous convoite ces mêmes rêves, et qu'ils sont accessibles à tous.

Il apparaît alors évident que l'image positive qui veut contrer le stéréotype du lesbianisme a pour effet d'effacer un grand nombre d'identités que je définis comme étant des identités queer. Le plus souvent ce terme est utilisé comme un terme parapluie pour englober les lettres LGBTTIA2S<sup>4</sup> et ainsi le dévalorise comme qualificatif d'identités précises. « Queer » situe selon moi des identités qui s'opposent à l'hétéronormativité et puisent dans les racines du terme et donc dans la réappropriation d'une insulte qui insiste sur la déviance de leurs désirs. C'est un mot qui permet de réclamer sa marginalisation pour revendiquer la subculture qu'elle a générée et ainsi les modes de vie différents qui se sont développés. C'est refuser l'assimilation dont Ahmed et Halberstam font état. Ce mémoire propose de se tourner vers le stéréotype de la communauté lesbienne, la *butch*, pour son refus de négocier avec l'hétéronormativité et pour sa force queer.

Pour cela je me tourne d'abord vers la peintre britannique Sadie Lee et plus particulièrement la série *Tomboys and Crossdressers* composée de huit portraits. Ses œuvres ont reçu une attention inégale et font de rares apparitions dans les écrits sur l'art lesbien. Toutefois, c'est son tableau *Raging Bull* (1992) qui a été sélectionnée pour illustrer la couverture du livre *Female Masculinity* (1998) de Judith « Jack » Halberstam, une référence sur le sujet qui guide ce mémoire. Cependant, l'auteure traite de l'œuvre de manière succincte. Un sort qui est aussi réservé aux œuvres sélectionnées par les autres ouvrages dans lesquels Lee apparaît (Cooper, 2006 [1986] ; Smyth, 1996). La conversation la plus complète sur les portraits de cette série est celle de Lucy Curzon (2011), et cela reste un survol qui donne parfois lieu à des commentaires problématiques dont je discute par la suite. Sadie Lee travaille actuellement à la National Portrait Gallery à Londres et présentera en septembre huit tableaux de deux séries plus récentes à la galerie aKzept de Berlin pour l'exposition *They*.

Ensuite, je me tourne vers le photographe américain Del LaGrace Volcano dont plusieurs de ses séries font l'objet de mon analyse. Dans l'une d'elles, le terme « *butch* » est

---

<sup>4</sup> Lesbienne, Gay, Bisexuel.le, Transsexuel.le, Transgenre, Intersexe, Asexuel.le, Bispirituel.le. La liste est cependant toujours à considérer comme incomplète.

clairement revendiqué et ne laisse pas de doute sur la manière dont se qualifient les modèles. Toutefois, les autres séries troublent le récit de la masculinité *butch* en introduisant des identités transmasculines. Volcano est lui-même un photographe trans et se concentre sur la représentation des identités de genre et sur la sexualité BDSM, ce qui a valu à ses œuvres d'être régulièrement censurées, ce qui complique donc leur accessibilité. Il faut cependant noter que c'est aussi sa propre volonté de contrôler la diffusion de ses photos<sup>5</sup>. Comme cela a pu être observé pour Lee, les écrits sur Volcano sont rares. Toutefois, le photographe s'est souvent pris au jeu et a partagé plusieurs fois son expérience en tant que personne transgenre (1993, 1999, 2001), en tant que photographe (2001) et en tant que pratiquant du BDSM (1993). Pour finir, je me concentre sur une photographe américaine beaucoup plus publique, Catherine Opie. Je m'arrête principalement sur ses séries *Portraits* et *Self-Portraits & Dyke* qui amènent l'idée de famille dans la conversation que représente ce mémoire et permet aussi de continuer celle sur la sexualité BDSM que Volcano a commencée. Les analyses des œuvres des trois artistes sont cumulatives. C'est-à-dire que les analyses produites dans les chapitres précédents enrichissent constamment les analyses du chapitre présent. Cette méthode consistant à appliquer plusieurs couches d'interprétation répond à la complexité et aux nombreuses variantes de l'esthétique et l'identité *butch*. C'est en effet à partir de Sadie Lee que je déploie mon étude, puis les tableaux sont confrontés à celle de plusieurs portraits photographiques de Del LaGrace Volcano. Et l'ensemble de ces œuvres est une dernière fois déstabilisé par sa rencontre avec les portraits de Catherine Opie. À partir de ces œuvres je souhaite alors développer une esthétique *butch* à travers un cadre théorique qui puise dans la résistance au récit hétéronormatif.

Halberstam fait appel aux trois artistes que j'étudie ici dans son ouvrage *Female Masculinity* (1998). Toutefois, ses analyses s'ancrent dans les études culturelles et appuient un propos sociologique et historique, et ne présentent donc pas le détail d'une analyse ancrée dans la discipline de l'histoire de l'art. De plus, c'est le propos qu'elle développe dans son livre *The Queer Art of Failure* (2011) qui guide mon appréhension des œuvres. Ce que l'auteure avait débuté plus de dix ans plus tôt dans son débat de l'image positive donne lieu à une critique de l'idée de succès et au potentiel de se tourner vers la négativité queer. C'est-à-dire, vers la créativité qui est stimulée par le refus d'un certain récit de réussite ou de ce que Sara Ahmed appelle à la même époque, un certain récit du bonheur (2010). Pour cela il faut se tourner vers une histoire de marginalisation compliquée et le plus souvent douloureuse. L'exploration du

---

<sup>5</sup> C'est pour cette raison que malgré ma prise de contact avec l'artiste, une partie des œuvres à l'étude apparaît en une version de mauvaise qualité et avec des informations manquantes.

traumatisme *butch* d'Ann Cvetkovich devient alors un outil de choix pour explorer cette douleur, mais aussi les stratégies mises en place pour y faire face (2003).

Lorsque Cvetkovich parle de traumatisme, c'est par le biais de l'étude de l'émotivité *butch* et c'est dans celle-ci qu'elle localise l'élaboration de stratégies qui permettent d'être heureuse d'être *butch*. Comme pour beaucoup d'écrits sur le sujet des identités *butch* (Halberstam, 1998 ; Munt, 1998 ; Noble, 2000 ; Love, 2007), c'est principalement dans la littérature qu'elle la trouve, mais c'est selon moi une méthode très utile à transposer sur les portraits à l'étude. C'est aussi en lisant le style émotionnel des modèles que je compte trouver une partie de ce qui peut constituer l'esthétique *butch*. L'émotion peut sembler être un biais d'analyse qui est insaisissable et qui donc manque de sérieux, mais elle est selon moi le parfait outil pour élaborer une méthodologie queer et féministe. En effet, l'émotivité – c'est-à-dire la proximité avec ce que l'on ressent, nos sentiments et la réaction que cela provoque – est une des caractéristiques les plus invoquées dans les discours qui visent à diminuer le rôle des femmes, des personnes racisées et des personnes queer (et évidemment, toutes les identités qui en sont à l'intersection). Au lieu de présenter une rigidité scientifique, je préfère revendiquer l'émotivité des modèles représentés par Lee, Volcano et Opie, mais aussi ma propre émotivité. Je refuse ainsi de m'adapter à une rationalité hypocrite défendue par un récit masculin blanc. Au lieu d'adopter la violence de l'objectification, j'assume mon implication avec les sujets que j'étudie. De plus, élaborer une tentative de lire dans la corporalité du modèle ce qu'il ressent est une manière de se réapproprier ce qui rend ces identités représentées inadéquates. Ce trop-plein d'émotions, que ce soit de la douleur, de la colère, de l'hystérie, de l'inconfort ou encore de la joie, raconte l'histoire lesbienne que je veux mettre en avant.

J'interprète également l'histoire *butch* à travers le corps, d'une part parce que le style émotionnel *butch* apparaît dans le langage corporel des modèles représentés par Lee, Volcano et Opie, mais aussi parce qu'il est le plus souvent un fort marqueur genré. C'est pour cette raison que mon attention aux gestes sera particulièrement forte, un aspect des œuvres souvent négligé ou abordé de façon superficielle. En effet, ils communiquent des ressentis qui, lorsque confrontés à une étude précise des identités représentées, sont révélateurs d'une histoire. Mais aussi, la manière dont le modèle appréhende et communique son genre. Parfois le vêtement suffit, et d'autres fois c'est le fait d'écartier les bras autour de son corps ou de les croiser devant soi qui donne lieu à une performance de la masculinité satisfaisante. La matérialité du corps est aussi importante et il est souvent fait appel à la nudité dans les œuvres à l'étude. L'explorer permet à ce mémoire de s'opposer encore une fois à l'essentialisation de l'identité *butch* et pour

cela je trouve du soutien dans les écrits transgenres d'Halberstam (2005) et de Gayle Salamon (2010). Pour finir, le médium, quand il est manipulé par les trois artistes à l'étude, donne aussi de l'importance à ce corps. En effet, le trait de pinceau de Lee répond au langage corporel de ses modèles et son analyse évolue tout au long de ce mémoire. La manière dont Volcano et Opie pointent leur objectif sur leurs modèles prend également en compte la violence que subit le corps déviant de la norme établie, mais aussi le rôle de certaines pratiques de la photographie dans la perpétuation de cette violence.

Pour offrir du contexte à ces émotions et cette corporalité je m'inspire de la méthodologie queer d'Halberstam qui consiste à allier des essais sociologiques, anthropologiques et historiques pour lire des productions culturelles. Ainsi, je considère les œuvres à l'étude comme des supports à mon cadre théorique et leurs analyses contribuent à l'histoire de l'art dans la manière dont elles y incorporent des écrits qui lui sont étrangers. Cette méthode est un choix, mais elle est de toute façon indispensable pour l'élaboration d'un projet qui se propose d'étudier des représentations de lesbiennes *butch*. En effet, j'ai très vite constaté que je ne pourrais pas me reposer sur des écrits d'histoire de l'art lesbien qui sont très peu spécifiques quant aux identités représentées (De Lauretis, 1990 ; Rand, 1990 ; Smyth, 1996 ; Hammond, 2000). De plus, lorsque l'esthétique *butch* est mentionnée c'est encore une fois pour se concentrer sur la littérature (Case, 1988). Dans son ouvrage *Lesbian Art in America*, Harmony Hammond débute en expliquant que c'est un choix conscient, car « [...] de la même manière qu'il n'y a pas d'identité lesbienne figée, il n'y a pas une seule esthétique ou sensibilité – et c'est de cette façon qu'on l'apprécie. » (2000 : 7, trad. libre)<sup>6</sup> Je suis solidaire de ces propos et je veux les transposer à cette catégorie que l'on appelle *butch*. Selon moi, c'est une identité qui est dynamique. Ce mémoire tente à plusieurs reprises de la localiser, mais souhaite également mettre en avant qu'elle lui échappe à chaque fois. La confrontation de Sadie Lee avec deux autres artistes et donc aussi entre deux médiums différents – la peinture et la photographie – lui permet cela, car, à chaque fois, des identités et des histoires différentes s'accumulent et perturbent la linéarité du récit.

C'est également l'occasion de mettre en scène une conversation entre personnes marginalisées et leur fédération autour d'une subculture pour laquelle l'image est un fort outil rassembleur et un vecteur de fierté. Sadie Lee, Del LaGrace Volcano et Catherine Opie se sont

---

<sup>6</sup> « [...] as there is no fixed identity, there is no single aesthetic or sensibility – and we like it that way. »

retournés sur leur communauté et, avant de considérer le regard extérieur à la subculture queer de la spectatrice et du spectateur de la galerie, se sont d'abord préoccupés d'offrir une image aux membres de cette communauté. Ce mémoire tentera de se concentrer avant tout sur une vision qui émerge de cette subculture, cependant, il n'y a pas de possibilité d'échapper à celle qui lui est extérieure. D'une part parce que les artistes à l'étude y font référence, mais également parce que l'opposition à un regard demande d'abord de reconnaître son existence. En effet, les œuvres à l'étude de Sadie Lee, Del LaGrace Volcano et Catherine Opie en appellent régulièrement au canon historique, parfois par subversion et d'autres fois par admiration. Ces indications sont de très utiles et familiers points de départ pour l'analyse de leurs œuvres, et chaque chapitre débute par la reconnaissance de ces influences. Cela passe cependant systématiquement par l'analyse de leur réappropriation. C'est un outil régulièrement mis en avant pour son pouvoir guérissant par l'art féministe et queer. Il permet en effet de répondre de manière créative aux conditions de la visibilité pour les personnes marginalisées. Car la prise de pouvoir sur leur situation en tant que personnes queer, en tant que femmes et/ou en tant que personnes racisées à travers la visibilité est une stratégie socio-politique dominante. Toutefois, l'image de ces populations connaît des décennies de colonisation. Le corps féminin est réduit à un objet, le corps racisé est déshumanisé et le corps queer est pathologisé. La visibilité se doit alors de négocier avec une iconographie dévalorisante et c'est à travers cette négociation que je définis la réappropriation.

Je veux cependant prendre des précautions dans mon appréhension de ce mode opératoire et ne pas réduire les œuvres à de simples oppositions ou comparaisons à des œuvres classiques générées par des hommes blancs. L'historienne de l'art féministe Griselda Pollock note un problème de méthode récurrent dans l'appréhension d'un art qui s'efforce de contrer l'invisibilité de certaines identités. Pollock déplore l'interdépendance avec le canon dans les analyses de ces œuvres (1999 : 3). En effet, en délimitant les œuvres entre ce qui est à l'intérieur ou à l'extérieur du canon, les historiens de l'art reproduisent une structure excluante qui sous-entend qu'il existe un « irreprésentable ». Ainsi, dans la structure plus générale de ce mémoire je souhaite enrailler une systématique comparaison avec des œuvres classiques en menant l'analyse cumulative expliquée plus tôt. De cette manière, je me détache de l'automatique opposition à un regard hétéronormatif qui limite l'analyse des œuvres. Et surtout, je reste le plus possible dans la marge de la culture dominante pour mieux en démontrer l'hétérogénéité. En effet, adopter une démarche d'opposition n'aurait pour effet que de figer l'identité *butch*. En partant d'une expression identitaire extrêmement codée telle que celle-ci, il est essentiel de

déconstruire la rigidité de son incarnation en faisant appel à des représentations diverses qui émergent de cette marge. Car c'est à travers cette incarnation que je définis l'esthétique dans ce contexte. C'est-à-dire par une image de soi qui repose sur l'apparence, le geste et même un style émotionnel. Ainsi, ce mémoire se propose de répondre à cette question : dans quelle mesure l'évolution de l'analyse des œuvres de Sadie Lee grâce à l'addition des regards de Del LaGrace Volcano et Catherine Opie, permet de dessiner les nuances des identités *butch* et ainsi de l'esthétique *butch* ?

Pour illustrer les avantages de la méthode d'une analyse cumulative et introduire le plan qui répondra à cette question, je souhaite m'arrêter sur une œuvre de Sadie Lee appelée *Miss Marisa Carnesky - The Female Oddity*<sup>7</sup> (2001). Ce tableau (Fig. 1) représente l'artiste de performance Marisa Carnesky assise devant des rideaux rouges qui semblent la situer sur une scène de spectacle. Le modèle porte une robe près du corps de couleur bleu ciel et à imprimés floraux délicats blancs. La robe se referme à la poitrine, mais forme un décolleté profond en goutte d'eau. Les bras du modèle sont tatoués avec de belles couleurs que Lee représente dans des tons pastel. Dans ses mains manucurées, il tient un petit éventail noir légèrement déployé. Son port de tête digne répond à la tiare agrippée à une masse de cheveux ondulés, parfaitement coiffée pour qu'elle tombe élégamment derrière ses épaules. Dirigé vers nous, le regard du modèle est encadré par un sourcil fin et parfaitement dessiné ainsi que souligné par une paupière maquillée avec la même couleur bleue que celle de sa robe. Ses lèvres fines maquillées en rouge sont entourées d'un long bouc de poils noirs taillé avec précision.

Le soin du trait qui caractérise cette représentation de Marisa Arnesky est observé par Lee pour tous ses portraits, et se retrouve donc dans la série *Tomboys and Crossdressers*. Le choix du portrait et de la figuration, que je qualifierais d'extrême, pour une artiste contemporaine peut sembler curieux. J'avance dans mon premier chapitre que Lee imite le trait rigoureux du peintre masculin à la manière d'un drag king qui performe la masculinité. Ce premier chapitre est aussi pour moi l'occasion d'explorer comment le traumatisme *butch* lorsque discuté par Cvetkovich se lit par la réticence à s'engager avec la regardeuse et le regardeur, mais aussi à se laisser aller. Certains portraits de *Tomboys and Crossdressers* traduisent en effet un repli sur soi et résonnent avec la peur *butch* de se faire toucher,

---

<sup>7</sup> Plusieurs pages internet ([nailedmagazine.com/art/artist-feature-sadie-lee/](http://nailedmagazine.com/art/artist-feature-sadie-lee/) et [ukcreatives.net/ladys-of-the-burlesque-and-tomboys-and-crossdressers.html](http://ukcreatives.net/ladys-of-the-burlesque-and-tomboys-and-crossdressers.html)) référencent l'œuvre en écrivant Marisa, « Marissa ». Toutefois, le nom de l'artiste représentée par ce portrait est bien Marisa Carnesky, et son titre est *Miss Marisa Carnesky - The Female Oddity* lorsqu'il apparaît sur la page Facebook de Sadie Lee (@sadieleeart).

physiquement et émotionnellement, peur identifiée par Halberstam et Cvetkovich. J'applique ensuite cette émotivité et cette corporalité sur le corps racisé à travers les écrits de Cherrie Moraga et de Gayatri Gopinath.

Sadie Lee aime jouer avec le titre de ses œuvres. C'est également une caractéristique que l'on observe dans les habitudes de Del LaGrace Volcano. Le plus souvent, Volcano fait appel à un vocabulaire qui référence l'histoire de la sexologie et le traitement des « déviants » sexuels et genrés dans cette histoire, et le rôle de la photographie dans ce traitement. En effet, il fait appel au vocabulaire qui permettait de catégoriser ces personnes, à l'exemple du portrait de Lee à l'étude qui présente Arnesky comme une « female oddity ». Pour Lee, insister sur son apparence curieuse permet de référencer une époque où les photos prises par les sexologues atterrissaient dans des pamphlets promouvant des freaks shows. Mais aussi de se réapproprier ce terme pour d'autant plus glorifier l'identité d'Arnesky. C'est une stratégie observée par Volcano qui érotise l'image des « freaks » qu'il prend en photo pour revendiquer la beauté de leur bizarrerie. Avant de développer cela, le deuxième chapitre débutera également par une discussion du rapport de Volcano avec l'histoire de l'art portée par des hommes blancs en confrontant un imaginaire lesbien à ses propres images. Cela permet de continuer ma conversation de l'identité *butch*, mais aussi d'introduire la pratique BDSM comme une pratique qui autorise de jouer avec son identité de genre. Volcano met la matérialité du corps au cœur de sa pratique et ainsi propose de considérer la masculinité de ses modèles à travers un style corporel qui défie la binarité homme/femme. Apparaissent alors les pronoms iel et iels qui, je pense, sont nécessaires pour parler des modèles représentés par Volcano. A la lumière de cela, je peux alors déstabiliser ma définition de l'esthétique *butch* qui a émergé de l'analyse des œuvres de Sadie Lee en la faisant dialoguer avec l'esthétique transgenre des œuvres de Del LaGrace Volcano.

La couronne que porte Marisa Arnesky me permet d'introduire aussi mon dernier chapitre qui commence par l'étude de la série photographique *Portraits* de Catherine Opie. Une série qui représente, selon le terme de la photographe, sa « famille royale ». En effet, Opie s'applique à offrir une image digne des membres de sa communauté queer BDSM et en appelle aux codes de la Renaissance nordique pour décrire ses choix artistiques. Le drapé qui constitue l'arrière-plan du tableau *Miss Marisa Carnesky - The Female Oddity* rappelle également ceux tendus derrière Opie pour ses autoportraits. Ces photos me permettent d'introduire une manière d'incarner son identité *butch*, mais aussi sa sexualité BDSM qui se détache de codes le plus souvent respectés par les portraits de Lee et Volcano. En effet, elles offrent des images du

BDSM qui vont à l'encontre d'une quelconque idéalisation en représentant des plaies fraîches et en les apposant à un corps qui est gros et marqué par les années. Des images qui contrastent grandement avec le maquillage et les poils faciaux parfaitement appliqués sur le visage d'Arnesky. Opie délimite alors également un style corporel, mais elle l'utilise aussi pour répondre à un style émotionnel *butch* localisé dans le premier chapitre. En effet, je montre que l'exposition des marques sur son corps suppose qu'il y a eu un contact physique et sa dévotion à l'idée de famille présente une ouverture émotionnelle. En redéfinissant l'intouchabilité *butch*, Opie propose une alternative à la lecture des œuvres de Lee et donc l'esthétique *butch* sera encore une fois reconsidérée.

## BUTCH EST UN NOM<sup>1</sup>

Sur la couverture du livre *Female Masculinity* de Judith « Jack » Halberstam, la Raging Bull de Sadie Lee nous observe sans une once d'hésitation dans le regard. Sa carrure est accentuée par la manière dont elle croise les bras qui presse ses biceps et sa poitrine contre elle. Elle permet ainsi de jeter un trouble sur le genre qu'elle incarne en ne dévoilant pas si ce sont des seins qu'elle accentue ou des pectoraux. Son visage émacié porte la marque d'un maquillage précisément appliqué. Le rouge de ses lèvres et le fard bleu de ses yeux côtoient un nez de boxeuse et des sourcils froncés qui, avec son mouvement de tête, viennent défier la regardeuse et le regardeur. Elle a plaqué ses cheveux courts et les a séparés en une raie stricte et précise. Son jean, son t-shirt blanc aux manches retroussées et la gomina appliquée dans ses cheveux baladent nos sens et nous transportent dans des fantasmes de virilité incarnés par des personnages interprétés par James Dean ou encore Marlon Brando. Cette raging bull est une des nombreuses lesbiennes à laquelle Sadie Lee a demandé de poser pour en faire le portrait. La série *Tomboys and Crossdressers* présente principalement des lesbiennes masculines qui se font plus communément appeler *butch*. La série d'œuvres produites au début des années 1990 par Sadie Lee est l'objet de mon étude, mais pour étendre mon analyse je me base également sur deux séries de portraits pris à la même époque par les photographes Del LaGrace Volcano et Catherine Opie. Pour mettre en contexte les identités *butch* qui sont le sujet de ce mémoire, je souhaite en premier lieu l'introduire à travers son histoire et son importance dans la constitution d'une subculture lesbienne. Pour cela je me repose sur des témoignages écrits, mais aussi sur ceux constitués par plusieurs histoires de l'art et de la photographie lesbiennes. Puis j'insiste d'autant plus sur la fluidité de l'incarnation de ces identités notamment à travers l'appréhension du corps, ce qui me permet de dessiner des liens entre l'esthétique *butch* et l'esthétique transgenre.

### Sémiotique *butch*

À la vue de cette première description de l'œuvre de Sadie Lee, il semble que l'on ait d'ores et déjà délimité grossièrement l'empreinte esthétique de la lesbienne *butch*. Celle

---

<sup>1</sup> J'emprunte ce titre à Bear S. Bergman et plus particulièrement à son ouvrage *Butch is a Noun* (2006). Les précieux témoignages de Bergman quant à son expérience d'une identité *butch* inspirent des commentaires tout au long de ce mémoire.

représentée par l'artiste correspond parfaitement à la description de Gayle Rubin qui identifie la *butch* comme « sémiotiquement reliée à une longue lignée d'images de la masculinité jeune, rebelle, sexy et prolétaire blanche [...] » (1992 : 469, trad. libre)<sup>2</sup>. Bien sûr, cette description physique ne correspond pas à toutes les lesbiennes *butch*. Tout comme il est possible d'observer plusieurs manières d'incarner la masculinité chez les hommes, la manière d'incarner la masculinité varie considérablement d'une personne *butch* à l'autre. Rubin nous explique :

The term encompasses individuals with a broad range of investments in “masculinity”. It includes, for example, women who are not at all interested in male gender identities, but who use traits associated with masculinity to signal their lesbianism or to communicate their desire to engage in the kinds of active or initiatory sexual behaviors that in this society are allowed or expected from men. It includes women who adopt “male” fashions and mannerisms as a way to claim privileges or deference usually reserved for men. It may include women who finds men’s clothing better made, and those who consider women’s usual wear too confining or uncomfortable or who felt it leaves them vulnerable or exposed. (1992 : 468)

Ces variations dans l'expression de son identité *butch* doivent également impérativement être appréhendées à travers les différences de classe, de race, d'ethnicité, de religion, de profession, d'âge, etc. (470). Ces éléments ont un fort impact sur la manière dont la masculinité est conçue. Toutefois, une majorité écrasante des modèles représentés par les œuvres à l'étude sont blancs et sont jeunes. Bien que je tente à plusieurs reprises de nuancer mes propos en rappelant qu'ils doivent être reçus avec la conscience que je suis en train de parler d'individus blancs dans un contexte euro-américain, je souhaite d'ores et déjà prévenir des limites de ce mémoire. De plus, en tant qu'étudiante française habitant au Canada, celui-ci se voit restreint à une certaine position géographique et donc culturelle. Le terme *butch* lui-même est ancré dans une culture blanche euro-américaine, et l'histoire à laquelle je vais me référer au long de ce mémoire est limitée par ces critères.

La culture *butch* est particulièrement connue pour s'être déployée dans les bars à New York, Paris et Berlin dans les années 1950 et 1960. Cette culture des bars lesbiens a fait l'objet d'une vaste enquête par Madeline Davis et Elizabeth Lapovsky Kennedy. Elle nous révèle que l'iconicité de la *butch* ne serait pas grand-chose sans celle de la *femme*. Quand la *butch* exprime son identité en déployant des symboles et des codes masculins, la *femme* s'exprime à travers des symboles et des codes féminins. Cette organisation des rapports lesbiens très codés est particulièrement controversée à l'époque pour son ancrage dans une culture prolétaire jugée

---

<sup>2</sup> « semiotically related to a long line of images of young rebellious, sexy, white working-class masculinity [...] »

très peu convenable par la classe moyenne. En effet, il est possible d'observer un clair rejet de « la politesse de la classe moyenne » dans l'organisation des rapports *butch/femme* (Cvetkovich, 2003 : 81). C'est précisément à partir de l'ingéniosité et la créativité de la culture prolétaire que ces codes émergent et forment une subculture lesbienne à partir de laquelle chacune pouvait faire travailler son imagination.

Because this community centered around bars and was highly role defines, its members often have been stereotyped as low-life societal discards and pathetic imitators of heterosexuality. We suspected instead that these women were heroines who had shaped the development of gay pride in the twentieth century by forging a culture for survival and resistance under prejudicial conditions and by passing this sense of community on to newcomers; in our minds, these are indications of a movement in its prepolitical stages. (Davis et Kennedy, 1990 : 427)

De plus, ces fortes identifications ont permis pour ces lesbiennes de se rallier autour d'une culture solide qui était vitale pour une communauté qui subissait régulièrement les raids violents de la police. (Bright, 1998). Pour gérer le traumatisme de ces violences, les *butch* et les *femme* comptaient les unes sur les autres. En effet, l'accès aux institutions telles que la thérapie, nous dit Ann Cvetkovich, est un privilège de classe.

Pour la formation de leurs identités, ces héroïnes – pour utiliser le beau terme de Davis et Kennedy – ont aussi pu compter sur tout un ensemble de représentations charismatiques du début du siècle. La littérature a évidemment eu un grand rôle. On pense au roman *The Well of Loneliness* (1928) de John Radclyffe Hall. Le récit d'une tragique histoire d'amour entre une « invertie »<sup>3</sup>, Stephen Gordon, et l'objet de son amour. John Radclyffe Hall présentait elle-même une identité masculine et sa propre vie avec Una Troubridge est devenue un pilier lorsque l'on se réfère à l'histoire lesbienne européenne (Halberstam, 1998 : 75). Ces dernières faisaient partie de l'élite bourgeoise anglaise et côtoyaient les artistes en vue de cette époque. La peintre Romaine Brooks fait d'Una Troubridge un portrait en 1924 qui la représente à travers des forts symboles masculins bourgeois tout en s'assurant de répondre à la tendance de cette époque (fig. 2). Una arbore une coupe de cheveux iconique, c'est-à-dire un carré court et une petite frange qui lui barre le front. Cela fait d'elle la parfaite femme de son temps, mais donne également une sévérité masculine à son visage accentuée par ses fins sourcils froncés et un rictus formé par une bouche aux lèvres maquillées en rouge. Il semblerait que cette expression lui permet de

---

<sup>3</sup> Ce terme fait référence à la manière dont l'homosexualité s'est vue appréhender par la sexologie du 19<sup>ème</sup> siècle. L'inversion féminine a d'abord été une hypothèse de Richard Von Krafft-Ebing et a été développée ensuite par Havelock Ellis (Halberstam, 1998 : 76). Cela sera discuté plus en détail dans la suite de ce mémoire.

tenir son monocle, un objet habituellement réservé aux hommes<sup>4</sup>. Ainsi, l'expression de son visage lui permet littéralement de soutenir une performance de la masculinité. Elle porte une chemise blanche parfaitement coupée et une veste noire de smoking qui souligne sa fine taille. La masculinité représentée ici, puise dans un érotisme qui met en avant la rigidité d'une masculine veste de smoking et l'excitante teinte rouge féminine sur des lèvres. Avec une touche plus nette, Tamara de Lempicka s'autoreprésente également à travers un regard aristocratique dans une Bugatti verte, un modèle de voiture élégant, couteux et puissant (fig. 3). Sa seule présence dans cette voiture fait référence à une certaine masculinité, et à la liberté que constitue son appropriation. Brooks, de Lempicka mais aussi Hannah Gluckstein, Claude Cahun, et d'autres ont toutes eu un grand impact sur la constitution de la masculinité lesbienne blanche. Elles ont permis d'élaborer un ensemble de codes et de symboles qui permettaient à ces femmes de se reconnaître et de se rassembler autour d'une subculture organisée et inspirante.

Elles ont également contribué à contrecarrer des représentations du désir entre femmes qui a toujours été l'objet d'un fétiche nourri par un grand nombre d'artistes masculins. En effet, Pierre Paul Rubens, Jean-Honoré Fragonard, Gustave Courbet, ou encore Auguste Rodin ont tous contribué à l'élaboration d'une collection d'œuvres à l'érotisme « lesbien »<sup>5</sup>. Courbet répondant au pamphlet *Les lesbiennes de Paris* qui circulait dans la capitale française, ou encore aux romans de Charles Baudelaire et de George Sand<sup>6</sup>, produit plusieurs œuvres qui représentent ouvertement des scènes homoérotiques entre femmes<sup>7</sup> (Reilly, 2000 : 90). Il est alors rapporté que ces artistes avaient pour habitude de fréquenter des lieux dans lesquels ils peuvent les observer. Les bars et les bordels en étant les principaux. Courbet s'en inspire pour en infuser des scènes qui référencent une iconographie plus classique. *Le Sommeil* (1866) représente deux femmes nues lascivement allongées sur un lit (fig. 4). L'une d'elle s'enveloppe de la jambe de sa partenaire et repose sa tête sur sa poitrine. Elles ferment les yeux et font toutes deux la démonstration d'un lâcher-prise total, notamment dans la manière dont le modèle à la gauche du lit nous présente sa gorge. Cette scène, pourtant très intime, est offerte à la spectatrice

---

<sup>4</sup> À l'époque, *Le Monocle* était aussi le nom d'un bar lesbien populaire à Paris. Cet accessoire était un fort signe lesbien.

<sup>5</sup> Les guillemets ici sont plus que nécessaires. Comme je m'appête à le démontrer, le regard que ces artistes portent sur le désir que ressentent ces femmes l'une pour l'autre disqualifie ces représentations comme étant celles d'un désir lesbien.

<sup>6</sup> Je fais référence ici au roman *Les Fleurs du Mal* que Baudelaire écrivait lors de sa rencontre avec Courbet, mais aussi à son poème *Lesbos* (1850). Et aussi à l'ouvrage de Sand *Lélia* (1833).

<sup>7</sup> Je préfère le terme « homoérotisme » que le terme « lesbianisme » dans ce contexte, ces représentations ne pouvant pas se qualifier de lesbienne comme je l'explique dans une précédente note.

et au spectateur non seulement sans résistance, mais aussi comme étant une représentation « réaliste » de l'intimité lesbienne.

Plus tard encore, le photographe Brassai (Gyula Halász) s'est afféré à documenter les bars lesbiens parisiens, notamment celui appelé *Le Monocle*. En effet, dans les années 30, le photographe parcourt les bars fréquentés par ceux et celles que l'on ne veut pas voir – des prostituées, des maquereaux, des voleurs et des personnes queer – ce qui lui vaudra de voir son travail censuré (Halberstam, 2011 : 98). C'est seulement dans les années 1970 que ces photos seront publiées dans un ouvrage intitulé *Le Paris Secret Des Années 1930* (1976). Les photos prises au *Monocle* nous introduisent à une représentation de notre sujet et font état de la présence dans ces bars, de femmes masculines en tuxedos, avec leurs partenaires aux robes légères toujours dans le respect des dernières tendances. Brassai accompagne cet ouvrage de son témoignage, le plus souvent rapporté avec un ton condescendant pour celles et ceux qui apparaissent sur ces images. Sur la masculinité de ces lesbiennes, voici ce qu'il a à dire :

La patronne, Lulu de Montparnasse, la barmaid, les entraîneuses, les serveuses, sans en excepter la dame de vestiaire, toutes étaient habillées en homme et d'une allure si parfaitement masculine qu'on les prenait au premier regard pour des jeunes gens. Ici avait soufflé un vent de virilité emportant tous les atours, toutes les ruses de la séduction féminine, changeant les femmes en garçons, en cheftaines, en hommases, en gendarmes. Envolés les colifichets, chiffons et falbalas ! La joie des couleurs et des fanfreluches ! Hantées par l'impossible désir d'être homme, des créatures revêtaient aussi l'uniforme le plus triste : le smoking noir, comme si elles portaient le deuil de leur virilité manquée... (1976 : 162)

En réponse à ces propos, Judith « Jack » Halberstam assure que ces photos montrent plutôt une vie nocturne parisienne plus vivante et joyeuse qu'elle peut l'être pour les queer aujourd'hui. L'auteure y voit des vêtements de célébration (2011 : 100). Mais elle n'évacue cependant pas l'idée d'un échec de l'idéal de la masculinité.

What remains unattainable in the butches' masculinity, we might say, is what remains unattainable in all masculinity: all ideal masculinity by its very nature is just out of reach, but it is only in the butch, the masculine woman, that we notice its impossibility. (*Ibid*)

Cette accusation récurrente adressée aux lesbiennes *butch* de vouloir émuler une masculinité qui n'est pas la leur est importante et j'y reviendrai dans la deuxième partie de ce chapitre. Pour l'instant, je souhaite explorer comment cet échec nous informe sur l'élaboration d'une esthétique *butch*.

Halberstam localise la lesbienne *butch* au sein de sa discussion sur l'échec pour son impossibilité de se mesurer à une masculinité idéale. L'auteure, déclare également que l'échec *butch* réside dans son anachronisme (2011 : 95). En effet, la *butch* continue de porter sur elle la marque de sa marginalisation malgré le fait que la société capitaliste lui donne accès à l'identification à une image attirante et féminine de la lesbienne. Halberstam prend alors l'exemple de la très populaire série américaine *The L Word* qui suit les aventures de plusieurs lesbiennes à San Francisco. Les personnages présentent toutes une féminité désirable, c'est-à-dire qu'elles sont minces, à la peau claire et parlent avec douceur. L'absence d'un personnage *butch* est mise en évidence par le personnage de Shane qui est parfois confondue avec un homme de manière très peu convaincante<sup>8</sup>. L'auteure connecte alors « l'antiesthétique » de la *butch* à son échec de présenter une apparence désirable pour le regard hétéronormatif (2011 : 95). Le succès dépend alors de l'effacement de la *butch*, c'est-à-dire de la marque lesbienne de l'échec. Ainsi, préserver une esthétique *queer* nous dit Halberstam, et je dirai – en considérant ses propos qui précèdent –, une esthétique *butch*, serait se « résigner à l'échec, au manque de progrès, et à une forme particulière d'obscurité » (96, trad. libre)<sup>9</sup>. C'est alors en considérant cela que je me tourne vers des ouvrages qui explorent cette obscurité et qui refusent le tournant positiviste défendu par des représentations comme celles de *The L Word*.

Mon point de départ sera l'archive d'émotions (« archive of feelings ») élaborée par Ann Cvetkovich qui se déploie autour du traumatisme lesbien. L'auteure est particulièrement intéressée par « la manipulation de compréhensions historiques du traumatisme afin de décrire la manière dont on vit et spécifiquement à travers l'affectif » (2003 : 19, trad. libre)<sup>10</sup>, tout en mettant un point d'honneur à s'éloigner de la pathologisation médicale (33). Pour l'élaboration de ma méthodologie je peux compter sur ce travail et sur celui d'auteures *queer* qui puisent dans la douleur du passé et refusent un récit qui effacerait ses conséquences dans le présent. Heather Love est l'une d'elles et explique sa démarche :

“Advances” such as gay marriage and the increasing media visibility of well-heeled gays and lesbians threaten to obscure the continuing denigration and dismissal of queer existence. One may enter the mainstream on the condition that

---

<sup>8</sup> Je parle ici des personnages principaux de la première saison. Par la suite, on voit apparaître le drag king Ivan Aycock qui incarne une masculinité aussi en dehors de la scène, et bien sur Max/Moira Sweeney qui apparaît à partir de la saison 3. Max est une personne *butch* qui transitionne sous le regard désapprouvateur de plusieurs personnages, l'un deux ira jusqu'à dire : « it saddens me to see so many of our strong *butch* women giving up their womanhood to be a man. » Ce discours quant à la transmasculinité sera l'objet de la deuxième partie de ce chapitre et résonnera avec les analyses du deuxième chapitre.

<sup>9</sup> « resignation to failure, to lack of progress and a particular form of darkness »

<sup>10</sup> « historical understandings of trauma as a way of describing how we live, and especially how we live affectively »

one breaks ties with all those who cannot make it – the nonwhite and the nonmonogamous, the poor and the genderdeviant, the fat, the disabled, the unemployed, the infected, and a host of unmentionable others. Social negativity clings not only to these figures but also to those who lived before the common era of gay liberation – the abject multitude against whose experience we define our own liberation. Given the opportunities available to *some* gays and lesbians, the temptation to forget – to forget the outrages and humiliations of gay and lesbian history and to ignore the ongoing suffering of those not borne up by the rising tide of gay normalization – is stronger than ever. (Love, 2007 : 10)

La très inacceptable *butch* a construit une subculture lorsqu'isolée dans sa marginalisation. Il n'est pas ici question de déclarer que son authenticité repose sur son isolation et la souffrance qu'elle provoque. Mais bien de ne pas effacer cette subculture sous prétexte que le droit au mariage, à l'adoption ou encore à être ouvertement gay dans l'armée lui permet maintenant de s'intégrer dans la culture *mainstream*, c'est-à-dire une culture hétéronormative.

De plus, comme le précise Love, ce nouveau bonheur est en fait accessible à une petite fraction. En effet, il est souvent considéré que seule la volonté individuelle a un impact dans la réussite ou la non-réussite selon des critères préétablis qui impliquent le plus souvent la famille et la carrière professionnelle. Alimenter ce type d'idéologie permet alors de fermer les yeux sur les inégalités sociales qui rendent plus ou moins possible cette réussite. La race, la sexualité, le genre sont par exemple des éléments décideurs. Ainsi, dans son ouvrage *The Queer Art of Failure*, Halberstam propose d'accepter cet échec à se mesurer aux attentes d'un bonheur libéral : « Selon certaines circonstances échouer [...], peut en fait offrir des manières plus créatives, plus coopérative, plus surprenante, d'être dans le monde. Échouer est quelque chose auquel les queer ont toujours excellé [...]. » (2011 : 3, trad. libre)<sup>11</sup>. Je veux avancer que le ralliement à une culture *butch/femme* est un exemple d'une manière créative et coopérative d'être dans le monde. De plus, en refusant le bonheur libéral identifié par Halberstam, la *butch* exerce sa très queer capacité de perturber l'ordre établi en déclarant qu'elle ne trouve pas de satisfaction dans ce bonheur (Ahmed, 2010 : 65). Elle enlève alors de la valeur à l'hétéronormativité en refusant de s'y assimiler, et provoque un malaise. « Préserver le confort public demande à ce que certains corps 'fassent avec' », nous dit Sara Ahmed, « [r]efuser de faire avec, refuser la place que l'on nous a attribuée, c'est être perçu comme un problème, comme provoquant l'inconfort des autres. » (2010 : 69, trad. libre)<sup>12</sup> Cet inconfort sera le fil

---

<sup>11</sup> « Under certain circumstances failing [...], may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world. Failing is something queers do and have always done exceptionally well [...]. »

<sup>12</sup> « Maintaining public comfort requires that certain bodies "go along with it". To refuse to go along with it, to refuse the place in which you are placed, is to be seen as trouble, as causing discomfort for others. »

directeur dans l'analyse des postures des modèles, mais également dans la manière dont Sadie Lee, Del LaGrace Volcano et Catherine Opie manipulent leur médium.

Les œuvres à l'étude font office d'éléments perturbateurs à travers les émotions que les modèles et la technique véhiculent. Les représentations de Lee, d'Opie et de Volcano offrent aussi à la regardeuse et au regardeur des corps dénudés qui véhiculent du sens à travers leur matérialité. Le corps *butch* est le plus souvent considéré comme celui d'une femme, ce qui, selon Judith Butler, produit l'érotisme de cette identité car apposé à l'incarnation d'une masculinité. Toutefois, je souhaite aussi avancer que ce corps incarne la déstabilisation d'une binarité homme/femme et ainsi faire également appel aux études transgenres.

### **Genre et corps :**

Je souhaite maintenant revenir à l'accusation dirigée vers les lesbiennes *butch* qui est sous-entendue dans les propos de Brassäi, c'est-à-dire celle qui consiste à déclarer que les *butch* tentent d'émuler une masculinité qui leur est inaccessible car assignées femmes à la naissance. Pour que la masculinité blanche hétérosexuelle et cisgenre apparaisse comme une sorte d'original, il est en effet important que d'autres masculinités apparaissent comme étant de pâles copies qui dérivent de cet original (Halberstam, 1998 : 1). Ainsi, pour considérer la masculinité *butch* il est important de ne pas l'associer à l'appropriation des codes masculins dominants. C'est précisément cette erreur qui a été la motivation d'une branche féministe, majoritairement blanche et de classe moyenne, de juger les jeux de rôles genrés comme ceux du couple *butch/femme* en opposition avec l'agenda d'émancipation de l'hétérosexualité. En effet, le couple *butch/femme* se voit accusé de recréer des rapports de domination hétérosexuels. La vision de ces rapports est alors très bien explicitée dans le *S.C.U.M. Manifesto* de la féministe Valerie Solanas :

Sex is not part of a relationship; on the contrary, it is a solitary experience, non-creative, a gross waste of time. The female can easily – far more easily than she may think – condition away her sex drive, leaving her completely cool and cerebral and free to pursue truly worthwhile relationships and activities; but the male, who seems to dig women sexually and seeks constantly to arouse them, stimulates the highly-sexed female to frenzies of lust, throwing her into a sex-bag from which few women ever escape ... when the female transcends her body, rises above animalism, the male, whose ego consists of his cock, will disappear. (Solanas, 1970 : 18-19 dans Halberstam, 1998 : 135)

Il apparaît dans ces propos que les femmes subissent les rapports sexuels et que l'acte sexuel n'est en fait désiré que par les hommes. En partant de ce scénario, les *butch* sont alors des misogynes et les *femme* des victimes (Halberstam, 1998 : 131). Ainsi, « [l]es féministes lesbiennes de cet acabit croyaient qu'en laissant derrière les rôles, les femmes se libéraient des contraintes patriarcales et capitalistes et pouvaient trouver le chemin pour des interactions sociales et sexuelles nouvelles et libres et complètement humaines. » (1998 : 132, trad. libre)<sup>13</sup>. Ce que Judith Butler appelle une « purification de l'homosexualité » (2005 : 238) l'isole alors sur sa propre planète et refuse de considérer l'impact de l'hétérosexualité dans l'appréhension des rapports non-hétérosexuels. Toutefois, tout comme la masculinité, l'hétérosexualité dont il est fait état ici est un idéal auquel personne ne peut se mesurer, à ce propos Butler explique : « l'échec répété à s'identifier pleinement et sans incohérence à ces positions [sexuelles normatives] révèle que l'hétérosexualité est non seulement une loi obligatoire, mais aussi une comédie inévitable. » (239)

Il n'est pas ici question de remettre en cause l'oppressante domination d'une culture hétérosexuelle genrée binaires, mais bien d'insister sur la fragilité de son « naturel » et donc sur son potentiel performatif. De nombreuses identités sexuelles se sont approprié les catégories de genre pour alimenter un désir propre.

L'idée que la *butch* et la *fem*<sup>14</sup> seraient des « répliques » ou des « copies » conformes de l'échange hétérosexuel sous-estime la charge érotique de ces identités : celles-ci resignifient les catégories dominantes qui les rendent possibles en y introduisant de la dissonance et de la complexité. (Butler, 2005 : 241)

Il est alors intéressant de se poser la question, comment peut-on faire une performance de la masculinité si elle est considérée comme non-performative dans la culture dominante ? Une réponse pourrait être trouvée dans le spectacle de drag king. Dans son article « The Art of Gender. Bathrooms, Butches, and the Aesthetics of Female Masculinity », Halberstam nous invite à considérer les performances de Julie Wheeler en tant qu'Elvis Herselvis ou encore Tony Las Vagas. L'auteure démontre comment Wheeler démonte le naturel de la masculinité en justement faisant appel à « son aspect le plus contre nature et le plus mis en scène : son sexisme. » (1997 : 182, trad. libre)<sup>15</sup>

Exhorting the audiences in dyke clubs to “show us yer tits” and standing far too close to other women onstage with him, Tony reeks of the tricks of misogyny.

---

<sup>13</sup> « [l]esbian feminists of this ilk believed that by casting off roles, women became free of patriarchal and capitalist constraints and could find their way to new and liberated and fully human forms of social and sexual interaction. »

<sup>14</sup> Orthographe différente pour le terme « *femme* »

<sup>15</sup> « [...] its most unnatural and obviously staged aspect: sexism. »

Tony's manipulations of a stagy and theatrical masculinity draw attention not simply to the performative aspect of masculinity but also to the places where nonperformativity has ideological implications. (*Ibid*)

Tony fait appel à l'oppressante masculinité pour démontrer qu'il n'y a rien de naturel dans cette attitude. Cette brillante stratégie est explorée dans le premier chapitre, notamment à travers la manière dont Sadie Lee répond au très phallique art de la peinture. En effet, ce médium qu'Harmony Hammond appelle avec ironie « the ultimate bad object » dans le contexte de l'art lesbien, demande à ce que les artistes non-hommes, non-blanches et non-hétérosexuelles développent des stratégies de réappropriation pour s'en emparer<sup>16</sup>. Mais qu'en est-il de la performance de la masculinité du sujet de ce mémoire, la *butch* ? Car comme le précise Halberstam « les *butch* et les *butch* transgenres en particulier, ne portent pas des vêtements d'homme dans le cadre d'une performance drag – iels<sup>17</sup> incarnent la masculinité. » (183, trad. libre)<sup>18</sup> En dehors de la scène et sans script moqueur, comment lit-on la masculinité *butch* ? L'auteure ne répond pas à cette question dans cet article et se repose surtout sur le pastiche et le drag. Je souhaite avancer que l'attention aux gestes est primordiale. Les spectacles de drag king, par exemple, les exploitent pour générer ce que j'appelle une esthétique *butch*<sup>19</sup>. Ceux représentés par les artistes à l'étude ne sont pas toujours aussi caricaturaux que ceux de Tony Las Vagas, mais des micro mouvements sont révélateurs lorsque confrontés à l'histoire des identités représentées, d'autant plus lorsqu'il s'agit du corps masculin transgenre sur lequel j'aimerais bientôt porter mon attention. Je m'intéresse aux gestes représentés mais aussi aux gestes qui ont contribué à l'élaboration de l'œuvre d'art. Les gestes comme un aspect de l'esthétique *butch* ont, en effet, également une importance parce qu'ils sont produits par le corps mais, dans le contexte dans lequel je les appréhende, s'opposent à des idées d'essentialisation.

Mais d'abord je souhaite rappeler l'importance du corps dans l'élaboration d'une histoire lesbienne qui le plus souvent s'inscrit dans une histoire de l'art féministe. En effet, en mettant

---

<sup>16</sup> Dans une interview avec Deborah Kass, la critique Laura Cottingham déclare qu'elle est féroce opposée à la peinture parce que selon elle, la peinture et le féminisme ne peuvent pas être conciliés : « En considérant la perpétuelle misogynie représentée par la conversation historique des peintures, à la fois avant et après le modernisme, pourquoi les féministes voudraient s'intégrer dans un dialogue si clairement inégal ? » (1991 : 166, trad. libre). Ces propos expliquent alors parfaitement la raison pour laquelle Harmony Hammond qualifie la peinture de l'ultime mauvais objet. L'auteure s'en désolidarise toutefois, en présentant l'exemple de plusieurs artistes telle que Kass, mais aussi Monica Majoli qui offrent des solutions pour la réappropriation du médium (2000 : 121).

<sup>17</sup> C'est ici mon choix de traduire « they » par un pronom neutre.

<sup>18</sup> « [...] butches, and transgender butches, do not wear male clothing as drag – they embody masculinity. »

<sup>19</sup> Le geste comme porteur de la performance de la masculinité dans les spectacles de drag king ont été méticuleusement étudiés par Sheila "Dragon Fly" Koenig dans son article « Walk Like a Man » (2003) et également par Kim Surkan dans son article « Drag Kings in The New Wave » (2003).

l'accent sur la matérialité du corps de leur modèle, c'est-à-dire en le considérant dans la forme qu'il prend, et le plus souvent en le représentant nu, les artistes à l'étude s'insèrent dans cette tradition. Malgré la peur de perpétuer l'objectification des femmes qui terrorise les artistes lesbiennes féministes des années 1970, l'artiste Tee A. Corinne constitue en 1975 une série de photos représentant des lèvres vaginales et des clitoris en gros plan. Chacune de ces photos est nommée par le prénom de la personne à qui appartient ces lèvres et l'on peut parfois voir des doigts qui viennent les écarter (fig. 5). Corinne offre ainsi aux lesbiennes une image érotique qui prétend s'extirper de l'oppressant regard masculin (Hammond, 2000 : 24). Toutefois, les écrits de Monique Wittig qui affirment qu'il faut se libérer du regard hétérosexuel dominant, remet en cause l'importance de ce regard. Lorsqu'appliqué au monde visuel, son article « La Pensée Straight » invite les artistes lesbiennes à produire une esthétique qui se distingue de l'esthétique féministe et donc un espace pour l'image du sexe et de la sexualité lesbiens (49). Les années 1980 voient alors apparaître des œuvres qui se débarrassent de l'anxiété féministe par rapport aux rôles genrés (notamment *butch/femme*), à la pornographie et au BDSM, et qui impliquent le corps féminin. Cela mène notamment à la publication de *Love Bites* en 1991, un ouvrage qui rassemble des photos prises entre 1982 et 1990 par Del LaGrace Volcano, à cette époque appelé Della Grace. Bien que sa publication soit censurée, elle est le témoin des préoccupations d'une époque qui engage avec les identités de genre, la culture club, le BDSM, la nudité, le couple *butch/femme*. Une représentation de l'identité lesbienne qui est à la fois plurielle dans sa sexualité et dans l'expression de son genre. Dans cette lancée, les années 1990 produisent un art du radicalisme sexuel queer qui engage avec le corps d'une manière qui décourage toute tentative de le situer dans une binarité femme/homme.

Toutefois, selon Gayle Salamon cette binarité est nécessaire dans la constitution des identités qui s'en détachent et dans l'appréhension du corps. En effet, l'auteure le perçoit comme une construction culturelle tout comme Judith Butler perçoit le genre comme une construction culturelle. Dans son projet, Salamon refuse l'idée que la matérialité du corps ne subit aucune médiation : « le corps est disponible à un sujet seulement à travers un lot complexe de représentations, d'images psychiques, désigné tour à tour comme l'égo corporel ou le schéma du corps. » (2010 : 4, trad. libre)<sup>20</sup> Ainsi, le corps peut devenir crucial pour se construire à travers le genre dont on fait l'expérience, ce qui nous invite à considérer que le terme sexologique du 19<sup>ème</sup> siècle « invertie » n'est peut-être pas « un synonyme pour

---

<sup>20</sup> « the body is available to a subject only through a complex set of mental representations, of psychic images, designated alternately as the bodily ego or the body schema. »

« lesbiennes » mais que le concept d'inversion a à la fois produit et décrit une catégorie de femmes biologiques qui ne se sentaient pas à l'aise avec leur anatomie. »<sup>21</sup> (Halberstam, 1998 : 82, trad. libre)<sup>22</sup>. Ainsi, il est extrêmement important de ne pas faire l'erreur de considérer les *butch* comme résolument des femmes car les manières dont elles appréhendent leur corps déstabilisent les frontières du genre. Pourtant, cela a encore une fois été le projet d'un féminisme qui inclut maintenant dans ses rangs les lesbiennes *butch*, mais pour mieux rejeter les hommes trans\* (Salamon, 2010 : 108).

Butchness is held up as a desirable ideal in opposition to trans, whereas previously, before the current trans debates, it was butchness and butches themselves who were castigated for these same reasons, for getting too close to an unacceptable limit of masculinity or maleness. It appears now that the line has moved, that transmen are now the limit case of masculinity as opposed to butches, who are now held up as a lesbian ideal. (109)

Ce n'est donc plus la masculinité des *butch* qui représente une trahison envers le genre féminin mais bien les hommes trans\* qui dans un geste de haine envers leur féminité ont décidé de passer du côté de l'ennemi. Et on utilise l'identité *butch* pour délimiter une acceptable masculinité tout en recyclant le discours qui était dirigé contre elle.

Salamon nous dirige alors vers le témoignage d'Aidan qui accompagne une série de photos appelée *Transfigurations : The Making of a Man* par Jana Marcus. Les trois photos qui composent cette série représentent Aidan à différentes étapes. La première le représente avec les bras croisés devant sa poitrine mais laisse apparaître l'inscription sur son t-shirt qui dit « ambiguous », la deuxième le représente torse-nu avec la poitrine comprimée par des bandages, et la troisième le montre en train d'enlever des pansements et de révéler sa poitrine qui laisse apparaître les marques d'une chirurgie récente (fig. 6, 7 et 8). Dans ce témoignage Aidan explique le rituel de la deuxième photo :

Depending on what I'm wearing I can look like a guy. I wear big clothes to cover my body, but I don't feel very confident. If I'm wearing a jacket it covers my chest and tend to pass more, but in the summer I tend to wear t-shirts and need to bind my breasts. In order to look flat-chested I have to tie the binding so it's fairly painful

---

<sup>21</sup> L'expression « femmes biologiques » est très troublante, et ce n'est pas une expression que j'utiliserai dans ce mémoire. En effet, sous-entendre que la biologie, c'est-à-dire des organes génitaux, ont été les responsables d'une identité de femme se doit de s'accompagner d'explications qui nuancent ces propos. Faire appel à la biologie est la plupart du temps une manière de s'opposer à ce qui nous construit culturellement, et donc à faire appel aux sciences dures. Toutefois, comme je vais le développer par la suite, les parties du corps n'échappent pas à l'idéologie culturelle, le langage étant ce qui nous permet de les nommer. Je ne pense alors pas que l'on puisse donner comme adjectif au mot « femme » le mot « biologique » en considérant la signification fluide de ce premier.

<sup>22</sup> « a synonym for "lesbian" but that the concept of inversion both produced and described a category of biological women who felt at odds with their anatomy. »

and intense. People use ace bandages, saran wrap or anything that will hold you in tight. If I bind too tight, I can't breathe. Now I wear a sports bra cause I'm just not willing to be in pain anymore.

Comme le remarque Salamon, ce témoignage pourrait tout autant être celui d'une *butch* que celui d'un homme trans\*. Ainsi je considère que l'identité *butch* gravite dans le même univers que l'identité transgenre et il me semble alors tout à fait à propos de me tourner vers l'esthétique transgenre développée par Halberstam pour délimiter l'esthétique *butch* des œuvres à l'étude.

Le corps, comme j'espère avoir pu le démontrer, devient alors un locus important. Une histoire de l'art lesbienne indique qu'il a été au centre des préoccupations et que la stratégie est celle de la réappropriation. Toutefois, c'est vers la réappropriation d'une certaine utilisation médicale de la photographie du 19<sup>ème</sup> siècle que je veux me tourner, selon moi constitutive de l'image de la lesbienne masculine. En effet, l'époque de Romaine Brooks et John Radclyffe Hall est aussi l'époque de l'inversion que j'ai mentionnée plusieurs fois. Lorsque le concept d'identité sexuelle est devenu un fil directeur dans l'appréhension du sexe et du genre, « ce n'était pas une idée d'un désir lesbien autonome entre femmes ou une notion d'un hermaphrodisme apparent qui offrait la base de ces notions de l'identité ; c'était l'inversion du genre. » (Halberstam, 1998 : 76, trad. libre)<sup>23</sup>. Ce terme émerge d'études menées d'abord par Richard von Krafft-Ebing et ensuite par Havelock Ellis. En ressort une taxonomie qui classe les lesbiennes dans des catégories distinctes, bien souvent à travers le degré de masculinité exprimé. Ellis tente d'expliquer cela socialement en concluant que dans un monde dominé par les hommes, il est naturel qu'une femme veuille se rapprocher le plus possible des caractéristiques masculines (78). Son analyse infusée de misogynie sous-entend que peu importe le milieu ou l'endroit, la masculinité est toujours supérieure, même quand elle est incarnée par une femme. Il fait également une distinction de classe en déclarant que les inverties des classes supérieures doivent leur masculinité à un niveau intellectuel élevé, et les inverties des classes populaires à une propension à la criminalité. Il se tourne également vers le corps sur lequel il formule des observations à l'aide de précises mesures. Ainsi, la taille du clitoris, par exemple, devient un indicateur direct d'une dysphorie de genre et d'une sexualité déviant de l'hétérosexualité. Cette manière d'opérer est banalisée depuis la fin du 18<sup>ème</sup> siècle qui voit apparaître des taxonomies « scientifiques » de tout être considéré comme anormal. Ce projet a été facilité par des illustrations et plus tard, par l'appareil photo dont l'usage devient plus

---

<sup>23</sup> « it was not some idea of an autonomous lesbian desire between women or a notion of outward hermaphroditism that provided the basis of those notions of identity; it was gender inversion. »

accessible. En identifiant et en isolant la perverse, la déviante, la criminelle, ces études et ces images deviennent des outils pour discipliner les corps<sup>24</sup>. Cependant, il est important de préciser que « la construction scientifique du corps pervers fait partie d'une histoire culturelle complexe qui ne se limite pas à la sexualité, l'homosexualité, ou l'identité sexuelle. » nous dit Dana Seitler. L'auteure continue :

In fact, the construction of perversity appears as part of a story in which race, gender, physical deformation, sexuality, and many other bodily forms and practices emerge in ontologically and epistemologically interdependent ways; each interacts dynamically in a process of mutual reinforcement, for the very existence of the one confirms the perversity and “peculiarity” of the other. (Seitler, 2004 : 74)

Ainsi, il est important de considérer la discipline des corps comme faisant partie d'un projet normatif en général qui permet de discriminer l'individu non-blanc, non-hétérosexuel, handicapé, etc. Cela révèle alors la douloureuse histoire du corps non-hétérosexuel médicalisé et le rôle que la photographie a joué dans cette histoire.

L'appréhension de l'image médicale me permet plusieurs choses qui servent de manière surprenante mon propos. D'une part, se replonger dans les écrits d'Ellis met au défi l'idée que l'homosexualité est une création médicale. Il n'est pas question de douter de l'influence de la sexologie et de la psychiatrie, mais de réévaluer l'utilisation du terme « homosexualité ». Le projet de Dana Seitler est en fait de dévoiler que le terme « homosexualité » ne correspond pas à la vision d'Ellis qui le décrit d'ailleurs comme étant un « barbarously hybrid word ». Par contre, on assiste au déploiement d'une multitude de caractéristiques physiques et de témoignages sur des pratiques sexuelles et sur l'appréhension de son genre. Seitler indique que « [l]es photos médicales qui accompagnaient si fréquemment ce genre de taxonomies étaient aussi hautement différenciées et multiples, chacune réfèrent à une constellation de significations. »<sup>25</sup> (2004 :84, trad. libre)<sup>26</sup>. Ainsi, pour Seitler, se replonger dans ces archives a eu pour résultat de reconsidérer la binarité hétérosexuelle/homosexuelle comme faisant partie

---

<sup>24</sup> Voir John Tagg, *The burden of representation: essays on photographs and histories* (2007) pour une discussion du rôle de l'appareil photo dans le contrôle de l'individu.

<sup>25</sup> Quand Dana Seitler voit dans ces archives une manière de se détacher de la binarité homosexuelle/hétérosexuelle, Halberstam insiste sur son effet inverse. En effet, pour l'auteure les études d'Ellis n'ont eu pour effet que de noyer une multitude d'identités dans cette binarité.

Inversion as a theory of homosexuality folded gender variance and sexual preference into one economical package and attempted to explain all deviant behavior in terms of a firm and almost intuitive belief in a binary system of sexual stratification in which the stability of the terms “male” and “female” depended on the stability of the homosexual-heterosexual binary. (1998 : 82)

Ainsi, pour Halberstam se sont les écrits eux-mêmes qui ont produit cette binarité et non pas l'interprétation qui en a été faite par la suite. Dans les deux cas, les auteures appellent à s'en détacher

<sup>26</sup> « [t]he medical photographs that so often accompanied these kinds of taxonomies were also highly differentiated and multiple, each referring to a constellation of meanings. »

d'une idéologie contemporaine tout aussi oppressante que la binarité homme/femme. Considérer les images et les commentaires de l'époque de l'inversion nous invite par ailleurs à considérer la matérialité du corps comme véhicule du genre. En effet, Ellis était intéressé par les manifestations communément considérées comme culturelles, c'est-à-dire les vêtements et les attitudes, mais aussi, comme on vient de le voir, par le corps lui-même et ce qu'il nous dit sur l'identité de l'individu. Le corps médical que je viens d'associer à l'invention de l'inversion et donc de ce que l'on définirait aujourd'hui comme la masculinité lesbienne est au cœur de l'analyse d'Halberstam d'œuvres identifiées par l'auteure comme transgenres.

L'auteure s'arrête particulièrement sur des œuvres de Jenny Saville qui sont des portraits peints référant à la chirurgie. Ce corps médical rappelle celui de la sexologie dont je viens de discuter, mais dans un contexte plus contemporain, la chirurgie est quasi systématiquement associée à la transsexualité et au transgenrisme. Ce réflexe est selon moi extrêmement problématique pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ces opérations coûteuses ne sont pas accessibles à toutes les personnes dont l'apparence corporelle ne correspond pas traditionnellement à leur identité de genre. De plus, l'opération et donc le changement d'organes sexuels, ne doit pas être considérée comme étant ce qui définit le genre de la personne. Et pour finir, il est important de ne pas considérer la chirurgie comme systématiquement produisant un corps qui correspond traditionnellement à la binarité. Ce qui intéresse justement Jenny Saville n'est pas un avant ou un après, mais bien ce qui se passe entre ces deux étapes, ce qu'Halberstam appelle « les étapes transgenres » (2005 : 112). Le corps reste ambigu sous son pinceau et ne prétend pas à un résultat final. Lorsque Saville peint *Del LaGrace Volcano*, le photographe qui est l'objet du chapitre 2, elle présente cette ambiguïté comme étant l'identité de son modèle en mettant en avant le genre méconnaissable incarné par le photographe (fig. 9). Pour *Matrix* (1999), Volcano est nu et allongé sur une table dans une position qui semble très inconfortable. Son corps remplit toute la toile et notre manière occidentale de lire de gauche à droite et de d'abord donner de l'importance au premier plan perturbe son identification. En effet, à gauche et à l'arrière-plan nous percevons son visage barbu, de derrière sa lourde poitrine qui tombe sur le côté. Et à droite et au premier plan, ses jambes sont écartées et nous offrent une vue de son sexe. La contorsion du corps qui semble en équilibre traduit son inconfort et ainsi provoque le nôtre. Halberstam note cet inconfort et l'associe au corps d'un homme avec un vagin étudié par la sexologie du 19<sup>ème</sup> siècle et diagnostiqué avec une dysphorie du corps.

Like a sly pin on the meaning « inversion, » Saville's painting of transgender photographer Volcano turns the body inside out, upside down, and forces the viewer to contemplate the image of a man trapped *outside* a woman's body. (2005 : 111)

La forme compliquée que prend ce corps dans cette œuvre perturbe et dérange et résiste aux notions de genre. De plus, l'œuvre ne cherche pas une vérité et existe grâce à la confusion qu'elle provoque. On peut ainsi percevoir les similarités de l'esthétique *butch* et de l'esthétique transgenre développées par Halberstam par leur capacité à perturber le regard en offrant des formes compliquées.

C'est alors selon un refus de l'image positive de la lesbienne véhiculée par une culture dominante que j'appréhende les œuvres de Sadie Lee, Del LaGrace Volcano et Catherine Opie. Cela me permet de mettre en avant une histoire *butch* qui, bien que douloureuse, est le témoin d'une subculture vivante et enthousiasmante. En effet, le rappel à la marginalisation permet avant tout à ce mémoire de célébrer des manières de vivre dans le monde qui se distinguent de l'hétéronormativité. Et cela suppose le plus souvent de redéfinir ce à quoi une célébration peut ressembler. C'est aussi à travers le refus de catégoriser l'identité à l'étude, qui doit en fait toujours être considérée au pluriel, que je lis ces œuvres. Les corps des modèles prennent part à la redéfinition en défiant la binarité genrée dans laquelle les débats sur la masculinité lesbienne ont contribué à enfermer les identités *butch*. Mais aussi en défiant l'idée d'une sexualité singulière qui reproduit des schémas traditionnels. La considération de tous ces éléments demande beaucoup de précautions de ma part dans mon élaboration d'une esthétique *butch*, au moins autant que celles qui sont accordées par les artistes pour leurs modèles. Et je tente d'abord d'en faire la démonstration avec une première analyse de la série *Tomboys and Crossdressers* de Sadie Lee.

## SADIE LEE, REPRÉSENTATION D'UN STYLE ÉMOTIONNEL *BUTCH*

L'œuvre *Raging Bull* de la peintre britannique Sadie Lee a été utilisée par Judith « Jack » Halberstam pour la couverture de la version originale (en anglais) de *Female Masculinity*. Cela est, selon moi, le signe que ce portrait, mais aussi ceux qui forment avec lui la série *Tomboys and Crossdressers*, sont des images impactantes dans leurs représentations de l'identité *butch*. Toutefois, Halberstam ne consacre que quelques lignes à l'analyse de *Raging Bull*, et Sadie Lee est en règle générale absente des ouvrages portant sur l'art lesbien<sup>1</sup>. La curieuse préférence du portrait et de la précise touche figurative pour de l'art queer contemporain en fait cependant selon moi un choix évident pour son potentiel déstabilisant. Ce premier chapitre me permet d'explorer ce choix et de le confronter à une histoire de l'art. Je souhaite aussi également me plonger dans l'histoire *butch* et démontrer la manière dont elle transparait à travers le langage corporel des modèles. Pour cela je me reposerai sur l'archive d'émotions constituée par Ann Cvetkovich. Ce projet illumine notamment la subculture *butch* et la créativité avec laquelle les *butch* mais aussi les *femme* naviguent dans un monde hostile à leurs identités. Prendre cela en considération est également une manière de comprendre des dynamiques raciales à travers la stigmatisation sexuelle et cela sera le sujet de la dernière partie de ce chapitre.

### 1.1 Performance Genrée de la Peinture

Adresser les titres de chaque œuvre de la série *Tomboys and Crossdressers* nous offre un malin point de départ pour appréhender la démarche de Sadie Lee. En effet, ses clins d'œil à la sexualité caricaturale de ses modèles, à la masculinité phallique de certains héros cinématographiques, mais également aux « grands maîtres » de la peinture offrent un humour à la série peu évident au premier abord. Nous sommes face à une artiste, mais aussi à des modèles, qui jouent sur un terrain dont elles connaissent très bien les recoins. En élaborant ces

---

<sup>1</sup> La plus grande discussion des tableaux de Sadie Lee à ma connaissance est celle de Lucy Curzon pour *Painting a Queer Nation, Sadie Lee et Mandy McCartin*. Bien que ses lectures des portraits soient assez rapides, je m'y référerai tout au long de ce chapitre. Sadie Lee est également mentionnée par Cherry Smith dans *Damn Fine Art by New Lesbian Artists*. L'auteure lui consacre trois pages d'analyses de plusieurs œuvres extraites de la série à l'étude. Toutefois, les commentaires de Smith sur la réappropriation de la sexualité lesbienne restent superficiels. Sadie Lee fait aussi l'objet de quelques lignes dans *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West* d'Emmanuel Cooper, pour son œuvre *Erect*. Encore une fois la dynamique entre les deux femmes y est discutée superficiellement. L'œuvre est pourtant choisie par Cooper pour illustrer la quatrième de couverture. Bien que les œuvres de Lee ne font pas l'objet de grandes analyses, il semble que l'impact visuel de ses œuvres est reconnu.

titres parodiques, Sadie Lee s’empare de la règle du jeu qui contrôle le portrait peint et la représentation lesbienne et la confronte à ses choix artistiques.

Ce modèle au regard perçant qui se voûte légèrement et attrape son bras gauche musclé de manière à faire barrière entre elle et la personne qui lui fait face, a reçu le nom de *La Butch en Chemise*<sup>2</sup> (fig. 1.1). Elle porte en effet une chemise sans manche en jean qui s’accorde avec son large pantalon. Ses cheveux sont plaqués en arrière ce qui offre à la regardeuse et au regardeur un grand front et sa fine peau blanche laisse deviner les os de son crâne. Son froncement de sourcil vient répondre harmonieusement à la courbe que forment ses pommettes et son visage émacié se termine par la fossette prononcée de son menton. Une des choses que le titre de ce tableau semble nous demander c’est que l’on dessine un lien avec *Jeune Femme en Chemise* (c. 1905) de Pablo Picasso (fig. 1.2). Une œuvre qui se trouve à la Tate de Londres et donc à laquelle Lee a un accès facilité. Il nous présente une femme de profil qui regarde hors champ et vêtue d’une légère chemise blanche qui produit une impression de transparence. Le fond bleu texturé devant lequel elle se tient est aussi celui devant lequel est représentée la *butch* de Lee. Leurs lèvres portent la même teinte de rouge et les deux peintres ont mis en évidence des mentons proéminents. Sadie Lee, par tous ces éléments, cite Picasso.

C’est toutefois pour insister d’autant plus sur les différences qui les distinguent et donc de ce qui distingue la peintre d’un regard masculin porté sur une femme. Dans sa comparaison des deux œuvres, Lucy Curzon nous invite à considérer les vêtements des deux modèles (2011 : 107). En effet, le tissu de sa chemise transparente semble torturé et plissé de manière peu naturelle. L’avantage de ce troublant tissu est qu’il offre sans résistance le sein gauche de la jeune femme. Nous pouvons d’ailleurs également remarquer que son profil paraît impossible, la position dans laquelle elle nous est présentée ne pourrait pas réellement mettre autant en évidence son sein. Le choix du peintre de concentrer l’attention de la regardeuse et du regardeur sur lui est criant. De plus, le regard du modèle dirigé dans un ailleurs imaginaire nous autorise à contempler sa poitrine sans devoir la confronter, si bien qu’elle en est réduite à cet attrait physique. En contraste, la forme que prend la chemise de la *butch* sur son corps nous permet à peine de discerner ses seins. Notre regard retourne alors sur ses épaules, ses bras, son visage et ses cheveux. La lecture d’une poitrine vient être déstabilisée par ces autres marqueurs qui, pour certains, sont ceux de la masculinité, d’autres de la féminité<sup>3</sup>, et d’autres d’une identité qui

---

<sup>2</sup> Le titre assigné par l’artiste pour cette œuvre est en français.

<sup>3</sup> À propos des marqueurs de l’identité de femme, Gayle Salamon s’est particulièrement attardée sur les seins. En se reposant sur des témoignages d’hommes transsexuels, Salamon note que les seins sont, d’une expérience à

semble être celle sur laquelle nous devrions nous concentrer. Curzon note également cet éloignement des schémas binaires, mais ne le connecte pas avec l'identité *butch* du modèle qui est pourtant indiquée dans le titre de l'œuvre (*Ibid*). C'est cependant bien son expression *butch* qui génère un érotisme particulier et qui se distingue de celui véhiculé par Picasso.

Lorsque l'on se confronte au regard du modèle, il demande l'effort de notre concentration. Picasso nous prive de l'identité de la jeune femme qu'il représente. Ainsi, bien que les deux modèles soient quasiment également dénudés – leurs bras, leur nuque et décolleté sont découverts – la jeune femme en chemise affiche une vulnérabilité contre laquelle la *butch* semble savoir se défendre. Car, en effet, le bras qu'elle érige et son renfrognement léger, mais perceptible sont de clairs signes d'autoprotection. Cependant, Lee nous en offre une image qui lui donne l'espace nécessaire pour dévoiler des mécanismes de défense générés en réaction à ses vulnérabilités. Son ralliement autour de l'identité *butch* en est un. Elle s'exprime par la tension entre les codes féminins et les codes masculins qu'elle a décidé de porter sur elle. Les gestes sont des marqueurs particuliers qui méritent une grande attention dans l'appréhension des œuvres de Sadie Lee et c'est dans cette démarche que je note l'évidence du mouvement de bras du modèle. En contraste avec les maigres bras ballants du modèle de Picasso, les larges et longs bras de la *butch* sont actifs. Ils sont le point où se concentre l'énergie du tableau et j'avancerais même, son érotisme. Quand celui de Picasso est le sein au téton en érection de la jeune femme, celui de Lee est le bras droit fort de la *butch*. Chacun porte des charges érotiques, mais celle de *La Butch en Chemise* m'intéresse plus particulièrement, car elle est générée par le désir et le corps queer de Lee, celle de *Jeune Femme en Chemise*, nous dit Curzon est générée par le regard hétéronormatif de Picasso (*Ibid*).

L'artiste lesbienne Sadie Lee<sup>4</sup> s'empare de la tradition du portrait peint et l'emporte dans des sphères que Picasso – j'aime à penser – n'aurait pu pénétrer. En d'autres termes, selon moi,

---

l'autre, l'objet dont il faut se débarrasser. Ils sont les marqueurs autour desquels les angoisses et les espoirs se cristallisent. De plus, le fameux épisode des toilettes, que doivent subir toutes femmes masculines, illustre que peu importe le degré de masculinité incarné, l'identification de seins sous leurs vêtements suffira à apaiser les regards angoissés qui cherchaient à savoir si cette personne était bien dans les « bonnes » toilettes. Salamon démontre alors très clairement que ces organes – qui manquent aux hommes – sont les indicateurs, si ce n'est les premiers, principaux de l'identité féminine.

Pour une discussion plus approfondie sur le sujet voir l'essai de Gayle Salamon (2016) « The Meontology of Masculinity : Notes on Castration Elation » dans *Parallax* n. 23 Vol 3, pp. 312-322 et son ouvrage (2010) *Assuming a body : transgender and rhetorics of materiality*. New York, Columbia University Press.

<sup>4</sup> Dans un article appelé « Lesbian artist ? », Sadie Lee débat à propos de cette étiquette et de la manière dont sa sexualité a un impact dans l'appréhension de son travail artistique. La peintre laisse apparaître une ambivalence à être cataloguée ainsi. En considérant cela, je précise ici sa sexualité pour mettre l'accent sur sa position par rapport à Picasso, mais aussi bien d'autres artistes qui produisent des images homoérotiques entre femmes avec un regard extérieur et donc faillible.

Sadie Lee ne réclame pas sa place dans cette tradition ; elle en utilise les préceptes avec ironie pour créer des espaces qui non seulement excluent les idéaux misogynes des supposés maîtres de cette discipline, mais qui aussi rappellent qu'ils leur ont toujours été inaccessibles. Car, bien qu'à l'époque ils soient partie prenante d'une dynamique vie parisienne au sein de laquelle des hommes et des femmes de toutes formes se côtoient, leur regard curieux se bute contre leur conception de la femme-objet. En effet, Proust se demande dans *Sodome et Gomorrhe* (Proust, 1922) ce que ces femmes pouvaient bien faire entre elles, Rodin, alors à la fin de sa vie, fréquente les bordels et tente de capturer les scènes homoérotiques dont il est le témoin (Mahuzier, 2001) et Brassai exprime son trouble par rapport à ces lesbiennes masculines qu'il prend en photo régulièrement pour sa documentation de la vie nocturne parisienne (Brassai, 1976 ; Halberstam, 2011 : 99). La fascination est évidente, elle est cependant très peu éclairée et dirigée par la frustration de l'idée que le désir féminin puisse leur échapper. Un désir largement représenté par Lee. Plusieurs œuvres mettent en effet l'emphase sur des gestes phalliques souvent liés à la sexualité lesbienne. Le titre *Hard-On*<sup>5</sup> qui est l'expression utilisée pour faire référence à une érection est associé à une femme de profil qui tire une langue ferme (fig. 1.3). Ce phallus lesbien et sa capacité d'être en érection sont notamment exploités dans les écrits de l'auteur queer Paul Preciado<sup>6</sup>. Lorsqu'il partage avec nous ces rapports sexuels, sa langue est l'organe qui s'érige et que sa partenaire suce et masturbe :

Je sors la langue. Elle la cherche avec sa bouche. Quand les lèvres s'approchent jusqu'à se toucher, ma langue s'aiguise comme une flèche. Sa bouche baise ma langue, monte et descend rapidement. Elle a trouvé mon érection. Une mèche de ses cheveux blonds entre parfois dans cette mécanique. Elle l'écarte de la main avec délicatesse, en profite pour baiser la pointe de ma langue en relevant la tête. Elle change de rythme. Ma langue sort de sa bouche, elle s'empare de ce muscle en faisant un anneau de sa paume. (2008 : 83)

Preciado livre à ces lecteurs une scène de sexe lesbien qui queerise le phallus en l'identifiant précisément au niveau de la langue, alors même qu'il fait usage par la suite d'un harnais « avec un gode 22 x 4 » (84). Plus tard l'auteur lie sa prise de testostérone avec la capacité de sa langue d'être en érection, mais aussi avec des pulsions de violence. La connexion

---

<sup>5</sup> « Hard-on » pourrait être traduit – en respectant le niveau de familiarité du terme – par « gaule » ou « trique ».

<sup>6</sup> Paul Preciado a écrit son ouvrage *Testo Junkie* sous le nom de Beatriz Preciado, c'est ainsi qu'il apparaîtra dans la bibliographie pour des questions pratiques. Dans le texte, j'ai choisi de ne pas utiliser la formule Beatriz « Paul » Preciado par cohérence avec l'auto-identification de l'auteur qui se démarque de celle de Judith « Jack » Halberstam par exemple. En effet, comme je l'ai noté dans une précédente note, Halberstam s'identifie comme *butch*, et n'exprime pas de préférence pour un pronom ou un autre, un prénom ou un autre. La langue française et les informations auxquelles j'ai accès ne me donnent pas toujours l'occasion d'être subtile, mais il est dans ce cas possible pour moi de ne pas confondre les identités notamment en décidant de ne pas utiliser deux noms lorsque je fais référence à Paul Preciado.

dessinée entre cette hormone trouvée en grande quantité chez les hommes, et donc associée à la masculinité, et le pénis, sont déstabilisés lorsque Preciado en ressent les effets dans sa langue. L'auteur et la peintre Sadie Lee, en mettant l'accent sur cet organe, déconstruisent un discours essentialiste concernant les parties du corps, et particulièrement les organes génitaux, qui seraient des indicateurs de la masculinité ou de la féminité, mais aussi du genre de la personne. Preciado et Lee s'en moquent, en lui tirant la langue. Dans l'œuvre *Erect*, qui représente un couple de femmes dont les doigts longs et tendus constituent le point focal du portrait (fig. 1.4), le phallus lesbien se déplace, mais garde sa puissance. La longueur presque grotesque des doigts des modèles semble revendiquer une efficacité à toute épreuve et ces derniers seraient des compétiteurs sérieux lors d'un concours où la taille compte. Le titre, *Venus Envy*, et le contenu du tableau qui présente un drag king qui fait émerger de sa braguette son bras terminé d'un poing, font bien sûr référence à la psychanalyse freudienne qui identifie l'envie de pénis chez la petite fille qui réalise que quelque chose lui manque. Mais ce poing fermé du *drag king* est aussi celui du *fisting* et peut-être des pratiques BDSM (fig. 1.5). En cela, la peintre illustre l'agentivité sexuelle de ses modèles et se démarque littéralement des représentations classiques de femmes par des hommes.

Cette dernière œuvre est, selon moi, un terrain métaphorique riche dont l'exploration nous donne accès aux stratégies féministes et queer qui ont permis de s'appropriier le médium de la peinture. Car ce poing fermé émergeant d'une braguette que représente *Venus Envy* est aussi messager d'une démarche de peintre queer. Ce pénis qu'Auguste Renoir a substitué à son pinceau dans sa fameuse phrase « Je peins avec ma queue » ([Jean] Renoir, 1981 [1961]) est perçu comme manquant chez une femme peintre. En effet, l'analogie entre la créativité artistique et la sexualité masculine est constitutive de l'identité de l'artiste au 19<sup>e</sup> siècle en France. Le sperme est régulièrement référencé notamment par Flaubert qui appelle l'artiste le « fouteur », qui sent qu'une éjaculation est imminente (Shroder, 1961) ou encore van Gogh qui conseille l'abstinence afin que la peinture soit d'autant plus « spermatique ». Dans *Old Mistresses*, Rozsika Parker et Griselda Pollock notent que ce genre de langage se traduit également d'une manière moins explicite dans le discours critique qui définit l'art moderne. Par exemple, avec des termes tels que la « vigueur », une « poussée », la « force » et surtout la « maîtrise » qui connote la domination de la toile, de la matière et du sujet (1981 : 83). Sadie Lee nous rappelle au lien misogyne dessiné entre le pinceau et le pénis en insistant tout autant sur les signes phalliques que sur son trait de pinceau, et ainsi insiste sur le sens historique de la peinture. Elle peut alors jouer avec ce sens pour en extraire et revendiquer un nouveau contenu.

Heather Butler remarque avec un humour qui fait honneur à celui de la peintre qu'à l'inverse d'un pénis, le phallus lesbien (son poing, ses doigts, sa langue comme représentés dans les œuvres à l'étude, ou encore un godemichet) ne connaît pas les aléas d'un dysfonctionnement érectile, ou d'une éjaculation précoce (Butler, 2004). Mais elle note surtout que le phallus peut trouver foyer dans de nombreuses parties – détachables ou non – du corps et prend son sens dans de beaucoup de pratiques.

[T]he phallus does indeed belong to any and everyone, [...] the phallus is not the penis, but, rather, a detachable, performative, even phantasmatic object that nobody owns and [...] everybody can play with, wear, or discard. (Butler, 2004 : 183)

La masculinité et le phallisme associés à la peinture sont essentiels pour la lecture des œuvres composant *Tomboys and Crossdressers*. L'artiste s'en empare à son gré tout comme une lesbienne ferait usage d'un godemichet par exemple.

Ce manque de phallus et la supposée compensation qui y est associée peuvent aussi être interprétés dans les traits précis du pinceau de Sadie Lee. Cette attention au détail et ces éléments si bien délimités font de la technique un vecteur de sens à part entière des œuvres de la peintre. Je considère cela comme une hyperbole de la rigidité et la cérébralité du « génie masculin », une réappropriation parodique qui puise tout son sérieux dans le plaisir *camp* que prends l'artiste à élaborer ses œuvres. Là encore, elle dévoile la codification genrée de l'art de la peinture et la possibilité de chacune et chacun de s'en emparer, mais aussi de son potentiel queer. Je veux avancer ici que Sadie Lee performe un *drag* de la tradition masculine de la peinture et l'œuvre *Venus Envy* me permet d'introduire cette idée de façon métaphorique<sup>7</sup>. Judith Butler perçoit le *drag* comme étant une manière de déstabiliser la conception de vrai et de faux du genre, une idée elle-même reliée aux concepts de l'intériorité et de l'extériorité qui composeraient l'individu. Les performances *drag* reposent leur efficacité sur l'exagération de la performativité du genre quotidienne. Les stratégies de répétitions des signes du genre et du sexe mises en place rendent évident le mécanisme culturel qui véhicule l'impression du naturel de ces signes. « En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre

---

<sup>7</sup> Il existe un débat quant à l'utilisation du mot « camp » lorsqu'il s'agit d'une performance de *drag king*. Parce que la masculinité est perçue culturellement comme non-performative, et que le *drag* repose sur le jeu des codes culturels, l'humour *camp* ne peut pas s'appliquer ici. Judith « Jack » Halberstam (1998) et Esther Newton (1972) s'accordent sur le fait de lier le *camp* à la féminité. Halberstam se propose même de remplacer le terme « *drag king* » par celui de « *kinging* » (238).

C'est alors consciente de ces tentatives d'offrir un terme plus approprié que j'utilise tout de même, avec précaution, le mot « *camp* » et le terme « *drag king* ». Je me dois en effet pour le sérieux de mon argumentaire de croire au pouvoir déstabilisant des œuvres de Sadie Lee, et donc de leur capacité de mettre en évidence le caractère performatif de la masculinité.

lui-même [...] » (Butler, 2005 [1990] : 260). La culture *drag king* est largement minoritaire lorsque comparée à la culture *drag queen*. En effet, les masculinités blanches<sup>8</sup> sont très peu considérées comme performatives. « Les représentations actuelles de la masculinité masculine chez les hommes blancs dépendent invariablement d'une notion relativement stable de la réalité et du naturel d'à la fois le corps de l'homme et les effets qu'il signifie. » (Halberstam, 1998 : 234, trad. libre)<sup>9</sup>. Comparée au maquillage et aux bijoux de la féminité, « masculinity "just is" » (*Ibid*)<sup>10</sup>. Cette impression de naturalité relie la masculinité aux hommes et disqualifie ainsi toutes les autres incarnations de celle-ci. Cependant, Lee est familière avec l'idée de *drag* et apprécie donc le caractère jouissif de jouer avec cette répétition qui forme des masculinités stéréotypées. Mais aussi, la manière dont le corps queer révèle leur stabilité fragile. En effet, elle a elle-même performé dans le passé en tant que Pat Gently.

Le nom de son alter ego démontre d'ores et déjà l'intérêt que porte l'artiste au geste : « pat » se traduirait par « tapoter »<sup>11</sup>. Un geste subtil qui résiste – comme ses sujets – à la catégorisation : entre la tape et la caresse, et avec de la retenue. Lee a extrait de son expérience l'autoportrait *Giant* qui la représente nue, les bras en croix, un chapeau de cowboy sur la tête et arborant un bouc et une moustache (fig. 1.6). Je pense que *Venus Envy* est également un autoportrait. Elle a pour habitude de se représenter, et les autoportraits qui font partie de la série confirment une ressemblance physique frappante. L'œuvre la montre en *drag king* sur une scène avec des rideaux rouges fermés derrière lui. Un décor qui insiste lourdement sur l'aspect performatif. Il porte un costume deux pièces noir à fines rayures horizontales blanches et une chemise blanche au col volumineux. Le pantalon tombe sur des grandes chaussures habillées noires. Il est maquillé : des lèvres rouges et des sourcils accentués, et ses cheveux courts sont plaqués en arrière. Comme je l'ai mentionné auparavant, son poing droit émerge de sa braguette et son autre bras est ouvert en grand ainsi que sa main dont les doigts sont écartés, cela donne de l'élan à ce geste. Le costume est le témoin, si ce n'est clairement d'une classe bourgeoise, des valeurs et des conventions représentatives de cette classe, qui se distinguent de celles incarnées par la figure du cowboy. Pour provoquer l'effet de déstabilisation, Lee fait appel à la

---

<sup>8</sup> Le pluriel appliqué au terme « masculinité » est expliqué par la pensée de Raewyn Connell. Dans son livre *Masculinities* (1993), Connell met l'accent sur les différentes expériences de la masculinité en fonction de la race, l'ethnie, la sexualité, le genre attribué à la naissance, la position géographique, etc. Ainsi, il est essentiel de penser *aux* masculinités plutôt qu'à *la* masculinité.

<sup>9</sup> « [C]urrent representations of male masculinity in white men unfailingly depend on a relatively stable notion of the realness and the naturalness of both the male body and its signifying effects. »

<sup>10</sup> Halberstam ne manque pas de noter dans l'introduction de *Female Masculinity* que les masculinités noires et les masculinités latines ne sont pas considérées de la même manière. En effet, la performance de ces masculinités est bien plus mise en avant jusqu'à parler d'excès lorsqu'il est perçu par un regard dominant postcolonial.

<sup>11</sup> Pat est également le diminutif du prénom Patricia.

tradition queer de la réappropriation. Tout comme un *drag king* – mais aussi les *butch* – joue avec l'idée d'un genre original, Sadie Lee joue avec l'idée du grand maître de la peinture comme un original. Ce mythe est primordial pour que l'effet de ses œuvres se produise. Le pouvoir subversif des tableaux de Lee n'est pas pour autant atténué. Son imitation par la répétition du geste méthodique et précis, mais aussi du portrait, du choix du médium et comme nous l'avons vu auparavant de l'association du pénis au pinceau, empêche la peinture de grand-maître d'accéder à sa naturalisation ou son essentialisation.

Il est cependant important de remarquer également que Lee peut aussi se reposer sur une tradition de portraits peints qui ont perturbé cette culture hégémonique de peintre homme. Notamment ceux produits par une génération d'artistes qui vivaient en Europe au début du siècle. Je souhaite ici me référer particulièrement à la portraitiste Romaine Brooks qui a grandement contribué à la capture de l'élaboration d'une masculinité féminine à travers la peinture<sup>12</sup>. S'emparer du portrait peint à cette époque était également un choix curieux, et la lecture attentionnée de cette démarche indique la manière dont il faut appréhender celle de Sadie Lee. Les tableaux de Romaine Brooks sont marqués de fortes conventions visuelles. La revendication d'une iconographie figurative lors de l'avènement de l'avant-garde, mais aussi la façon de se vêtir de ses modèles, définissent la codification de ces œuvres. Dans le fameux *Self-Portrait* de 1923, Brooks se représente sur un balcon, offrant son dos à la ville. Elle porte une longue veste noire dont le col et les manches blancs d'une chemise dépassent. Une claire sophistication transparaît dans la coupe et l'entretien des vêtements, et cela est renforcé par le haut chapeau noir et les gants gris qu'elle porte. Ses cheveux sont coupés court et une touche de rouge est appliquée sur ses lèvres (fig. 1.7).

Je pense qu'à la suite de cette description, les points communs avec les œuvres *Raging Bull* et *La Butch en Chemise* foisonnent devant nous. En effet, leurs regards nous atteignent

---

<sup>12</sup> Mon choix d'ici seulement me concentrer sur les œuvres de Romaine Brooks dans l'étude des œuvres de Sadie Lee est motivé par les similarités picturales observées entre les deux artistes. J'aurais, cependant, pu étendre mon étude aux œuvres de Tamara de Lempicka par exemple, qui ont largement contribué à l'établissement d'une figure héroïque lesbienne, notamment à travers ses autoportraits la présentant au cœur de l'action de guerre. Cependant, son coup de pinceau est trop net pour que la comparaison avec Lee soit pertinente. Il aurait aussi été intéressant de s'attarder sur les portraits de Gluck dont la technique est similaire et d'ainsi dessiner l'évolution des représentations de la masculinité féminine bourgeoise. Toutefois, je pense qu'il est judicieux et efficace de me reposer uniquement sur une artiste telle que Brooks en considérant sa technique, l'importante quantité d'analyses dont elle a fait l'objet, mais aussi son lien avec les artistes nommées précédemment.

Pour plus de contexte sur cette époque et la manière dont leurs œuvres ont influencé la formation identitaire lesbienne voir *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris* (2005) de Tirza True Latimer. Et pour une intéressante lecture de la relation intergénérationnelle de Brooks et Gluck, voir « Performing the picture or painting the other : Romaine Brooks, Gluck and the question of decadence in 1923 » de Bridget Elliott dans *Women Artists and Modernism* (2008).

sans qu'il soit réellement possible de leur rendre. Brooks parce que ses yeux sont dans l'ombre que projette son chapeau, et la *raging bull* et la *butch* véhiculent un inconfort qui complique le voyeurisme du spectateur. Nous retrouvons également le rouge profond appliqué sur leurs lèvres et la position du corps qui est de trois quarts. Pour finir, Lee cite Brooks dans la manière dont elle travaille l'arrière-plan. Encore une fois, il est ici intéressant d'observer attentivement comment le geste des artistes est en dialogue avec les identités queer qu'elles représentent. Il y a, en effet, dans le mouvement de la main qui tient le pinceau un certain flottement qui se retrouve dans la manière dont le corps des modèles n'est pas franchement de profil. La texture qui en résulte résonne avec la subtilité de l'identité du sujet et refuse de fermement le définir binaires, c'est-à-dire selon les catégories homme/femme et homosexuelle/hétérosexuelle. Le portrait que Brooks produit de l'artiste Gluck à la même époque, *Peter (A Young English Girl)* qui présente une mode vestimentaire similaire (fig. 1.8), ou encore celui de sa compagne de trois ans, Ida Rubinstein (1917) (fig. 1.9), affiche la même caractéristique. Le coup de pinceau refuse d'enfermer l'identité des modèles et les laisse se définir à travers le constant flottement entre deux eaux. La technique, quand elle est combinée à ce sujet devient une volonté de résister à une logique binaire.

De nombreuses auteures ont noté que pour ces femmes, elle passait par la manière de s'habiller qui été selon elles inspirée de la figure du dandy (Latimer, 2005 ; Elliott et Wallace, 1994 ; Showalter, 1990), mais aussi du flâneur.

[T]hese portraits revise and revitalize an iconography of distinction codified in the previous century. Elite figures such as the dandy and the flâneur, for instance, emerge a new in and through Brook's portrait oeuvre. (Latimer, 2005 : 44)

Le dandy et ses excentricités viennent atténuer la rigueur et la sobriété masculine du flâneur de Baudelaire. « Quand, d'une part, le dandy créait un spectacle public de lui-même, le flâneur s'emparait du rôle plus discret de l'observateur anonyme et détaché ». (*Ibid*, trad. libre)<sup>13</sup>. Tous deux avaient cependant le point commun d'être en marge de la frénésie industrielle et capitaliste générée par l'empire financier et colonial du 19<sup>e</sup> siècle. Une distinction possible grâce à leur statut économique et social privilégié. Brooks et ses collègues s'emparent de l'esthétique dandy et en font un marqueur homoérotique féminin qui permet aux femmes des classes supérieures de se reconnaître. Bien évidemment, les codes de la décadence propre au

---

<sup>13</sup> « While, on the one hand, the dandy created a public spectacle of himself, the flâneur took up the less conspicuous station of an anonymous and detached observer. »

dandysme étaient déjà fortement associés à l'homosexualité (Showalter, 1990 :171), et cela permet à Brooks de forcer une visibilité lesbienne dans la culture visuelle.

Les écrits de Brooks font largement écho à la figure du dandy, nommé « le lapidé », à laquelle elle s'identifie. Cette manière romantique de s'auto-identifier marque grandement les analyses de ses œuvres que l'on aurait tendance à lire comme des représentations de son psychisme. Ce pratique point de vue permet de venir « compenser » pour le supposé manque d'originalité du portrait peint.

Romaine Brooks, in retaining contact with her own early preoccupation with character and the haunting loneliness of the individual was not being *retardataire*. By the 1920s her penetrating visual judgment could be seen as part of new interest in psychology... (Joshua Taylor cité dans Elliott et Wallace, 1994 : 45)

Ainsi l'innovation de son art n'aurait rien à voir avec une technique picturale ou une appartenance à une école de pensée, mais bien avec « son adhésion sans faille au droit d'être elle-même, de combattre ses propres batailles psychiques. » (*Ibid*, trad. libre)<sup>14</sup> Cette lecture qui repose sur les sentiments torturés de l'artiste en tant que lesbienne est prégnante et ne peut pas être ignorée. Toutefois, elle ne laisse aucune place à la créativité de la peintre. Cette apparente appropriation de la solitude remarquée par Joshua Elliott transparaît dans l'isolation froide des sujets qui sont représentés devant un arrière-plan vide, uniforme et terne. Le même commentaire est à formuler à propos des œuvres de Sadie Lee dont les couleurs sont toujours atténuées afin qu'elles semblent sombres. Elliott et Wallace prescrivent cependant de s'éloigner de la démarche individualiste.

Bien que je ne sois pas entièrement en accord avec cela, j'apprécie que cela soit pour se concentrer sur la manière dont Brooks produit un corps de travail original (Elliott et Wallace, 1994 : 45). En effet, il existe une double peine d'inauthenticité dans le cas de ses tableaux : celle qui concerne le genre artistique, et celle qui concerne le genre de l'individu. L'appréhension de ses œuvres comme étant des copies est mise en lien avec l'appréhension de l'identité des sujets comme étant des copies d'une naturelle hétérosexualité. Sadie Lee et son *drag* de la peinture révèlent le potentiel de réappropriation que la croyance en une masculinité idéale et essentielle génère. Pour Brooks, tout comme pour Sadie Lee, revendiquer la masculinité comme étant des codes que l'on peut revêtir à sa guise – à travers des vêtements ou la peinture – c'est une expression de soi libératrice, mais c'est aussi se mettre en péril. Et c'est cette position marginale qui détermine alors leur visibilité et c'est en cela que le contenu de

---

<sup>14</sup> « her tenacious adherence to the right to be herself, to fight her own psychic battles... »

leurs tableaux est producteur de nouvelles formes. Bien que je comprenne la nécessité d'insister sur la nouveauté de ce contenu, je souhaite cependant ne pas totalement évacuer l'idée de l'artiste Romaine Brooks comme étant un individu torturé par les conventions de genre des années 1920, et la possibilité que cela transparaisse dans ses tableaux. Bien qu'il y ait des claires failles dans cette manière d'appréhender ces œuvres, notamment par sa tendance à s'écarter d'une créativité queer, l'image que cela a véhiculée de Brooks à travers l'histoire est selon moi constitutive de l'identité lesbienne masculine.

## 1.2 Esthétique du traumatisme *butch*

Chaque tableau de la série *Tomboys and Crossdressers* fait, selon moi, référence à l'identité *butch*. Que cela soit parce que cette identité est directement mentionnée dans le titre (*La Butch en Chemise*), dans les codes esthétiques des modèles (*Raging Bull*, *Cross-Dressers* et *Skin*), qu'il y ait une claire représentation de la performance genrée masculine (*Venus Envy* et *Hard-On*) ou encore par sa très évidente absence (*Lavender* et *Erect*). La masculinité féminine des modèles se mêle à la sensuelle matière de la peinture et tout le romantisme de l'autoportrait de Romaine Brooks nous parvient. Cependant, Sadie Lee nous offre un autre genre de héros, celui d'une société industrielle capitaliste désabusée, celui de la classe ouvrière blanche. En effet, les héros de Lee ne parcourent pas les rues de Paris ou de Londres en attendant de se faire surprendre par les aléas d'une vie d'artiste. Le mythe qui parfume la *butch* est celui de l'homme travailleur et manuel, maltraité par la dure réalité de la vie prolétaire. Il est en fait un anti-héros, celui de la mentalité perdant/gagnant du rêve américain. Plusieurs personnalités font office de porte-drapeau pour cette identité derrière lesquelles ces ouvriers et ces *butch* (les uns n'excluant pas les autres) sont fiers de se placer.

L'œuvre *Raging Bull* avec laquelle j'ai choisi d'ouvrir ce mémoire est le parfait terrain d'étude pour explorer la performance queer de l'héroïsme ouvrier blanc (fig. 1.10). Ce titre est une référence à une manière d'appeler les lesbiennes masculines des bull dykes. Mais c'est bien sûr aussi une référence au film de Martin Scorsese, un biopic du boxeur Jake LaMotta qui a été (presque) unanimement perçu comme la représentation et la critique d'une masculinité en crise spécifiquement lorsqu'elle est confrontée au corps et à l'esprit vieillissant (Halberstam, 1998 ; Nicholls, 2004 ; Peterson, 2005 ; Tomasulo, 1999). À la fin du film, La Motta cite Brando dans son film *On the Waterfront* (1954) tout comme Sadie Lee dans la peinture *Raging Bull*. En effet, les vêtements (un t-shirt blanc et un jean), la musculature, mais aussi la position du modèle (à

mi-corps et de trois quart) sont ceux d'une photo en noir et blanc prise de Marlon Brando lorsqu'il était jeune (fig. 1.11). À l'inverse de la *raging bull* de Lee il ne nous retourne pas notre regard, mais son sourcil droit froncé ajoute un poids érotique aux muscles tendus de ces bras croisés. La bouche de notre modèle *butch* et ses yeux sont maquillés, son nez est percé d'un anneau et ses bras également musclés viennent presser une poitrine qui devient tout autant des seins que des pectoraux. Le jean – ostensiblement présent dans l'œuvre *La Butch en Chemise* – dans le contexte d'une culture prolétaire, appelle à une iconographie érotique du travail manuel<sup>15</sup>. Les codes féminins confrontent les codes masculins et « c'est précisément cette juxtaposition dissonante et la tension sexuelle que cette transgression génère qui constituent l'objet du désir. » (Butler, 2005 : 240) Cette multitude de codes se présente à nous devant un étonnant arrière-plan rouge qui nous guide à considérer ces codes à travers le sexe et la passion qu'il entend provoquer.

Il est également important d'examiner l'ambiguïté d'un anneau nasal qui est un signe culturel (quand il est porté dans un contexte occidental) qui oscille entre hétérosexualité et homosexualité. Cette ambiguïté est une preuve que le corps queer *butch* peut lui aussi être déstabilisé. La peintre nous rappelle alors que les catégories sont d'intéressants terrains de jeu, mais dont les règles sont individuellement toujours à redéfinir. La représentation de Jake La Motta dans le film de Scorsese en est un exemple. De l'aveu du réalisateur lui-même, il y a un sous-texte homoérotique dans son film. En effet, l'épouse du boxeur lui crie que lui et son frère vont « suck each other off », La Motta fait référence à lui-même et à d'autres hommes qu'il rencontre dans des termes gays et efféminés, et fait le commentaire « I don't know whether I should fuck him or fight him » à propos de son adversaire Tony Janiro (Tomasulo, 1999 : 186). Ainsi l'idéale hétérosexualité bien souvent représentée comme inébranlable n'échappe pas à la règle de la fluidité de l'identité sexuelle. Nommer sa peinture « *Raging Bull* » et donc référencer le personnage de Scorsese, est pour Sadie Lee une façon de le rappeler et de faire taire une fois pour toutes le rigide discours féministe qui assimile la misogynie à l'hétérosexualité, et donc à la *butch*<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Le denim a une longue histoire qui mérite que l'on s'y attarde. Dans leur article « Manifesto for a study of denim » (2007) Daniel Miller et Sophie Woodward explorent la relation que différents individus ont avec le jean notamment à travers leur genre et leur origine culturelle.

<sup>16</sup> L'introduction de ce mémoire mentionne l'initiative d'un féminisme des années 1970 qui consistait à « libérer » les rapports lesbiens de rôles genrés, mais aussi à condamner la pornographie et le sadomasochisme. Pour une plus grande discussion sur le sujet voir *Female Masculinity* (1998) et plus particulièrement « Even Stone Butches Get The Blues » de Judith « Jack » Halberstam, un texte dans lequel on trouve une impressionnante archive d'articles féministes publiés à l'époque, qui dénoncent la misogynie du couple *butch/femme*. Halberstam connecte ce discours à une oppression sexuelle et genrée bien sûr, mais dessine aussi un lien essentiel avec une attitude

La déstabilisation de l'hétérosexualité, devient d'autant plus un excitant spectacle lorsqu'elle est incarnée par un corps d'homme blanc de classe ouvrière. En discutant du film *Raging Bull*, Pam Cook identifie un sadisme jubilatoire dans le fait de voir un corps et un mental d'homme se faire maltraiter et connaître une descente aux enfers qui se termine avec une pathétique tentative à l'art de la poésie (1982). C'est évidemment un sentiment valide, mais qui, je pense, vaudrait une reconsidération à travers une lecture queer de ce destin tragique. En effet, ce que Cook perçoit comme le coup de grâce porté à une masculinité toxique, nous pouvons aussi le concevoir comme le point de départ d'un destin queer. Son succès faisait de lui une histoire que les fervents croyants au rêve américain aiment se raconter : celle d'un émigré italien de classe ouvrière qui trouve gloire et argent à travers le sport. Son échec final le force à élaborer de nouvelles stratégies pour survivre. L'alternative peut sembler moins glamour mais lui offre des récompenses plus intéressantes. La faiblesse chez cette figure héroïque met en lumière l'impossibilité de la masculinité et confère un romantisme particulier à l'érotisme de la *butch* de Sadie Lee. En effet, être *butch* c'est porter la marque de l'identité lesbienne, et donc la marque de l'échec (queer) (Halberstam, 2011 : 94). La vulnérabilité que cela suppose le plus souvent est partie intégrante de son iconicité au sein de cette subculture.

Les *butch* représentées dans le tableau *Raging Bull* ou encore *La Butch en Chemise* (fig. 1.1), nous retournent notre regard de manière perçante. Sadie Lee met un point d'honneur à traduire ce regard, mais aussi un langage corporel défiant qui n'a aucun intérêt à négocier avec le confort de la personne qui lui fait face (Lee, 1996 : 22). En effet, les bras forment une barrière entre nous et le modèle, et le dos courbé de la *butch* en chemise appuie sur le malaise que provoque notre regard et celui de la peintre. Ce repli présenté de manière physique nous communique également un repli émotionnel qui contribue largement à la reconnaissance de l'identité *butch*. L'artiste a souhaité nous rappeler à ce mythe qui teinte les très variées expressions de la masculinité féminine. Il confère à la *butch* un héroïsme martyr qui résonne avec celui de Jake La Motta et peut être lu à travers les frappantes références au Christ du film de Scorsese. Cet héroïsme est dessiné, comme nous venons de l'explorer, par les valeurs d'un prolétariat blanc et d'une masculinité qui fait de la fidélité, la morale et l'honneur des aspects centraux, mais aussi par la très queer et mythique rigidité avec laquelle elle met en pratique ses

---

universaliste qui impose à toutes les lesbiennes un désir construit par une fraction blanche. Cherríe Moraga dénonce également ce mécanisme néocolonial dans son ouvrage *Loving in the War Years* (1983) en nous offrant sa propre expérience en tant que lesbienne *butch* chicana. Pour explorer plus en profondeur les ravages de ce genre de contrôle sur les sexualités, « Thinking Sex » (1984) de Gayle Rubin offre une base intéressante pour penser au sexe de manière politique.

désirs. Cela fait d'elle, en un même temps, la parfaite incarnation de la lesbienne, et la cible d'un virulent mépris. Pour emprunter un impactant vocabulaire religieux, elle est à la fois sacrée et profane.

L'impassibilité des modèles de *Raging Bull* et de *La Butch en Chemise* transmet un sentiment d'impenétrabilité. Celui-ci est mythiquement connu pour s'appliquer autant émotionnellement que sexuellement, et les deux sont souvent connectés. Refuser d'être touchée émotionnellement peut être l'expression publique d'un refus d'être touchée sexuellement, un lien indispensable pour la cohérence de la formulation d'une masculinité féminine qui ne réserve pas d'espace à la vulnérabilité. Ann Cvetkovich connecte cette intouchabilité émotionnelle à un mécanisme de défense essentiel pour faire face à l'homophobie et au harcèlement (2003 : 67). Historiquement, ces bars prolétaires fréquentés par les déviants et déviantes d'une société normative subissaient les nombreux raids de la police qui ciblait les espaces queer. Les *butch* ont développé des stratégies lorsqu'il fallait survivre aux insultes, aux viols et à toutes les violences physiques dont elles étaient les victimes. Dans ce contexte la vulnérabilité publique était une menace pour la dignité et la sûreté *butch*. » (*Ibid*, trad. libre)<sup>17</sup>. L'angoisse de la vulnérabilité s'applique également à l'appréhension *butch* de l'intimité sexuelle et puise dans le traumatisant stigmatisme de la pénétration sexuelle généré par un discours psychanalytique.

Operating at the hinge point between the physical and psychic, representations of trauma as a wound or shock to the self often depict the psyche as a body or material entity that has experienced the violence of penetration. (Cvetkovich, 2003 : 50)

Pour explorer l'archive des sentiments, des ressentis ou encore des sensations<sup>18</sup> des lesbiennes, Cvetkovich s'appuie sur un discours freudien à propos de la pénétration qui la détermine comme traumatisante, et la manière dont ce lien est constitutif du traumatisme lesbien. Elle n'essentialise pas cette association, mais prend en compte que sa formulation est suffisante pour en créer l'effet. La pénétration, qui n'a pas besoin d'être littérale pour être considérée, se définit psychanalytiquement comme une invasion. En effet, elle est présentée par Sigmund Freud comme une brèche dans un bouclier protecteur percé par une stimulation extérieure (Freud, 1961 [1920] : 23). Cette tentative d'atteindre l'individu, ne fait, selon lui, que renforcer ce bouclier, ce qui mène à un engourdissement émotionnel. Cet engourdissement

---

<sup>17</sup> « [p]ublic vulnerability was a threat to butch's dignity and safety »

<sup>18</sup> Le mot « feelings », utilisé dans le titre du livre de Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, inclut selon moi toutes ces traductions.

est, je pense, frappant dans le très troublant portrait appelé *Crossdressers*. Cette œuvre présente deux modèles en buste et semble être séparée en deux par le précis changement de couleur du mur en arrière-plan. En effet, cela offre au modèle de droite un arrière-plan beige et au modèle de gauche un arrière-plan blanc. La personne de droite porte un veston marron, une chemise vert kaki et une large cravate blanche aux imprimés marron. Son visage est maquillé avec un rouge à lèvres sombre et du mascara noir. Ses cheveux coupés en carré court sont plaqués en arrière et séparés en une raie sur le côté précise. La personne au prêt d'elle est nue. Elle porte la même teinte de rouge à lèvres et des boucles d'oreilles. Ses cheveux sont courts et se dressent en pagaille sur sa tête (fig. 1.12).

Il m'est évidemment impossible d'identifier le modèle nu comme étant *butch*. Les représentations qu'il en est fait dans *Erect* (fig. 1.4) et *Lavender* (fig. 1.13) auraient tendance à contredire cette hypothèse. En effet, ce sont les mêmes modèles qui seraient, selon Lucy Curzon, la peintre et sa compagne (Curzon, 2011 : 107). Cependant, je me refuse de défendre le discours d'une essence identitaire qui fige les individualités. L'identité est un concept qui ne peut s'approcher que si on le perçoit comme un processus constant qui se lit à travers le travail rigoureux effectué sur l'apparence. Je laisse libre cours au modèle – mais aussi à la peintre – d'illustrer une identité qu'il est possible de considérer indépendamment. C'est-à-dire sans chercher à la recouper à d'autres représentations pour y trouver une quelconque authenticité d'expression de la féminité ou de la masculinité. De plus, la symétrie du positionnement des corps, le mouvement de tête en direction de l'intérieur et l'expression faciale identique, provoquent un clair effet de miroir avec sa partenaire, qui porte la marque *butch* par excellence : une cravate<sup>19</sup>. C'est alors ainsi que je considère la modèle nue : comme véhiculant la marque *butch*, bien que celle-ci émane principalement de la personne à ses côtés.

Cette marque résonne dans la violente passivité qu'elle affiche en rapport à la vulnérabilité que suppose l'exposition de son corps nu, et que l'on peut alors aussi définir comme étant la marque du traumatisme *butch*. L'engourdissement émotionnel dont Freud fait état est ici illustré par son indifférence. Cela est d'autant plus évident lorsqu'elle est mise en

---

<sup>19</sup> Ce choix s'oppose à ce que Danae Clark appelle l'anti-style des lesbiennes féministes dans son article « Commodity Lesbianism » (1991). Ces dernières jugeaient la mode comme étant un outil patriarcal et ainsi refusaient d'y porter attention. Dans son essai « Looking for my Museum » (1998) Catherine Lord explique que dans les bars lesbiens les femmes s'habillaient de manière à rejeter la féminité imposée par la patriarchie tout en exerçant sur elles-mêmes un contrôle rigoureux afin qu'elles ne tombent pas du côté de la masculinité (1998 : 291). Clark affirme pourtant que le pouvoir économique des lesbiennes est de plus en plus pris en compte depuis qu'elles jouent visiblement avec les possibilités de la mode pour affirmer leur identité (1991 : 184). On peut très bien percevoir cet intérêt dans l'œuvre *Crossdressers*, mais également dans plusieurs des œuvres de la série à l'étude, qui montrent des choix vestimentaires audacieux.

relation avec l'œuvre *Skin* (fig. 1.14). Ce fascinant portrait propose un commentaire sur la dynamique coloniale entre l'Angleterre et l'Asie du Sud qui sera entièrement l'objet de la prochaine et dernière partie de ce chapitre. Je me concentre cependant ici sur le modèle dénudé et la représentation de l'expression claire de sa vulnérabilité. En effet, elle baisse légèrement le menton et voûte ses épaules. Elle joint ses mains entre ses jambes ce qui véhicule l'impression qu'elle tente d'être moins large et ainsi diminuer la présence de son corps. La capitulation à cet embarras est le signe d'un individu qui se laisse toucher, au moins émotionnellement, et dont le bouclier imaginé par Freud n'a pas bloqué toutes interventions intérieures ou extérieures. Ce portrait permet ici de mettre en lumière la volonté de l'artiste Sadie Lee de présenter une désensibilisation stratégique à travers *Crossdressers*. Sa technique est selon moi également porteuse de cette froideur. En effet, la peinture, connue pour son aspect sensoriel, est soigneusement lissée sur la toile pour que le contact de Lee et les tableaux de cette série soient complètement évacués. Lee minimise ainsi la sensation que la matière peut véhiculer.

Les récits lesbiens témoignent de cette incapacité à se laisser aller. L'héroïne du classique roman de John Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness*, exprime avec ferveur et rigidité son aversion à l'idée même de se faire toucher<sup>20</sup>. Dans les années 1950, on viendra à appeler cela le rôle de la « *Stone Butch* » (Halberstam, 1998 : 111)<sup>21</sup>.

In some way, across very different historical locations, stone butchness has been understood as a dysfunctional rejection of womanhood by a self-hating subject who cannot bear the embodiment. Stoneness becomes the literization of castration (rather than castration anxiety), and the stone butch has been characterized as more blocked, more lacking, and more rigid than all other sexual identities. (*Ibid* : 112)

Cette conception de l'intouchabilité (« untouchability ») chez les femmes masculines échoue à considérer la diversité et les nombreuses possibilités dans l'appréhension de la sexualité lesbienne. Pire encore, elle l'essentialise. Parallèlement à la violente pathologisation de la figure *stone butch*, elle préserve l'aura d'un idéal *butch* qui lui a été conféré par les

---

<sup>20</sup> Radclyffe Hall parle d'inversion dans son roman, un mot que j'ai identifié plus tôt comme celui utilisé par la sexologie au 19<sup>e</sup> siècle. Un grand nombre d'ouvrages analyse ce roman. Je retiens la lecture de Judith « Jack » Halberstam dans *Female Masculinity* (1998), ainsi que celle de Heather Love dans *Feeling Backwards* (2003) et de Bobby Noble dans *Masculinity Without Men* (2000).

<sup>21</sup> Le changement de terme, de « *butch* » à « *stone butch* » pourrait être ressenti comme brutal et au passage à un autre sujet d'étude. J'espère cependant avoir expliqué que les catégorisations que ces mots impliquent sont avant tout utiles pour l'écriture d'une histoire lesbienne et la formation d'une culture queer. Ils ne sont alors pas à appréhender comme des rôles genrés et sexuels fixes, mais plutôt comme des humeurs, des ressentis. Bien que pour beaucoup de lesbiennes l'identité *stone butch* est un point de repère constant, il faut également considérer que les événements qui constituent une vie peuvent engendrer l'envie d'être plus *stone* ce jour-là qu'un autre. Les identités *butch* et *stone butch* ne peuvent alors pas être considérées comme deux catégories qui ne communiquent jamais.

communautés *butch/femme* des années 1940 et 1950. Au-delà de la fétichisation de la mélancolie romantique que de nombreux romans ont produite et véhiculée (Feinberg, 1993), Halberstam déclare que l'élection de l'intouchabilité comme une norme *butch* idéale est également due à la fonctionnalité de cette règle (1998 : 125). En effet, elle rend possible la cohérence entre la performance genrée de la *butch* en public et la performance genrée de la *butch* en privé.

The stone butch represents a functional inconsistency or a productive contradiction between biological sex and social gender. In other words, the stone butch manages the discordance between being a woman and experiencing herself as masculine by creating a sexual identity and a set of sexual practices that correspond to and accommodate the disjuncture. The stone butch makes female masculinity possible. (*Ibid* : 125-126)

Le refus de se faire toucher est la condition de survie de leur identité.

On l'a vu, l'exposition du raisonnement freudien permet de comprendre la construction culturelle du lien entre pénétration et traumatisme. Mais je souhaite évidemment m'éloigner du discours psychanalytique et sexologique pour m'attarder sur la manière dont les relations de pouvoirs genrées, sexuées mais aussi racisées sont responsables d'un tel lien. Se concentrer sur une sexualité *butch/femme* et la considérer comme étant le déploiement de nombreuses stratégies, permet d'évacuer l'effet pathologiste du traumatisme lié à la pénétration.

[B]utch-femme discussions of sexuality [...] understand the physical dynamics of sexuality to be a materialization of emotional and social processes. They suggest that making penetration meaningful is not a mistaken displacement of psychic and social processes on to the material body but a significant vehicle for working through traumatic histories. (Cvetkovich, 2003 : 53)

La lesbienne *femme* offre validation au style émotionnel *butch* puisé très souvent dans la fierté véhiculée par le portrait *Raging Bull*. Une fierté et un honneur que j'ai déjà largement liés à un statut ouvrier. Elle nous rappelle que l'expression publique de l'affect, à travers la thérapie par exemple, est un privilège bien souvent réservé aux classes moyennes.

What is remarkable about butch-femme culture is how, building on the resourcefulness of working-class culture, it has forged survival strategies for weathering traumatic affective experience without benefit of public recognition or institutional support. (Cvetkovich, 2003 : 81)

Dans ces cas-là, la relation intime *butch/femme* devient l'espace d'expression nécessaire à leur survie. La série de Sadie Lee n'illustre pas littéralement un désir *butch/femme* mais certaines de ces œuvres peuvent se qualifier comme étant des images de l'identité *femme*. En

effet, l'œuvre *Lavender* et l'œuvre *Erect* m'offrent la possibilité d'évoquer l'appréhension d'un désir lesbien *femme* et ainsi d'explorer leurs stratégies pour s'emparer de leur sexualité.

*Lavender* nous présente deux femmes en buste. Le modèle de droite porte une robe beige fermée par de gros boutons, le col est noir ainsi que le motif de deux flèches qui terminent leur course au niveau de ses seins. Sa peau est blanche et ses lèvres sont maquillées en rouge. Ses cheveux coupés en un carré court sont dissimulés sous un fichu noir. Elle repose son corps sur l'autre modèle habillée toute en noir et arborant un maquillage similaire. Elle repousse de son visage un voile noir et blanc d'une main dont les ongles ont été précisément peints en rouge (fig. 1.13). La description de ces modèles exclut selon moi une dynamique *butch/femme*, ainsi que dans l'œuvre *Erect* dans laquelle l'une d'elles porte des vêtements plus masculins. En effet, le fait qu'elle soit vêtue, dans le portrait *Lavender*, de la même robe que sa partenaire, qui semble alors tout autant appartenir aux deux qu'à aucune, présente plutôt une évacuation des codes masculins et féminins en faveur d'un uniforme unisexe, ou plutôt sans sexe. La symétrie entre les deux femmes et leurs doigts tendus sous-entend l'égalité dans le désir que Halberstam mentionne comme étant le nouvel idéal d'une lesbienne moderne qui se doit alors de rejeter les rôles codés de la *butch* et la *femme* car associés au schéma hétérosexuel patriarcal homme/femme (1998 : 137)<sup>22</sup>.

L'œuvre *Lavender* est, je pense, plus intéressante à appréhender ici, car elle est, selon moi, une plus forte représentation de l'identité de *femme*. Elle affiche, en effet, une féminité exacerbée grâce à un précis maquillage, mais aussi une certaine modestie par le voile couvrant leurs cheveux. La visibilité de la main aux doigts dépliés du modèle de gauche, laisse entrevoir une expression de leur sexualité qui implique la pénétration. Les ongles propres et entretenus sont, de plus, des forts indicateurs d'une sexualité lesbienne active. Le détail avec lequel Sadie Lee peint ces doigts et ces ongles traduit une connaissance de ces codes. Son geste de peintre véhicule aussi l'expression de son désir et pas seulement celui partagé par les modèles. Pour finir, il est important de préciser que la couleur « *Lavender* » est symbolique des mouvements LGBT dont la mission était de se battre pour assurer une sphère d'expression (Jay et Young, 1994 [1978]). Sadie Lee est une fière porteuse de la tradition et revendique un espace pour ces modèles et toutes personnes qui réagiront face à ses toiles. Selon moi, il est intéressant en

---

<sup>22</sup> Nous avons découvert les textes de plusieurs féministes dans les années 1970 qui rejettent les jeux de rôles au sein d'une relation lesbienne. Pour un exemple plus récent, voir « Butch and Femme : Now and Then » (1990) de Sheila Jeffreys, une auteure féministe controversée qui se positionne comme étant anti-sadomasochisme et qui remet en question la transsexualité.

relation au sujet de ce mémoire de particulièrement s'attarder sur l'adoption de l'expression « Lavender Menace ». C'est le terme qu'utilisaient des organisations féministes telles que la *National Organization for Women* lorsque des lesbiennes ont réclamé un espace dans les années 1970. Cela les présente comme envahissantes et menaçantes et il est fascinant d'observer le flegme avec lequel les modèles du tableau se réapproprient à leur tour ces caractéristiques<sup>23</sup>. Leurs corps, vêtus de signes ostentatoirement féminins – une des sources de l'irritation de ces mouvements féministes –, sont détendus et elles semblent imperturbables. Il est alors question dans cette œuvre de la revendication d'une identité *femme*, avec en son cœur une sexualité assumée.

Bien que celle-ci ne soit pas en relation avec le désir *butch*, il me semble intéressant d'explorer la dynamique de ce tableau. Il y a beaucoup de manières de lire la façon dont le modèle de droite repose son corps sur sa partenaire. Ici, je veux avancer que cette dernière fait une réception précautionneuse de son identité de *femme*, mais aussi de son désir. Cela suppose une confiance, mais surtout la capacité de se laisser aller à une vulnérabilité chez la personne qui prend le risque de se pencher en arrière. Elle prend le risque de se laisser toucher émotionnellement et sexuellement (ce qui se traduit ici par le fait de se faire pénétrer physiquement). Et donc d'affaiblir « une culture homophobe qui déclare ses désirs comme étant honteux ou ne reconnaît pas la beauté de sa féminité queer » (Cvetkovich, 2003 : 65, trad. libre)<sup>24</sup>. Le creux de son épaule que sa partenaire lui réserve, est offert comme un espace sécuritaire au sein duquel elle peut exprimer son désir. Un désir qui implique que sa partenaire la pénètre avec ses doigts parfaitement manucurés et à travers lequel elle pourra exploiter son pouvoir de réceptivité. Il existe alors une réelle collaboration dans l'appréhension de la vulnérabilité de l'autre dans le partenariat *butch/femme*. Comme je l'ai expliqué auparavant,

---

<sup>23</sup> Dans « You are oppressing us! » publié sur son blog *feministkilljoys* le 15 février 2015, Sara Ahmed expose brillamment la manière dont certaines féministes utilisent toujours aujourd'hui la rhétorique de la victimisation. Ahmed part d'une lettre publiée la veille dans *The Guardian* qui dénonce la perpétuelle réduction au silence de certaines féministes (ici, Kate Smurthwaite), principalement lorsqu'il s'agit de « débats » autour de la transsexualité. Ahmed démonte de manière fascinante les stratégies mises en place par cette mouvance : « Whenever people keep being given a platform to say they have no platform, or whenever people speak endlessly about being silenced, you not only have a performative contradiction ; you are witnessing a mechanism of power ». Dans son argumentaire, il apparaît aussi très clairement que l'attention malveillante qui pouvait être portée contre certaines lesbiennes au sein de mouvements féministes antérieurs et à présent principalement portée sur les personnes transsexuelles. Cet article offre un visage plus contemporain à la manière dont un certain féminisme discrimine violemment des identités. Voici le lien pour l'article posté sur le blog d'Ahmed : <https://feministkilljoys.com/2015/02/15/you-are-oppressing-us/>. Il existe également un autre article écrit par Ahmed sur ce sujet, « An Affinity of Hammers » (2016) publié dans *Transgender Studies Quarterly*, vol. 3, No 1-2, pp. 22-34

<sup>24</sup> « a homophobic culture that declares her desires to be shameful or does not recognize the beauty of her queer femininity. »

ces dynamiques qui allient la pénétration au traumatisme ne peuvent pas seulement se lire à travers le genre et la sexualité, mais aussi par le biais de la race<sup>25</sup> et la nationalité. Je souhaite alors maintenant me pencher sur la rencontre de traumatisantes histoires au sein de l'identité de femme queer racisée.

### 1.3 « with its underside all exposed »

Il serait tentant d'interpréter l'œuvre *Skin* (fig. 1.12) comme une illustration de la dynamique *butch/femme*, si absente dans la série *Tomboys and Crossdressers*. Ce portrait représente deux personnes assises dans un canapé sombre. La personne assise à gauche place sa main sur l'épaule opposée de l'autre de manière que son bras l'enveloppe. Son autre main est située sur son genou et porte à l'annulaire une bague blanche. Elle arbore plusieurs bijoux : un bracelet en argent et un collier avec un pendentif, tous deux également en argent. Ses cheveux noirs sont coupés en un carré structuré. Elle porte un maquillage qui est pensé pour la couleur marron de sa peau. Elle est vêtue d'un haut vert et par-dessus un sari imprimé floral aux couleurs orange et rose, mais avec un ton vert dominant. Son sari tombe sur des sandales qui laissent apparaître ses doigts de pieds. La personne de droite a la tête rasée et les yeux maquillés avec du mascara noir. Elle est nue et ses seins et la peau de son ventre pendent légèrement. Elle joint ses mains devant son entrejambe et pointe ses doigts vers le sol. Les deux femmes nous retournent notre regard, mais tandis que celle de gauche lève le menton d'un air de défi, l'autre baisse légèrement le sien.

Les couleurs, le maquillage, la coupe de cheveux et bien sûr les bijoux sont des marqueurs qui pourraient qualifier la personne de gauche comme étant une lesbienne *femme*. C'est en tout cas ce que nous dit Lucy Cuzon dans son analyse de cette œuvre (2011 : 106). En effet, dans sa tentative de démontrer que Sadie Lee déstabilise la dynamique dominant/dominé du couple *butch/femme*, Curzon formule cette affirmation qui est selon moi problématique. L'habit du

---

<sup>25</sup> En France, le mot « race » est interdit. En effet, la loi considère qu'il existe seulement la race humaine et toutes autres distinctions de race dans cette catégorie invitent à la hiérarchisation des humains. Cela semble être louable. Toutefois, de nombreuses activistes afroféministes francophones avancent que cette décision d'effacer ce mot est une manière de ne pas avoir de conversations sur une hiérarchisation qui est en fait bien réelle, produit du racisme systémique de la société française et de son histoire coloniale. S'il n'y a pas de races, il n'y a pas de racisme. Lorsque j'utilise ce mot, il ne s'agit pas d'affirmer qu'il y a bel et bien des races qui départagent les humains. Mais bien de refuser de fermer les yeux sur la violence de l'histoire coloniale et de la manière dont elle a hiérarchisé les individus selon leurs couleurs de peaux et leurs origines culturelles. Le mot race a été inventé par cette histoire et en a produit les inégalités dont les personnes racisées font l'expérience quotidiennement. Je l'utilise alors pour parler de ces inégalités.

modèle nous dit pourquoi : le sari qu'elle porte est le vêtement traditionnel adopté par des millions de femmes en Asie du Sud<sup>26</sup>, principalement en Inde, au Népal, au Bangladesh et au Sri Lanka. L'auteure Kauchalya Bannerji témoigne dans son texte « No Apologies » de sa difficulté à se faire lire par une communauté lesbienne blanche. Cette communauté en s'opposant au monde hétérosexiste et en promouvant une dynamique de sœurs, n'accordait aucune place aux questions de racisme qui auraient pu laisser entrevoir les failles de cette dynamique<sup>27</sup>. La visibilité vestimentaire revendiquée prenait la forme d'une androgynie qui n'était pas conciliable avec la culture de Bannerji.

Having grown up with a body and an aesthetic value system that was utterly different than this white androgyny, I struggled to accept my Indian woman's body against all white heterosexist odds. My breasts, hips, and long hair were not seen by everyone as symbols integral to my identity as an Indian woman; they were reinterpreted by white lesbians as manifestations of my being a "femme". (1993 : 60)

Le mouvement de tête du modèle représenté dans *Skin* traduit qu'elle défend sa place, mais elle semble également défier la regardeuse et le regardeur, et peut-être la peintre blanche, de la définir. La féminité de Bannerji, mais aussi celle de la femme présente dans l'œuvre *Skin*, ne peuvent pas être attribuées à une identité de lesbienne *femme*, mais bien à leurs identités de

---

<sup>26</sup> La généralisation qu'implique l'utilisation du terme « Asie du Sud » est extrêmement grossière et pose d'importants problèmes. En effet, bien qu'utile, il invisibilise des différences de taille, d'autant plus lorsqu'il est question de diaspora.

The overprivileging and/or hypervisibility of the South Asian diaspora within Euro-American nations, including the Middle-East (Dubai), East Africa (Tanzania, Kenya, and Uganda), the Caribbean (Trinidad), and Singapore and other parts of Malaysia. Religious differences between Muslims, Hindus, and Sikhs trouble homogenizing representations of Indian national culture. (Cvetkovich, 2003 : 132)

Je suis consciente de la position inconfortable dans laquelle met cette généralisation de nombreux groupes asiatiques. Et je tenterai alors de me reposer sur des exemples précis. Cela n'est cependant pas possible pour l'appréhension du modèle de l'œuvre *Skin*. En effet, aucune information ne me permet de distinguer sa nationalité ou encore sa religion. Je ne peux que supposer que son identité s'exprime au sein d'un contexte britannique.

<sup>27</sup> Dans une précédente note, j'exposais la manière dont aujourd'hui certaines mouvances féministes utilisent le mécanisme de la victimisation afin de réclamer la scène pour véhiculer des propos transphobes. Les Women's March qui se sont organisées en réaction aux décisions du nouveau président des États-Unis ont été un puissant terrain d'études de ces discriminations. D'une part les « pussyhat » que les femmes étaient invitées à porter dessinaient un lien entre le fait de posséder un vagin (rose) et le fait d'être femme. De l'autre, et c'est là où je veux en venir, de nombreuses femmes racisées ont dû subir un fort racisme. Elles ont connu des pressions, notamment, sur le contenu de leurs slogans, car la dénonciation du racisme au sein du mouvement féministe serait divisiveuse. Leur colère priverait le mouvement de la joie et de la solidarité qu'un tel événement se doit de véhiculer. Leurs revendications ne permettraient pas alors aux femmes blanches de pouvoir passer à autre chose, comme si le racisme était toujours prégnant parce que les personnes racisées continuent de le dénoncer (Ahmed, 2017). Plusieurs articles ont été écrits sur la question de la Women's March et qui traitent particulièrement de la colère des femmes racisées. Je retiens l'article de Kristen West Savali, « The Radical Uses of Anger: All White Women Aren't the Enemy, but White Supremacy Always Is » (2017) et celui de Sara Ahmed, « Smile! » (2017). Et Audrey Lorde nous a offert « The uses of Anger : Women Responding to Racism » (1984), un texte dans lequel elle expose la violence que constitue l'effacement de la colère des femmes/féministes de couleur provoquée par le racisme auquel elles doivent faire face.

femme sud-asiatique. Cette fausse interprétation est d'autant plus facile à commettre si on considère cette femme comme étant l'Autre de sa partenaire. Une lecture qui est fréquente dans une dynamique *butch/femme*, mais qui prend une tournure différente dans un couple métis qui est constitué d'une personne racisée et d'une personne blanche.

Un premier regard sur la peinture *Skin* se dirige sur la couleur de peau et le sari de l'individu de gauche puis sur le crâne rasé de l'individu de droite. L'auteure Gayatri Gopinath choisit une scène de *My Beautiful Laundrette* pour entrer dans le vif de son ouvrage *Impossible Desires* (2005). Une scène qui me semble tout à fait appropriée pour ouvrir l'analyse de cette œuvre au titre évocateur. Dans ce classique réalisé par Stephen Frears et écrit par Hanif Kureishi, Omar, un homme né au Pakistan, et Johnny, un ouvrier anglais, entretiennent une relation torturée avec pour arrière-plan la Grande-Bretagne de Margaret Thatcher. À ce moment du film, Omar et Johnny deviennent intimes sous l'initiative de ce dernier. Cependant Omar, d'abord réceptif, arrête Johnny brusquement et le confronte à un événement dont il a été témoin : une parade fasciste qui appelait à l'expulsion des immigrants dans laquelle il se remémore avoir vu Johnny. En silence, Johnny se replie de honte face à la confrontation d'Omar à propos de son passé de skinhead. Puis il étreint Omar par derrière qui finit par laisser-aller sa tête sur son épaule. Gopinath explique que cette scène est révélatrice de la manière dont le corps queer racialisé devient une archive historique pour les individus et la communauté, et qui est déterrée notamment par le désir pour le corps racial de l'Autre (2005 : 1). Le désir d'Omar pour Johnny, tout comme le désir de la femme en sari pour la femme nue du portrait à l'étude, ne peut pas être séparé de l'héritage de la politique coloniale britannique en Asie du Sud. Le mouvement de tête d'Omar à la fin de cette scène semblerait traduire l'abandon du souvenir de cette histoire. La dynamique est tout à fait différente dans *Skin*. La femme racisée pose une main dominante sur l'épaule de la femme blanche qui baisse légèrement la tête et dont le corps est prostré. Cependant, qu'il s'agisse de la dynamique de la scène de *My Beautiful Laundrette* ou de celle de *Skin*, l'application d'une logique de dominant/dominé serait une lecture bien trop simpliste.

If for Johnny sex with Omar is a way of both tacitly acknowledging and erasing that racist past, for Omar, queer desire is precisely what allows him to remember. Indeed, the barely submerged histories of colonialism and racism erupt into the present at the very moment when queer sexuality is being articulated. (Gopinath, 2005 : 2)

Cette scène est une incroyable représentation des stratégies du corps queer racisé, créées pour faire face aux traumatismes du passé qui se lisent dans les relations du présent. Le rappel

aux souvenirs d'une histoire coloniale ne peut pas s'articuler sans ses désirs queer, de même qu'il n'y a pas de désirs queer sans ces histoires. Nous pourrions voir la femme nue du portrait comme étant également une skinhead qui par son attitude discrète tente de se racheter d'un passé fasciste. Cette lecture me semble pourtant largement compromise par le fait que cette œuvre face partie d'une série appelée *Tomboys and Crossdressers* de l'autre. Sa représentation dans cette série de portrait qualifie son crâne rasé comme étant un signe de son identité *butch* plutôt que son appartenance à une mouvance fasciste de skinhead. Toutefois, évoquer cette première lecture de l'œuvre qui, comme je viens de l'exposer, me semble à éviter, donne la possibilité de démontrer l'évidence d'une analyse de cette peinture autour du corps queer racialisé, mais aussi diasporique.

La main posée sur l'épaule de sa partenaire et son menton légèrement relevé affichent caricaturalement un contrôle sur la situation. La lecture d'une relation de pouvoir dont j'ai tenté de me débarrasser en exposant les subtilités, devrait être revue en considérant la marque coloniale que ces deux corps portent et ainsi l'impact qu'elle a sur l'appréhension de leur désir. Le contrôle qu'exerce le modèle de gauche sur sa partenaire est celui dont de nombreuses *butch* ne peuvent se passer au sein d'une relation intime. De la même manière dont j'ai précautionneusement évacué la lecture de son identité comme étant celle d'une *femme*, je ne souhaite pas non plus projeter une quelconque expression *butch* sur ce geste. Toutefois, il me semble intéressant d'appréhender cette nécessité de contrôle à travers celle émise par les *butch*, et particulièrement des *butch* racisées. En effet, le traumatisme lié à la peur d'être touchée n'est pas strictement connecté à l'incarnation d'une masculinité féminine, mais également au fait d'être une femme, une femme racisée, une femme racisée queer. Dans ces conditions l'expression publique d'une vulnérabilité n'est pas un privilège qu'il est même possible de concevoir. Et, par besoin de cohérence identitaire, son expression dans une sphère plus intime en est largement tributaire. L'auteure chicana Cherrìe Moraga connecte son intouchabilité émotionnelle à une histoire coloniale. La domination que cette histoire implique stigmatise une éventuelle domination sexuelle et émotionnelle. Elle exprime avec une gêne mêlée à un certain dégoût : « Nobody wants to be made to feel the turtle with its underside all exposed, just pink and folded flesh... » (1983 : 125) Il est fait référence ici à une vulnérabilité émotionnelle, mais, bien sûr, également littéralement à une vulnérabilité physique et sexuelle. Elle est représentée dans l'œuvre de manière évidente par la nudité de sa partenaire qui pourtant porte la marque *butch*, mais pareillement celle du lâcher-prise. Mais on peut aussi lire de la part de la personne en sari, dans le geste de toucher la *butch* blanche et de s'asseoir prêt d'elle, une tentative de

négozier avec le traumatisme colonial, et donc d'accorder une place à sa vulnérabilité. Ainsi, comme Moraga, Sadie Lee expose la rigidité des parallèles baiseur/baisé, masculin/féminin et colonisateur/colonisé, mais révèle aussi l'aspect métaphorique de ces formations : « le corps est un locus de significations imaginaire plutôt qu'un terrain stable, mais c'est également un véhicule puissant pour la matérialisation de la symbolique des significations. » (Cvetkovich, 2003 : 72, trad. libre)<sup>28</sup>. La vulnérabilité du corps queer racisé à travers sa relation avec le territoire colonisateur et la manière dont elle est, ou non, vécue met également en lumière l'instabilité des significations de la rigidité *butch*. Le mécanisme qui consiste à considérer le corps des femmes comme porteur de sens symbolique est tout autant exploité par le territoire colonisé. De nombreuses penseuses sud-asiatiques féministes ont brillamment su dévoiler la manière dont le corps des femmes sud-asiatiques est un outil nationaliste crucial (Hassan, 1994 ; Mani, 1989 ; Sangari et Vaid, 1989). En effet, surveiller et contrôler ce corps permettent de surveiller et contrôler les frontières et les limites d'une identité commune nationale (Gopinath, 2005 : 9). Sa grande qualité symbolique comporte d'autant plus d'enjeux dans le milieu diasporique (18). Il devient le porteur de l'essence d'une identité indienne et le bouclier contre des mœurs euro-américaines inadéquates selon les valeurs de la mère patrie.

Thus any form of transgression on the part of women may result in their literal and symbolic exclusion from the multiple “homes” which they as immigrant women inhabit: the patriarchal, heterosexual household, the extended “family” made up of an immigrant community, and the national spaces of both India and the United States. (18)

De plus, il existe de tristes lacunes dans les écrits féministes mentionnés. En effet ces écrits échouent de considérer l'outil clé qui permet le maintien de la femme comme représentation de cette conception nationaliste : son hétérosexualité. L'inexistence d'un homoérotisme associé aux femmes sud-asiatiques offre l'impression qu'il est impossible. Pourtant il est crucial de dénoncer les conséquences de la projection des symboles de la nation sur le corps féminin, d'autant plus lorsque c'est un corps féminin qui n'est pas hétérosexuel.

Within the patriarchal logic of an Indian immigrant bourgeoisie, a “non-heterosexual Indian woman” occupies a space of impossibility, in that she is not only excluded from the various “home” spaces that the “woman” is enjoined to inhabit and symbolize but, quite literally, simply cannot be imagined. (Gopinath, 2005 : 18)

---

<sup>28</sup> « the body is an imaginary locus of meaning rather than a stable ground, although it is also a powerful vehicle for the materialization of symbolic meanings. »

Ainsi, considérer le corps queer de la femme sud-asiatique c'est réfléchir à la diaspora comme une structure qui ne reproduit pas obligatoirement des structures hétéronormative et patriarcale (6). Mais il est également essentiel de ne pas alimenter le mécanisme qui consiste à utiliser le corps queer comme un signe de « modernité ». Cela ne permet que d'installer plus profondément des discours colonialistes qui perçoivent les femmes et les personnes LGBTQ comme étant en grand besoin d'être sauvées de leur société « traditionnelle » d'origine. De plus, cela impose sur les personnes queer de couleur un modèle lesbien et gay euro-américain qui, souvent, est en inadéquation avec leur identité culturelle. Gopinath résume la double oppression à laquelle doivent faire face les femmes queer évoluant dans une communauté diasporique sud-asiatique :

[L]esbian and gay organizations in the West tend to see the naming of alternative sexualities under the rubric “gay” or “lesbian” as the marker of modernity, and the adoption of such identities as indicators of the relative evolution of non-Western locations. Conversely, Hindu nationalist ideologies within India – which are subsequently reproduced by conservative immigrant organizations in the diaspora – constitute the modernity of the Hindu nation through the production of a pure, heterosexual past and violent excision of alternative sexualities from the national imaginary. (159)

La diaspora ne peut alors que représenter l'inauthentique pour la mère patrie, d'autant plus quand elle se laisse contaminer par des concepts occidentaux tels que l'homosexualité. Comme cela transparait dans le témoignage de Kauchalya Bannerji qui semble indéchiffrable par la communauté lesbienne de l'époque, une identité sud-asiatique, notamment traduite par le vêtement, apparait comme non conciliable avec une identité queer euro-américaine. Stuart Hall prescrit alors « une conception de 'l'identité', qui vis avec et à travers, pas malgré, la différence ; par l'hybridité. » (2003 : 244, trad. libre)<sup>29</sup>

Ce bras qui embrasse la personne nue indique la dynamique entre les deux femmes, mais démontre aussi un lien intime. À la suite de l'analyse de l'identité sud-asiatique diasporique queer que j'ai tenté de produire, nous pouvons voir se dessiner une connexion plus subtile. Nous avons examiné les critiques formulées contre la lesbienne *butch* par sa propre communauté, mais également la perception de son identité par les médias qui en l'effaçant visuellement, la condamne à être jugée comme anachronique, une identité du passé. La *butch* sur cette peinture fait de sa vulnérabilité une force qui est d'autant plus visible lorsque l'on perçoit qu'elle est également clairement puisée de sa relation avec sa partenaire. La vulnérabilité est l'ultime point

---

<sup>29</sup> « a conception of 'identity' which lives with and through, not despite, difference; by hybridity. »

qu'une *butch* n'est pas autorisée à atteindre en public. Bear S. Bergman partage son expérience dans *Butch is a Noun* (2006) et explique que la nudité est le plus souvent évitée, y compris lors des rapports sexuels. La *butch* place ses mains devant son sexe et ainsi concentre l'attention de la regardeuse et du regardeur sur sa poitrine. La poitrine de la *butch* est le sujet de tout un essai de *Butch is a Noun* et traduit avec beaucoup de finesse l'ambivalence qu'elle peut provoquer.

I am used to being told, by now, that I can touch a butch's breast but may not call them that or may not call them anything; that I can put my palms flat against them but not cup my hands, or squeeze; that I can work hir nipples with my hand but not my mouth. Or vice versa. But I do not touch a masculinely gendered, assigned female person's breasts without express permission. (2006 : 52 – 53)

Sans qu'il n'y ait de désir quelconque d'appliquer une chirurgie transitoire à une partie de son corps, les lesbiennes *butch* varient dans leur manière d'exprimer leur masculinité à travers leur poitrine ou leur vagin. Il semble très clair que les seins sont des forts marqueurs de féminité et l'attention érotique particulière que les *butch* portent pour ceux de leur partenaire les rendent d'autant plus conscientes de cela. Bergman explique à multiple reprise la pression du rôle codé des *butch*, pression venant d'elles<sup>30</sup>-mêmes, mais aussi de la communauté. Bergman confie trouver du plaisir dans le fait de se faire pénétrer et baiser dans « Getting Fucked ». Iel parle également de ses relations avec d'autres *butch* avec qui iel baise, devant qui iel se met à genoux dans « Laying Down With a Butch ». Bien que Bergman exprime un soulagement de pouvoir se laisser aller à ce genre de pratique avec quelqu'un qui peut comprendre ce que lui coûte cette vulnérabilité, iel laisse apparaître une inquiétude. Cette inquiétude est motivée par la possible trahison des codes qui composent son identité et qui serait un signe de faiblesse à l'intérieur de la communauté ou à l'extérieur (2006 : 204). Bergman ajoute alors à propos de son attention particulière quant à la manière de toucher les seins de ses partenaires *butch* :

I worry that my assumption that this is a delicate and dangerous thing adds to the mythology of butches who must, who always, hate everything about their breasts.

---

<sup>30</sup> Je trahis ici la pensée de Bergman en choisissant d'utiliser le pronom féminin. En effet, l'ouverture de son ouvrage est une brillante et éclairante explication de la relation des *butch* et des pronoms. Bergman choisit les pronoms « ze » et « hir » et explique que *butch* est un pronom en lui-même. La langue française offre également des alternatives telles que « iel ». C'est ce pronom-là que je choisis alors pour parler de son expérience.

Pour ce qui est des personnes *butch* représentées par les œuvres que j'étudie, je ne peux qu'arbitrairement décider qu'elles s'identifient comme femme, comme homme, comme non-binaire ou encore comme genderqueer. Il serait fantastique de pouvoir demander à chacun des modèles leurs pronoms. Faute de pouvoir le faire je choisis arbitrairement le pronom « elle » en ayant conscience de ses faiblesses et de ses restrictions. Mais je m'appliquerai également dans le deuxième chapitre à offrir la nuance qui est nécessaire à l'appréhension de l'incarnation genrée des *butch*.

[...] I am afraid that it may make some butch wonder if maybe ze is not supposed to like that.

I am afraid that my hands, [...] avoiding breasts until I can find the moment to ask, might make some handsome butch feel shamed to have breasts, or think that I do not find them attractive or wish they were not there. (53)

Lorsque Sadie Lee peint son sujet *butch* nu et l'enveloppe d'un bras bienveillant, elle fait écho aux questions cruciales de confiance qui surgissent d'autant plus dans un couple dans lequel des enjeux de sexualité, de genre, de race et de nationalité s'entrechoquent. L'artiste rejoint les propos d'Ann Cvetkovich qui explique que l'espace sécuritaire d'une *butch* est celui qu'elle forme avec sa partenaire. Chacune réceptionne le désir de l'autre et accueille avec bienveillance les stratégies mises en place pour faire face au traumatisme qu'implique le fait de se laisser toucher émotionnellement et sexuellement. Bien qu'ils soient complétés différemment, on perçoit un rejet extérieur similaire entre le corps queer *butch* et le corps queer racisé, prenant racine dans une dynamique capitaliste néocoloniale qui puise une force considérable dans la dichotomie modernité/tradition<sup>31</sup>. Toutes deux trahissent leur communauté en n'incarnant pas l'essence identitaire qui est attendue d'elles. Et toutes deux se font rayer de la photo qu'il est souhaitable d'ériger comme représentation de l'expérience amoureuse entre deux femmes. Leurs pieds ancrés dans le sol, elles se tiennent ici avec l'accoutrement qui les rend vulnérables et puisent une force apparente dans la présence de l'autre à leur côté.

Les œuvres qui composent la série *Tomboys and Crossdressers* offrent tout autant une voix à la démarche de la peintre Sadie Lee, qu'aux sujets qu'elles représentent. Le curieux, et à premier abord très peu queer, choix de s'emparer du portrait peint pour documenter une communauté de lesbiennes masculines devient porteur d'un sens à part entière. En écoutant cette précise figuration et ce coup de pinceau rigide, je les entends pourtant répondre à la plus vieille tradition queer : la réappropriation. En effet, Sadie Lee dévoile les mécanismes qui définissent le canon de la peinture comme étant essentiellement masculin et valide cette essentialisation afin de pouvoir produire ce jouissif *drag* de la peinture de maître. Pourquoi détruire l'idée d'un original lorsque le pouvoir que l'on lui a attribué peut être retourné en la faveur de sublimes représentations *butch* ? C'est également cette idée d'original – d'un art de la peinture ou de genre – qui a offert aux portraits de la peintre Romaine Brooks une aura

---

<sup>31</sup> Il n'est toutefois pas dans mon intention de comparer l'oppression des personnes racisées et l'oppression des personnes queer et je m'oppose à tout projet qui tenterait cela. Les similitudes que je perçois sont en rapport à la relation au toucher, et je suis consciente que les raisons qui conditionnent cette relation sont différentes.

masculine mélancolique. Un romantisme déjà queerisé largement par cette artiste du début du siècle. Les héroïnes de Sadie Lee se démarquent pourtant de celles de Brooks par une codification sociale prolétaire, tout autant élaborée par des corps d'hommes que des corps de femmes. Le mythe de la masculinité de la classe ouvrière porte également sur ses épaules une aura qui est à mettre en lien avec l'anti-héros. Un caractère martyr que les *butch* des œuvres *Raging Bull*, *La Butch en Chemise* ou encore *Crossdressers* incarnent à travers la marque de leur intouchabilité émotionnelle et sexuelle et qui fait écho aux traumatismes de l'Histoire lesbienne. Elle forme un partenariat solide avec la *femme* qui prend à bras le corps sa vulnérabilité et s'assure de réceptionner celle de la *butch*. La mise en valeur de ces stratégies de survies par Sadie Lee permet de dépathologiser l'identité *butch* et de l'ancrer dans une dynamique historique, sociale et culturelle. L'artiste référence une récit genrée, sexuelle, mais également raciale avec l'œuvre *Skin*. Elle y représente un corps queer racisé sud-asiatique en le confrontant à son corps d'artiste queer blanc britannique et au corps queer blanc du modèle à ses côtés. L'appréhension de ce portrait est donc dessinée par les manières dont il est possible de prendre en main son désir quand il s'exprime sur le territoire et sous le regard colonisateur. Cette série est alors selon moi un document qui archive les stratégies déployées pour appréhender une identité qui a constamment besoin de négocier avec les agressions extérieures, mais aussi intérieures. Sadie Lee accepte le sombre passé de l'Histoire lesbienne et fait honneur à ces identités en les capturant dans leur complexité. Nous avons découvert la manière dont son approche du médium de la peinture les a servies. Je souhaite à présent dévoiler les possibilités du médium de la photographie.

## DEL LAGRACE VOLCANO, DÉLIBÉRÉMENT MAICONNAISSABLE

Il me semble maintenant important de me tourner vers un artiste et ses représentations des masculinités qui offrent à l'esthétique *butch* une dimension différente. Le travail de Del LaGrace Volcano est intéressant à mettre en parallèle avec celui de Sadie Lee dans la mesure où les multiples similitudes mettent d'autant plus en avant les différentes manières dont les identités masculines queer s'expriment. En effet, tout comme Lee, Volcano fait appel à une iconographie pour mieux en faire la critique, et ainsi exerce le pouvoir de la réappropriation dans des termes queer et féministe. Les sujets qui viennent être le point de déstabilisation sont clairement nommés *butch* par le photographe et la peintre. Cependant, Volcano s'attarde plus particulièrement sur la matérialité du corps dans la représentation de celui-ci. Ce corps dénudé des modèles tantôt nommées les 3 *butch*, tantôt les 3 grâces dans la première série d'œuvres étudiée, communique une sexualité particulière dans le cadre de relations intimes sadomasochistes. Cette emphase sur l'acte sexuel exprime le refus de l'emprise des artistes hommes hétérosexuels sur l'image de la sexualité lesbienne mais aussi apporte un nouveau regard sur la manière dont les rôles genrés *butch/femme* peuvent se concrétiser. De plus, l'identité du photographe et les représentations qu'il en fait sont primordiales à une interprétation des masculinités que l'on ne nommera plus des masculinités féminines mais plutôt des transmasculinités.

Del LaGrace Volcano était anciennement Della Grace, et c'est sous ce nom que les photos à l'étude ont été publiées. Le photographe fait la documentation de ces quelques « ajustements de genre » (Volcano, 1999 : 25) à travers une série d'autoportraits. Les choix de représentation qu'il fait indiquent une réappropriation par l'érotisation, et cette fois d'un autre genre d'iconographie : celle qui a construit l'image du freak transgenre à travers le regard médical. La dernière partie a pour intention de déstabiliser l'image de la *butch* qui peut paraître rigide dans ma première appréhension de *Tomboys and Crossdressers*. Mes choix imparfaits de pronoms très peu aidés par la langue française et l'inscription de Sadie Lee comme une artiste féministe ont tendance à affirmer les *butch* comme en fait bien des femmes. Ce récit peut convenir à certaines personnes *butch* mais ce discours dominant simplifie le trouble genré de la masculinité *butch*. La confrontation des portraits de Sadie Lee avec ceux de Del LaGrace Volcano me permet de restaurer une certaine subtilité et de considérer que l'esthétique *butch* peut aussi être conçue comme une esthétique transgenre.

## 2.1 Homoérotisme lesbien, correction d'une histoire de l'art

Le rapport du photographe Del LaGrace Volcano avec l'Histoire de l'art s'exprime de manière critique par le médium mais également par la réappropriation de certains sujets. La similarité de sa démarche avec celle de Sadie Lee réside dans leur dévotion au médium que ces deux artistes pratiquent. Je veux cependant commencer par explorer une œuvre de Del LaGrace Volcano, *Three Graces* (1992) (fig. 2.1), qui parle explicitement des choix artistiques du photographe lorsqu'il s'agit du très queer exercice de réappropriation. L'œuvre *Three Graces* (1992) est une photo qui fait partie d'une série composée de 5 autres portraits : *Gestate*, *Three Butches*, *Pussy-Licking Sodomite*, *Triad* et *The Gatekeeper*. Tous ces portraits sont en noir et blanc et la lumière blanche devient aveuglante lorsqu'elle rencontre la peau pâle des modèles. Il représente également le modèle avec une précision fine mais tranchante. Il est déjà possible de noter que la sérialité et l'utilisation du chiffre 3 pour ses œuvres *Three Graces* et *Three Butches* invitent la spectatrice et le spectateur à explorer les différentes couches de l'identité de genre et ainsi la fluidité de la subjectivité. Ces différentes couches sont en constante communication dans la formation identitaire du photographe, à ce moment-là Della Grace, et sont sur le point de prendre forme corporellement.

*Three Graces* représente trois personnes blanches *butch* debout et nues ne portant que des bottes hautes lacées et noires. Leurs identités *butch* se lisent aisément malgré l'absence de marqueurs vestimentaires notamment grâce à leur crâne rasé mais également par le regard performatif d'une masculinité confrontante et sérieuse du modèle au centre<sup>1</sup>. Elles sont à l'extérieur dans de la paille et de la végétation qui semble sèche. Le regard du modèle au centre est perçant. Ses rides sont visibles et la peau de ses joues est tachetée. On retrouve les mêmes éclaboussures sur sa poitrine qui continuent jusqu'à ses épaules. Ses tétons sont percés d'anneaux et le dessus de ses seins présente chacun des traces horizontales régulières qui suggèrent qu'elles ont été faites dans le cadre de pratiques sadomasochistes. La personne à sa gauche la regarde avec un sourire apaisé et enveloppe son bas ventre de sa main ; il en est de même avec la personne à sa droite qui vient poser la main sur sa cuisse. Ces gestes cachent le sexe du modèle central. Celui du modèle à sa droite est dans l'ombre et on peut en percevoir les poils pubiens du modèle à sa gauche. La dynamique est clairement homoérotique et est celle

---

<sup>1</sup> À travers son approche psychanalytique, Parveen Adams interprète les crânes chauves des trois grâces comme étant un signe phallique et comme aussi renfermant un pouvoir castrateur. Son approche ne sert pas la mienne, toutefois pour en lire plus sur l'œuvre *Three Graces* à partir de ce point de vue, voir son ouvrage *The emptiness of the image : psychoanalysis and sexual differences*.

d'une dévotion pour la personne au centre, traduite par les regards mais aussi par une unité dans la présentation de soi.

Cette dynamique unificatrice, nous la retrouvons dans l'œuvre classique qui est référencée par Volcano. En effet, les trois grâces est un thème récurrent et l'interprétation classique sur laquelle je souhaite m'arrêter est celle de la sculpture d'Antonio Canova (fig. 2.2). Les trois modèles sont entrelacés, nus et se tiennent debout chacun sur un pied. Leurs cheveux bouclés sont relevés de la même manière et les traits de leurs visages sont extrêmement similaires. Les corps entremêlés répondent harmonieusement aux courbes du corps des modèles. L'attention que chacune porte sur les deux autres est également répartie et se manifeste par des gestes doux. Le marbre lisse et blanc fidèle aux conventions néoclassiques (Pollock, 2003 : 186)<sup>2</sup> vient accentuer la manière dont la main extérieure moelleuse et charnue s'appose sensuellement sur la peau (fig. 2.3). La photo *Triad* (Fig. 2.5) de Del LaGrace Volcano mimique le marbre et la manière dont il lisse la peau des modèles de Canova. Cette œuvre représente les trois modèles nues et assises dans un espace qui semble être celui d'un studio ; elles s'entrelacent et leurs crânes chauves forment un parfait triangle. Le photographe souhaite ridiculiser l'égalité attention portée par les modèles entre elles. L'égalité dans le désir est ici moquée par leur manière dont la pointe de leur langue vient se rejoindre dans une parfaite union. Cette langue que Sadie Lee utilise également dans l'œuvre précédemment étudiée *Hard-On* nous rappelle l'action de tirer la langue qui tend à dévaluer ce qui se présente à nous. Nous pouvons alors voir le grotesque des gestes échangés entre les grâces de Canova. En effet, la modèle de gauche pousse délicatement, presque avec un effleurement, avec trois doigts, le visage du modèle du milieu vers le sien et l'accueille sur sa joue (fig. 2.4). Ses lèvres pourtant si proches ne la touchent pas et cette situation provoque la tension érotique voulue par Canova. Le modèle de droite appose une main sous le sein du modèle au centre. Encore une fois il n'y a pas d'accroche ferme, elle ne l'attrape pas. Le sexe lesbien se résume à des caresses et une harmonie des corps.

Les gestes et le poids avec lesquels ils sont formulés sont centraux à la lecture de cette œuvre, d'autant plus lorsque l'on tente de confronter cette représentation des trois grâces avec celle de Del LaGrace Volcano. Dans sa rapide analyse de l'œuvre du photographe, Maria Walsh

---

<sup>2</sup> Le plus souvent, les marbres de Canova étaient colorés. Mais sous les insistances directives du Duc de Bedford qui préférait « l'authentique éclat du marbre pur de Carrare. », les 3 grâces de Canova se distinguent de ce que le sculpteur produisait habituellement. Pour en lire plus à ce sujet voir « Lost Surfaces: Canova and Colour » de David Bindman.

met ces deux œuvres directement en lien pour la position des corps similaire qu'elles présentent (2013 : 40). Toutefois, à mon avis, la représentation du photographe est en constante tension avec des citations subtiles de l'œuvre classique mais aussi des distanciations qui le sont tout autant. Les bras, qui enveloppent le devant du corps de la modèle se trouvant au centre, forment des lignes nettes. Le bras de la personne à gauche, dont la main atterrit sur la cuisse de sa partenaire, est tendu. Celui de la personne de droite est plié en un angle qui rappelle ceux que forment les mouvements de bras des trois grâces de Canova, ainsi que la manière dont la main est posée mais n'attrape pas. La main droite du modèle central agrippe le modèle de gauche et déstabilise ce toucher délicat. Ce mouvement plisse la peau de la *butch* et rappelle la matérialité de son corps qui est complètement évacuée par le marbre lisse dans lequel sont sculptées les trois grâces de Canova. La peau est flexible et souple, il se peut même que cette emprise lui laisse des marques. Je l'ai noté, d'autres marques sont présentes et mises en évidence. Les visibles coupures régulières sur les seins du modèle de gauche indiquent la nature de la dynamique entre les trois grâces de Volcano qui est celle d'un acte sexuel qui a eu lieu ou/et qui est sur le point d'avoir lieu. De plus, leurs peaux sont rugueuses et tachées. Cette matérialité résiste à un regard facile et fétichisant, encouragé par une iconographie lesbienne populaire générée par un regard masculin hétérosexuel, mais invite aussi à la projection de fantasme qui se distingue de ce regard. En contraste on peut noter que la zone la plus sensible et érogène du sein, le téton, est à peine représentée par le sculpteur et se fond dans le reste de la peau du sein. Le plaisir des modèles n'est clairement pas la préoccupation du sculpteur. Les tétons des trois grâces de Volcano sont sombres, en érection et percés. Encore une fois les modèles du photographe ont agi sur leur corps selon leur propre volonté.

Cette agentivité sexuelle et corporelle qui passe par la modification du corps, Volcano la connecte avec la masculinité de ses modèles. Leurs crânes rasés, leurs bottes, l'absence de maquillage bien sûr, mais encore une fois le geste. Les modèles de Canova se tiennent sur les doigts d'un pied, ce qui permet d'ailleurs d'expliquer la contorsion du modèle de gauche et la présentation de ses fesses charnues pour le regardeur qui fait face à la statue. Les modèles de Volcano répètent le mouvement en effectuant une flexion d'un de leurs genoux mais la plante de leurs pieds est ancrée dans le sol et malgré cette position qui normalement favorise le déboitement des hanches et donc une courbure mettant en avant les fesses, leurs corps conservent une rigidité. La conservation de cette rigidité tout en effectuant ce mouvement est selon moi le marqueur le plus puissant de la masculinité de cette photo. J'avancerai que c'est une pose phallique qui, culturellement – dans un contexte blanc euro-américain –, permet de se

démarquer de l'efféminé. Une position qui mettrait en avant les hanches et les fesses ne peut que trouver validation dans son intention d'aguicher, et ce pouvoir aguicheur est strictement attribué aux femmes dans la sphère dominante hétéronormative. Toutes déviations pourraient être durement punies. Le photographe a volontairement évacué la mutualité du désir entre trois *femme* pour le remplacer par un désir de dominant/dominé entre trois *butch*. La prétention est de représenter une image qui déstabilise celle véhiculée par le regard de l'homme hétérosexuel. À travers des symboles comme les bottes et les crânes rasés militaires, Volcano fait appel à la figure castratrice de la lesbienne masculine tout en nous présentant une image de tendresse véhiculée au spectateur par les regards que les sujets s'adressent. Il joue sur les contradictions et déstabilise également l'idée de la masculinité fondamentalement dominatrice. En effet, dans *Three Graces* et *Three Butches*, c'est la personne qui nous confronte qui porte les marques des coupures alors qu'un premier regard sur la dynamique l'aurait positionnée comme étant celle qui domine physiquement ses deux partenaires et donc qui assigne la douleur.

Volcano ne complique pas seulement le désir lesbien, il complique aussi les dynamiques sadomasochistes. Les jeux de rôle s'expriment sur plusieurs aspects de l'identité explique Robin Bauer, « [l]es participants peuvent s'accorder sur le genre, la race, l'âge, la classe sociale, ou le statut que chacun choisit pour une scène dans le respect du consentement » (2008 : 234, trad. libre)<sup>3</sup>. Il indique que beaucoup de jeux de rôle font référence – le plus souvent implicitement mais également explicitement – à la race et la classe sociale, notamment à travers le jeu maître/esclave. Cependant, la majorité des personnes avec lesquelles il s'est entretenu pour son étude sur les pratiques BDSM au sein des communautés Dyke+<sup>4</sup>, indique qu'elles ne se sentent pas à l'aise de jouer avec ces deux aspects. Terry témoigne à ce sujet et explique :

---

<sup>3</sup> « the participants may agree upon the gender, race, age, class, or status one chooses for a scene in a consensual manner »

<sup>4</sup> Pour des précisions sur son échantillon et sur l'utilisation du nom de cette communauté Robin Bauer explique : My sample was mainly recruited from the dyke+ BDSM communities in the United States and Western Europe. What had started out as the women's BDSM scene usually includes, at this point, self-defined dykes/lesbians; bi/pansexual and queer women; butches; femmes; and other genderqueers, who do not necessarily consider themselves women; the whole FtM spectrum; as well as transwomen (but not MtF transvestites or cross-dressers).<sup>8</sup> I therefore refer to it as the dyke+ BDSM community, to do justice to both the historical background and the identities of the individual members.(2008 : 237)

Il est également important de préciser qu'il semble que l'échantillon de Bauer se concentre sur des personnes qui pratiquent le BDSM de manière récréative. Il n'est en tout cas pas fait état de pratiques BDSM dans un cadre professionnel dans les témoignages récoltés. Dans son ouvrage *Playing on the Edge : Sadomasochism, Risk, and Intimacy* (2011), Staci Newmahr produit un travail ethnographique à travers ses observations d'une communauté pansexuelle SM. Elle explique que les personnes qui sont professionnelles (les pro-dommes), ne sont pas incluses dans cette communauté, et que l'aspect économique en change les enjeux.

I am less comfortable engaging with race and class; perhaps because I have privilege in those areas and been very politicized around that; antiracist is one of my core activist identities. Those things feel very loaded for me. [...] Age, gender, and sexuality are really hot for me.... Other hierarchies are not, for the most part. (235)

Il apparaît clairement dans ces mots que les privilèges blancs jouent un énorme rôle dans l'appréciation des relations BDSM, du moins lorsqu'elles se pratiquent dans des endroits mixtes. En effet, les qualités qui sont souvent avancées pour la défense des pratiques BDSM concernent la capacité de se soigner des relations de pouvoir lorsqu'elles sont recrées de manière contrôlée dans un *safe space*. Les bottes et les crânes rasés des trois grâces nous rappellent d'ailleurs à la tension du portrait *Skin* examiné dans le premier chapitre, et questionne quant à la réappropriation d'une esthétique skinhead. Il est alors facile de comprendre pourquoi un apaisement des violences symboliques de tous les jours peut être difficile à expérimenter pour certaines personnes, et particulièrement les personnes racisées et les personnes trans<sup>5</sup>.

Cependant, les possibilités de guérison par rapport aux violences genrées et sexuelles semblent être largement mises en avant par les personnes blanches interrogées par Bauer. En effet, les pratiques BDSM sont présentées comme un terrain d'expérimentation du genre, incluant son intersection avec la sexualité, l'âge et la classe (2008 : 240). Cette expérience est celle faite à travers le corps : « Cela leur permet de faire l'expérience du *situationnel* de l'expérience, et en comparaison à la lecture d'un livre, le jeu de rôle sexuel est une expérience à travers *l'incarnation*. » (241, trad. libre)<sup>6</sup> Et il est rapporté que cette expérience dans le cadre de relation sexuelle découle dans la vie de tous les jours. C'est-à-dire que le fantasme qui se construit par l'appréhension d'une dynamique culturelle s'expérimente par le corps et contribue

---

<sup>5</sup> La plupart des études sociologiques et anthropologiques sur les communautés BDSM démontrent en effet qu'une majorité de personnes blanches la compose. Margot Weiss, dans *Techniques of pleasure: BDSM and the circuits of sexuality*, décrit des scènes de « slave auctions » qui traduisent l'impact que cette majorité de personne blanche a sur les personnes racisées. Je ne souhaite cependant pas rapporter ces scènes ici à cause de leurs aspects traumatisants.

Pour une considération du masochisme comme un outil pour comprendre ce que cela signifie d'être au cœur de structures de domination telles que la patriarchie, le colonialisme et le racisme voir *Sensational Flesh, Race, Power, and Masochism* (2014) d'Amber Jamila Musser.

De plus, il est important de noter que la présence de personnes racisées est beaucoup plus forte lorsque l'étude se concentre sur une population de travailleuses et travailleurs du sexe. L'étude sociologique de Danielle Lindemann sur les pro-dommes (voir note précédente), indique que la proportion de personnes racisées qui pratiquent le BDSM est différente lorsque l'on s'attarde sur sa pratique dans un cadre économique. Sur les 66 pro-dommes avec lesquels elle s'est entretenue, 62 % s'identifient comme blanc.he.s, 6 % comme noir.e.s, 6 % comme latin@s, 4 % comme asiatiques, 2 % comme autochtones, et le reste (18 %) comme métis. Pour une plus longue discussion sur le sujet, voir son livre *Dominatrix : Gender, Eroticism, and Control in the Dungeon* (2012) et le livre d'Andrea Beckmann *The Social Construction of Sexuality and Perversion : Deconstructing Sadomasochism* (2009) explore brièvement aussi la race en relation au BDSM (pp. 91-140).

<sup>6</sup> « This allows them to experience the *situatedness* of perspectives, and in contrast to reading a book, sexual role-play is an *embodied* experience. »

à faire du constant trouble genré une fondation de l'identité de l'individu.e. Firesong offre à Bauer un témoignage très éclairant à ce propos :

Role-play to me is a lot about different aspects of my gender expression and I actually feel it's through those practices that my gender has coalesced. I've been able to kind of get on terms with parts of me that I may have rejected or have been splintered off. I feel role-play's been one of the most integrating things I've done.(243)

Ce qui est particulièrement intéressant ici c'est son appréhension de son identité genrée « comme composée de différentes parties, persona et de nuance » (*Ibid*) et donc comme toujours imparfaite. Le BDSM et le jeu de rôle lui permettent alors de connecter tous ces aspects de son identité et de rendre cohésive cette imperfection du genre à laquelle il est difficile d'échapper lorsque l'on s'éloigne des schémas binaires. Le jeu de rôle du couple *butch/femme* est tout autant appréhendé en termes de relations entre classes sociales et de relations raciales (Case, 2010 [1989] : 493). En effet, le rejet de la culture bar lesbienne par une branche de la communauté, se doit d'être mis en lien avec le fait que ces lieux sont fréquentés par des lesbiennes prolétaires et souvent racisées. La masculinité des trois grâces trouve alors une nuance lorsqu'on l'appréhende à travers la confrontation des dynamiques sadomasochistes auxquelles elles prennent part. Leur identité *butch* maltraitée par une classe moyenne blanche bien-pensante trouve un réceptacle dans la communauté BDSM.

Del LaGrace Volcano s'est appliqué à documenter les pratiques sadomasochistes auxquelles il prend part. Les titres d'autoportraits qui feront l'objet d'une analyse par la suite font une claire référence à son engagement dans cette communauté. Ils sont nommés *Del Boy* ou encore *Daddy Del*, ce qui résonne particulièrement avec les jeux de rôles basés sur l'âge. Les photos d'orgies de l'artiste sont saisissantes, et l'objectif pointé sur les participant.e.s semble soudainement faire partie du plaisir que ces personnes prennent. Il s'arrête également sur l'individu en prenant des photos de studios dans lesquels il l'isole avec un objet de fétiche. *Cyclops* (1991) (Fig. 2.6) représente une personne blanche en buste, toujours dans la même tradition du noir et blanc. Elle est nue et un harnais en cuir lui compresse la poitrine. Elle porte sur sa tête une muselière en cuir et un collier de chien en cuir également et semble avoir les mains attachées dans le dos. Son regard passe à travers les lanières de la muselière et nous confronte. La relation avec le photographe lors de la prise d'une telle photo est particulière. Le modèle est restreint dans ses mouvements et son champ de vision, et Volcano capture son image en la surplombant. Les rôles dominant/dominé se confrontent avec les rôles modèle/photographe et posent la question du niveau de contrôle des deux partis. En effet, il est

habituel de considérer les muses des peintres et des photographes comme à la merci du regard de l'artiste. Il en est de même dans les jeux sadomasochistes, cependant l'appréhension de ce jeu rend extrêmement clair le contrôle que la personne dominée a sur la situation. Elle décide de ce qui lui sera fait et l'impact de sa présence dans l'acte détermine la manière dont cela se déroulera. Je pense que nous pouvons appliquer la même dynamique à la relation du photographe et du modèle et ne pas rapidement évacuer l'agentivité de ce dernier<sup>7</sup>.

La photo *Penis Envy* (fig. 2.7), est un portrait en noir et blanc. Le modèle est de côté et creuse son dos et s'enveloppe de ses bras ce qui ne laisse apparaître que le côté de sa poitrine. Son regard est dirigé vers la droite et la lumière éclaire son profil. Cette position lui permet également de mettre en avant la taille du godemichet qui est attaché au harnais qu'il porte. Comme l'œuvre *Venus Envy*, le titre de cette photo fait référence à la pathologisation de l'envie de pénis de Freud. Lorsque le modèle de Sadie Lee le mime comme pour y faire référence, le modèle de Volcano y donne une réponse : l'envie est bien réelle, mais le manque ne l'est pas. Cependant, il est mis en avant que le pénis n'est pas rattaché de manière permanente, bien que le noir et blanc puisse offrir un pouvoir illusoire au godemichet, le harnais lui rend l'artificialité évidente. Dans son ouvrage autobiographique, Paul Preciado décrit plusieurs scènes au cours desquelles il utilise un godemichet rattaché à un harnais. Dans une de ces scènes, Preciado enfile un gode qu'il a baptisé Jimi en hommage à Jimi Hendrix : « Elle m'appelle « chérie, chéri »<sup>8</sup> quand je lui enfonce le Jimi. La différence ne s'entend pas, mais je sais qu'elle le dit deux fois, une pour chacun de mes sexes. C'est comme ça qu'elle l'écrit dans les textos qu'elle m'envoie : chérie, chéri. » (Preciado, 2008 : 277) Le langage est extrêmement important dans la résinification des termes qui permettent de se détacher du binarisme genré et cela apparaît également très clairement dans les témoignages récoltés par Bauer (242). Nicholas Chare et Ika Willis lisent dans la relation de Preciado avec son godemichet une preuve de la capacité « pour la strap-on d'engendrer une destabilisation des catégories de genre conventionnelles » (2016 :

---

<sup>7</sup> Ce point de vue va à l'encontre du point de départ de thèses défendues par Laura Mulvey (1973) ou encore Griselda Pollock (1988) qui, dans leur très nécessaire critique du regard masculin sur le corps des femmes au cinéma et en histoire de l'art, manquent de considérer le pouvoir des femmes modèles et principalement des muses sur l'œuvre d'art qui les représente. En partant d'un point de vue qui considère que ces modèles ne faisaient que subir le regard masculin, leur impact dans l'histoire de l'art s'efface. C'est également ne pas considérer – bien, qu'il est vrai, restreint – l'importance du rôle qui était réservé à ces femmes. Insister sur l'oppression des femmes est primordial, mais il faut faire attention de ne pas étouffer l'histoire des femmes qui ont généré un contenu riche lors de leur navigation avec cette oppression.

<sup>8</sup> Bien que l'on puisse supposer que Preciado est conscient de ces dynamiques, il est important de noter le lien entre la race et le godemichet qu'il dessine lorsqu'il l'appelle Jimi en hommage à Jimi Hendrix. En effet, cela est problématique lorsque l'on considère la récurrente fétichisation des hommes noirs qui sont très souvent réduits à leur pénis.

269, trad. libre)<sup>9</sup>. Les pratiques sadomasochistes entre femmes et personnes genderqueer mais également toute utilisation du godemichet réinventent la signification du phallus ou du pénis et, par la même occasion, déstabilisent le lien entre le corps sexué et le corps genré.

Ces photos nous rappellent à celles de Robert Mapplethorpe qui a lui aussi pris des photos d'actes sexuels au sein d'une pratique sadomasochiste et qui a également pris des portraits de personnes qui incarnent ces pratiques. Le noir et blanc et la lumière si spéciale sont les éléments qui laissent le plus transparaître l'inspiration. Mapplethorpe expliquait à qui voulait l'entendre qu'il aurait été un sculpteur s'il avait vécu à une autre époque (Mapplethorpe, 2014 : 27). La relation de Volcano avec la sculpture de Canova est celle de la réappropriation, une toute autre démarche est préférée par Mapplethorpe. En effet, Volcano réclame le corps et l'homoérotisme lesbien, Mapplethorpe soumet le corps de ses sujets à l'esthétique de la sculpture grecque et particulièrement le corps de ses sujets noirs<sup>10</sup>. L'objectivation des parties isolées de leur corps – principalement leur pénis et leurs fesses – est flagrante. La photo *Derrick Cross* (1983) (fig. 2.8), représente les fesses et les cuisses musclées de Derrick. La lumière a été pensée pour mettre en valeur sa peau noire et dessiner ses muscles. Le format du plan rapproché rend évident qu'il s'est soumis à la vision de Mapplethorpe et que ce morceau de corps découpé par le photographe a dû s'adapter à son regard fétichisant.

Volcano dans sa série « Ruff Sex » (1991) prend en photo des scènes d'orgies sadomasochistes. Son objectif se concentre sur la représentation du jeu dominant/dominé et le rapport entre les différentes personnes prenant part à l'acte est mis en évidence. La photographie *Be My Bitch* (1988) (fig. 2.9) en est un bel exemple. Une personne est à genoux devant une autre. Les deux sont à moitié nues et portent des vêtements en cuir et en latex. La personne debout prend dans une main gantée le menton de la personne à genoux qui la force à diriger son regard vers le haut, pendant qu'elle pose son pied entre ses jambes. La vulnérabilité du modèle dominé est mise en évidence par sa position par rapport à l'autre mais aussi par ses mains attachées derrière son dos et la chaîne dans sa bouche. Le regard échangé entre les deux modèles est l'élément principal de cette photo car les mouvements nous indiquent que c'est sur cela que nous devons porter notre attention.

---

<sup>9</sup> « for the strap- on to engender a challenge to conventional gender categories »

<sup>10</sup> Pour une discussion de l'obsession de Robert Mapplethorpe avec « le corps noir », voir les nombreux articles de Kobena Mercer sur le sujet. Notamment « Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe » (1994) dans *Welcome to the jungle: new positions in black cultural studies*. London : Routledge. Ainsi que « Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary » (2003) dans *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*. New York: Abrams.

Pour Mapplethorpe, la relation entre ses modèles n'est pas du tout l'intérêt même lorsque nous sommes confrontés à leur regard comme c'est le cas pour la photo *Dominick and Elliot* (1979) (fig. 2.10). Un des modèles est attaché, nu et la tête à l'envers. Une chaîne rattache son cou à son pénis. Son partenaire est debout torse nu en train de fumer une cigarette et lui attrape les testicules. Le lien qu'il est nécessaire de créer pour donner accès à un sentiment de sécurité à son partenaire, dans le cadre d'une relation sexuelle sadomasochiste, ou n'importe quelle autre sorte de relation sexuelle, ne semble pas être le sujet qui intéresse Mapplethorpe. Ses photos de studio ayant pour sujet le sadomasochisme et particulièrement sa photo *Hooded Man* (1980) (fig. 2.11) en dit long sur ses privilèges d'homme blanc et valident les craintes des personnes noires de ne pas pouvoir faire l'expérience libératrice des pratiques BDSM<sup>11</sup>. Elle représente un homme noir nu avec une cagoule en tissu blanc sur la tête. Cette cagoule référence de manière révoltante celle du Ku Klux Klan. Ainsi le rapport maître/esclave trouve un tout autre niveau de malaise sur cette photo. De plus, nous priver de son visage permet de nous concentrer sur son pénis et l'aspect sculptural de son corps est renforcé par la position des bras qui viennent se rejoindre au niveau de la poitrine.

Peu de personnes racisées sont représentées par Volcano ce qui viendrait encore valider les observations de Robin Bauer sur les pratiques BDSM et les privilèges blancs. Toutefois, à travers ses recherches sur la pratique de la photographie, Volcano s'est questionné sur le médium qu'il utilise et son pouvoir d'objectivation de l'individu : « Je produis maintenant des images avec des sujets qui parlent plutôt que de prendre des images de sujets qui signent en bas de la page » (2010 : 28, trad. libre)<sup>12</sup>. Cela peut nous laisser supposer que Volcano a conscience du pouvoir historique de l'image sur le corps des femmes, des personnes racisées et des personnes déviantes dans leur genre, sexuellement et physiquement. Il s'agit alors d'une collaboration qui paraît au photographe nécessaire pour ne pas perpétuer l'étouffement des voix des marginalisés. La violence du médium photographique est un sujet qui revient dans une autre série de photographie appelée *Gender Optional* qui référence une iconographie sexologique du 19<sup>e</sup> siècle. La photo dans ce contexte a été un outil puissant dans la catégorisation des sexualités et des présentations genrées déviantes, et dans ces cas-là, la race était un facteur considérable. C'est sur la réappropriation de cet héritage que je souhaite maintenant m'arrêter.

---

<sup>11</sup> Il est toutefois important de noter la distinction entre les BDSM qui se pratiquent dans un but de divertissement, et le BDSM qui se pratique professionnellement.

<sup>12</sup> « I now make images with speaking subjects rather than take images from subjects who sign on the dotted line »

## 2.2 Révéler un récit photographique

S'appréhender dans un ou des genres et avoir un corps qui en dirait autrement est pour Del LaGrace Volcano le projet central de ses représentations. C'est également sa propre image qu'il se réapproprie et c'est l'objet de la série de photographies *Gender Optional*. Les mutations intentionnelles appliquées à son propre corps et à celles portées par d'autres qu'il qualifie de sublimes ont fait l'objet d'un recueil d'autoportraits et de portraits appelé *Sublime Mutations* (2000). Les mutations dans l'œuvre *The 3 Graces*, la scarification sur le haut des seins, font partie d'un jeu sexuel sadomasochiste qui est familier au photographe. Sans vouloir séparer ces mutations, ce sont à d'autres que je veux référer maintenant, celles qui prennent part à la mise en forme de la (trans)masculinité de l'artiste. S'attarder sur ces photos alimente mon projet de délimiter une esthétique *butch* dans la mesure où elles permettent de démontrer les fines limites qui séparent l'identité transmasculine et l'identité *butch*. Si fine, que les expériences du corps toujours variées et fluctuantes ont tendance à parfois l'effacer.

Le photographe, qui a offert à l'auteur Paul Preciado ses premières doses de testostérone, a documenté sa propre évolution physique tributaire de sa consommation de la fameuse hormone. Le résultat est une série de plusieurs clichés très rapprochés en buste du photographe qui est similaire au format d'une photo d'identité. Je veux me concentrer sur les trois autoportraits rapprochés de 2000 qui exposent sa masculinité qui évolue au fil de sa prise de testostérone. *Del Boy*<sup>13</sup> (fig. 2.12) est un portrait qui utilise également le noir et blanc qui résonne avec mon commentaire précédent sur la précision et le tranchant de cette technique. Des caractéristiques qui, à ce point dans le mémoire, peuvent être facilement rattachées à une idée de la masculinité. Ce tranchant est renforcé par un arrière-plan noir quadrillé par des lignes blanches dont je parlerai plus en détail par la suite. Del nous regarde avec le menton relevé et la bouche légèrement entrouverte. Il porte ce qui semble être un simple t-shirt de couleur sombre. Il arbore une coupe courte, rasée de près sur les côtés avec le reste de ses cheveux relevé avec du gel en une petite crête. Il a un bouc et une moustache dont la clarté traduit une pilosité rare mais tout de même consistante. Le regard brillant qu'il nous adresse, en l'absence de sourire, charge la photo émotionnellement. *Del Boy Skin* (fig. 2.13) est une photo en couleur également prise devant ce même arrière-plan. Il porte un t-shirt blanc avec par-dessus une veste en jean déchirée. Son crâne est maintenant rasé et la lumière en éclaire les défauts. Le grain de

---

<sup>13</sup> Del Boy est le nom d'un personnage de dessin animé britannique avec lequel Volcano s'est sûrement familiarisé lors de ses études en Angleterre. Ce personnage présente une identité prolétaire cockney de Londres dont le flegme, on peut l'imaginer, a inspiré Volcano pour ces autoportraits.

sa peau est irrégulier et sa couleur rose varie de teinte selon les endroits de son visage. Le noir de ses sourcils qui encerclent son orbite détone avec le roux d'une moustache et d'un bouc dans lequel il y a maintenant un trou qui le sépare en deux. Ses lèvres gercées sont injectées de sang et la ligne d'eau de ses yeux est irritée. Son regard est toujours aussi brillant mais n'est plus dirigé vers nous avec la dignité que l'on pouvait lire dans le geste du menton du portrait précédent. Le portrait *Daddy Del* (fig. 2.14) est à nouveau en noir et blanc toujours pris devant l'arrière-plan quadrillé. Cette fois-ci Del a la tête légèrement inclinée sur sa gauche, plisse un peu ses yeux brillants et entrouvre sa bouche ce qui forme un rictus particulier sur son visage. Sa pilosité est intacte mais ses cheveux ne poussent que sur les côtés et sont blancs, ce qui laisse supposer qu'il est maintenant chauve. Le col de son vêtement noir est déboutonné et bien qu'il soit difficile de le distinguer parfaitement, il semblerait que des poils lui soient poussés sur la poitrine. Avant de m'arrêter particulièrement sur les mutations physiques de Volcano dans la prochaine partie, je souhaite m'arrêter sur les choix qui décident de l'appréhension de leur exposition, c'est-à-dire le plan très rapproché sur le visage et l'arrière-plan quadrillé.

Le photographe parle de lui-même en parlant de sa « masculinité mutante » et s'approprie le terme « hermaphrodite » avec lequel il joue en créant celui « d'hermaphrodyke » (1999 : 25). Dans le même ouvrage, *Sublime Mutations*, des photos de « femmes transsensuel » (des femmes qui désirent des corps trans), de « lesbian boys » et de « dick-lits » (des clitoris qui augmentent de volume sous l'effet de la testostérone) (Volcano, 2000) côtoient les autoportraits de Volcano. La réappropriation de termes qui sous-entendent au mieux la curiosité et au pire la monstruosité de ces corps rappelle un tout autre usage de la photographie. En effet, comme je l'ai démontré au début de ce mémoire, encore jusque dans les années 1960, des études étaient menées afin de dévoiler les caractéristiques des sexualités déviantes avec pour outil « la gynécologie de l'homosexualité » (Noble, 2004 : 2). Des études de la sorte sont apparues au 19<sup>ème</sup> siècle avec l'essor de la sexologie, et ont très vite été des outils de choix pour pathologiser et criminaliser l'homosexualité ce qui a, entre autres, mené à l'invention de « la femme invertie »<sup>14</sup> que les lesbiennes *butch* peuvent considérer comme étant le premier terme tentant de définir leur masculinité. Très concrètement, ces études consistaient à un complet examen structurel, physiologique, psychologique, gynécologique et à des radios du squelette (1).

Ce n'est pas sans rappeler la physiognomonie, la craniométrie ou encore la phrénologie qui ont été les puissants outils de l'homme blanc pour prouver sa supériorité sur les peuples

---

<sup>14</sup> Voir ma brève discussion de John Radclyffe Hall dans le premier chapitre.

colonisés. Le sexologue Krafft-Ebing, dans son projet de délimiter l'hétérosexuel « sain » oppose l'homme blanc et chrétien à la « race sauvage ». Pour lui, les institutions soi-disant supérieures et civilisées « les propulsent dans un ethos sexuel hautement évolué » (Noble, 2004 : 2, trad. libre)<sup>15</sup>. En effet, pour Havelock Ellis par exemple, l'homosexualité féminine émerge de races colonisées et inférieures (2009). Dana Seitler, dans son article « Queer Physiognomies; Or, How Many Ways Can We Do the History of Sexuality? », met particulièrement en avant que « le discours du tournant du siècle autour de la perversion sexuelle et l'homosexualité, s'intersectionne de certaines manières avec les constructions de l'Autre racisé comme étant à la fois malade et moins évolué, qui demandent une analyses de leur émergence mutuellement constitutive. » (2004 : 75, trad. libre)<sup>16</sup>. La hiérarchisation sexuelle doit être considérée de manière intersectionnelle. En effet, la race tout particulièrement avait un énorme impact dans la condamnation des pratiques homosexuelles, car l'invisibilité des lesbiennes blanches et asiatiques est remplacée par de l'hypervisibilité lorsqu'il s'agit de lesbiennes latinas ou noires (Smith, 1995 : 175).<sup>17</sup>

L'accent était particulièrement mis sur les organes génitaux dont la taille ou la forme était jugée anormale. Cependant, comme Dana Seitler le démontre dans sa tentative de dévoiler cette archive, les portraits des individus jugés comme présentant des caractéristiques genrés et sexuels déviants et les photos de leurs organes ne se retrouvent pas dans les comptes-rendus des sexologues. Ces photos apparaissent en fait « dans des textes – populaire, scientifique, et juridique – qui s'intéressent à des sujets autres que la sexualité en elle-même ». (2004 : 77). Les sexualités déviantes étaient prises en exemple pour prédire un phénomène de contagion (Talbot, 1898), ou encore pour prouver le lien entre ces déviances et la criminalité (Mosby, 1913). Seitler

---

<sup>15</sup> « propelled them into a highly evolved sexual ethos »

<sup>16</sup> « the turn-of-the-century discourse around sexual perversion and homosexuality intersects with constructions of the racial other as both diseased and less evolved in ways that ask for an analysis of their mutually constitutive emergence. »

<sup>17</sup> Jennifer Terry nous fait une démonstration de l'utilité de cette approche intersectionnelle dans « Theorizing Deviant Historiography ». En effet, dans sa tentative de produire une méthodologie pour l'appréhension des informations sur l'homosexualité au 19<sup>ème</sup> siècle que nous donne ces écrits et ces images médicales, Terry propose de se reposer sur les recommandations de Gayatri Spivak dans son texte « Can The Subaltern Speak ». En effet, le discours clinique de cette époque est malheureusement la plus grande archive et un compte-rendu riche des sujets qui ne présentent pas un style de vie hétéronormatif. Ce n'est donc pas des données que l'on peut ignorer, mais comment en extraire un savoir ? Le projet de Terry, tout en étant consciente que l'expérience est construite par le discours dominant, est de théoriser la position du sujet déviant (1994, 280). Elle explique alors sa méthode :

I take from Gayatri Spivak the suggestion that in tracing the history of subalternity—whether it be of “women” or of “queer” – one must look for difference rather than stable categories of identity. In other words, deconstructive historiography strategically mobilizes constructed identities (“women,” “men,” “heterosexuals,” “lesbians,” “subalterns”) in order to watch their *diachronic construction* through systems of binary oppositions. (283)

C'est alors en décortiquant le mécanisme de binarisation des identités que l'on peut appréhender cette archive, comme des théoriciennes post-coloniales telles que Spivak l'ont fait auparavant.

observe qu'« [à] l'intérieur de ces nombreux textes accompagnés de ces images, l'anxiété sociale et scientifique provoquée par les perversions du corps résonnait avec l'apparente érosion des limites sexuelles, raciales, et genrées. » (2004 : 77, trad. libre)<sup>18</sup> Il n'est alors pas dans ce cas question de comprendre ces sexualités comme le faisaient les sexologues. Les images qui accompagnaient leurs études étaient le plus souvent des dessins, et dans le cas de l'étude de 1958 menée par George W. Henry qui a donné lieu à l'ouvrage *Sex Variants : A Study of Homosexual Patterns*, ils « étaient élaborés par l'utilisation de mesures et de calquages de vulves et de poitrines tumescentes mais aussi détumescentes. » (Noble, 2004 : 2, trad. libre)<sup>19</sup>. Ainsi, bien que les photos soient prises pour une utilisation médicale, ce n'est pas dans ce contexte qu'elles sont publiées. Mais Del LaGrace Volcano en fait le rappel et enfonce le couteau dans la plaie en se présentant sous un plan rapproché intrusif qui permet d'enregistrer au mieux son identité mutante. Le quadrillage en arrière permet de pouvoir enregistrer des mesures pour servir le plan scientifique des psychiatres et des sexologues<sup>20</sup>. La photo *Trans Cock* (1996) (fig. 2.15) représente un.e « dick-lits » avec sur sa droite un mètre tenu par un pouce appartenant à quelqu'un hors-champs qui permet de pouvoir le/la mesurer. Ces choix d'arrière-plans et de mises en scène démontrent que Volcano est conscient que « l'histoire de la photographie est aussi l'histoire de la violente exploitation de nous tous qui sommes considérés comme des marginaux et jetable, avec l'appareil photo comme l'arme de choix. » (Volcano, 2010 : 28, trad. libre)<sup>21</sup>

Le vocabulaire autour de la *prise* et de la *capture* d'une image à travers l'appareil photo appartient souvent à celui du prédateur. Susan Sontag met en avant ce rapport de force entre le photographié et le photographe : « Photographier, c'est s'approprier l'objet photographié. C'est entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme rapport de savoir, et donc de pouvoir. » (2008 [1973] : 16). Elle va plus loin et expose l'agression implicite que constitue la prise d'une photo (21) pour attirer notre attention sur le parallèle entre le vocabulaire rattaché à une arme et celui rattaché à cette prise : « nous parlons de « charger » l'appareil, de l'« armer », de « viser ». » (29). Elle nuance ensuite ces propos mais pour les renforcer :

---

<sup>18</sup> « Within the many texts featuring these images, social and scientific anxiety over corporeal perversions resonated with the perceived erosion of sexual, racial, and gendered boundaries. »

<sup>19</sup> « drawings were made using measurements and tracings of both tumescent and detumescent vulva and breasts »

<sup>20</sup> Pour une discussion plus poussée de la violence du médium photographique lorsqu'utilisé pour contrôler l'individu voir l'ouvrage de John Tagg, *The burden of representation: essays on photographs and histories* (2007) Basingstoke, Palgrave Mac Millan.

<sup>21</sup> « [t]he history of photography is also the history of the violent exploitation of all of us who are considered marginal and disposable, with the camera being the weapon of choice. »

L'arme photographique ne tue pas, et la sinistre métaphore semble donc n'être qu'un bluff, comme le fantasme masculin d'avoir un pistolet, un couteau ou un outil entre les cuisses. Cependant, il reste quelque chose de prédateur dans l'acte de prendre une photo. Photographier les gens, c'est les violer, en le voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique. (31)

Judith « Jack » Halberstam utilise aussi des termes violents dans son analyse de la capture photographique de la subculture queer. L'auteure parle de la violence de la photographie et « sa capacité à mal reconnaître et mal représenter ; son regard brutal chercheur de vérité qui efface les différences subtiles entre les individus et qui les fétichise en tant que « types » » (2013 : 96, trad. libre)<sup>22</sup>. Cela rejoint ce que Sontag nous dit lorsqu'elle parle de la création d'une image de la personne qui est étrangère à cette dernière.

Cette violence et sa réappropriation par Volcano prend tout son sens lorsque l'on considère l'humiliante et douloureuse iconographie qui a formé le sujet sexuellement déviant que je viens d'exposer. C'est aussi l'occasion pour le photographe de jouer avec la tension entre la photographie documentaire et la photographie artistique qui alimente de nombreuses discussions dans la discipline de l'histoire de l'art. Cette tension est au cœur de la formation des histoires de l'art queer. En effet, le médium photographique s'est très vite imposé notamment lors de la crise du SIDA dans les années 1980 où il devenait urgent d'enregistrer les visages et les expériences de ceux et celles qui pourraient disparaître demain, mais aussi une histoire que les instances dominantes se pressaient de faire disparaître. L'urgence de la survie ne permet parfois pas de s'attarder sur des questions théoriques et Del LaGrace Volcano ne rejette aucun aspect de la photographie et reste dans une démarche de réappropriation de certains codes comme il l'a fait pour *Three Graces*. En effet, séparer le documentaire de l'art serait oublier l'histoire douloureuse de la photographie pour les freaks et aussi l'utilité que le médium a eu pour ces mêmes freaks des années plus tard lorsqu'ils étaient à nouveau sous attaques. La stratégie de réappropriation de Volcano de l'iconographie médicale est donc de créer des photos qui font lourdement référence à son usage lorsqu'elle était dans les mains de bourreaux qui agissaient au nom du progrès.

Je souhaite maintenant m'attarder sur une autre série de photos qui démontre l'engagement de Volcano sur ce point. À nouveau le corps a une extrême présence, il est mis à

---

<sup>22</sup> « ability to misrecognize and misrepresent; its brutal truth-seeking gaze that obliterates the subtle distinctions between people and fetishizes them as types. »

nu et l'accent est mis sur son hybridité, ce qui constitue une tentative de donner une iconographie au corps transgenre. C'est une série de photos noir et blanc de 1994 appelées *Jax Back* (fig. 2.16), *Jax Revealed* (fig. 2.17) et *Jack's Back II* (fig. 2.18) pour laquelle il s'amuse avec des codes chargés érotiquement de l'uniforme marin et militaire qui n'est pas sans rappeler les bottes des trois grâces. Avant d'entrer dans l'analyse des œuvres, il est intéressant de noter que le prénom, bien que similaire, change d'une photo à l'autre. Je veux avancer que c'est une manière d'insister sur une certaine fluidité de l'identité en en représentant au moins deux.

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

Le titre du portrait *Jax Revealed* est lui aussi évocateur du regard intrusif médical mais aussi d'un tout autre spectacle qu'un œil bienveillant n'imagine pas au premier abord. Révéler sa poitrine comme révéler ce qu'elle est vraiment d'une manière scénarisée qui permettra de provoquer l'horreur jubilatoire tout en privant la personne d'une identité en lui cachant son visage et surtout son regard que l'on a plus besoin de confronter. Jack/Jax est révélé.e tel un.e freak et sa masculinité et sa féminité superposées deviennent le clou du spectacle. Seitler nous indique en effet que les photos prises dans le cadre d'études sexologiques étaient également utilisées pour le divertissement populaire dans des pamphlets qui s'inscrivent dans la tradition de l'ouvrage *Anomalies and Curiosities of Medicine* (Gould et Pyle, 1896). Cette collection « avait déjà rendu disponible les aberrations humaines les plus connues du pays, et la pratique de la « photographie de freaks » était devenue une tradition bien établie. » (2004 : 71, trad. libre)<sup>23</sup>. Les individus qui étaient alors rassemblés dans la catégorie de déviants sexuels côtoyaient les femmes à barbe, les nains, les frères et sœurs siamoises, etc<sup>24</sup>. C'est la claire érotisation du corps de Jack/Jax qui permet alors à Volcano de réclamer le terme freak dans des termes plus positifs. La sérialité des photos permet de faire monter une tension, d'abord parce que l'on veut que Jack/Jax se retourne, puis nous avons la surprise de la « révélation ». Iel se dévoile et prend la pause. Jack/Jax répond ici à un jeu queer ambiguë qui repose sur la transgression de la juxtaposition de sa masculinité (ses muscles, sa coupe de cheveux, ses vêtements, etc.) et de sa féminité (sa poitrine) (Butler, 2005 : 40). Volcano nous offre une image de la transmasculinité héroïsée et érotisée, un poster que l'adolescent.e queer peut accrocher dans sa chambre. La montée de la tension, mais aussi les vêtements – des uniformes militaires qui ont été réappropriés dans la culture populaire dans des lieux de strip-tease – nous positionnent comme une spectatrice et un spectateur devant un divertissement à caractère sexuel. L'élément perturbateur qu'est l'érotisation et qui permet la résistance est également soulevé par Clare

---

<sup>23</sup> « had already made available the country's most famous human aberrations, and the practice of the "freak photograph" had become an established tradition. »

<sup>24</sup> Le projet photographique de l'artiste Diane Arbus référence très clairement le rassemblement de ces personnes dans la même catégorie de freak. En effet, elle photographie sans discrimination des nains, des travesties, des lesbiennes. Mais elle étend le terme à d'autres individus qui n'ont pas historiquement été jugés comme tels : des patriotes, des familles, des couples de personnes âgées et des adolescents qui ont tous « l'air étranges et déformés sous son objectif. » nous dit Halbertstam (2013 : 100). L'auteure continue :

Arbus finds ambiguity across a range of embodiments and represents ambiguity as the human condition [...], she records the representational instability of the body itself, the way in which it cannot function as a foundation for order, coherence and neat systems of correspondence. (2013 : 101)

Cette dernière remarque est particulièrement intéressante car elle vient rejoindre le propos que je développe par la suite à propos de la cohérence corporelle, et particulièrement la cohérence genrée du corps. En effet, le projet de Del LaGraceVolcano refuse de faire correspondre une idée de la masculinité forte et stable à la prise de la testostérone en présentant son corps comme étant un corps transgenre, et à l'occasion, comme celui d'un freak.

Sears qui selon elle, n'était pas absent des freak shows du 19<sup>ème</sup> siècle, notamment aux États-Unis (Sears, 2008). En effet, l'auteure avance l'idée que le déplacement en masse du public pour voir ces personnes au genre non conforme ne doit pas seulement s'expliquer par la cruauté de ce public, mais également par une éventuelle attirance pour ces personnes (184). Il est même étonnant que cette hypothèse ne soit pas plus communément formulée.

Lorsque le médium de la photo a pu être utilisé pour exposer Jack/Jax et son anormale masculinité au regard de sa possession d'une poitrine, il est ici utilisé pour faire le spectacle de sa sublime hybridité. Volcano offre une maison sécuritaire à ces représentations douloureuses et il en est de même pour l'œuvre *Trans Cock*. Le mètre devient un outil pour nourrir une fierté par rapport à la (nouvelle) taille de cet organe génital sous l'objectif du photographe. L'humour si présent dans la démarche de Sadie Lee s'applique aussi ici avec la claire référence à l'anxieuse pratique de mesurer son pénis. L'envie du pénis n'est plus un trope psychanalytique mais bien une réalité. L'œuvre appréhende le/la dick-lit comme un organe culturel et avec les rituels qui l'accompagnent. Cette notion du corps culturel est au cœur du projet de Volcano et l'exploration de cet aspect projette une lumière particulière sur les œuvres de Sadie Lee. Je veux maintenant me concentrer sur cet aspect et sur les différentes significations que peut avoir l'idée de mutation développée par Volcano.

### 2.3 Esthétique *butch* et esthétique transgenre

La photo *Trans Cock* expose le corps qui transitionne et met en avant l'étape plutôt que la destination finale. En effet, cette œuvre nous confronte directement avec ce qui peut être considérée comme une étape dans la formation du corps transgenre. Lors d'une intervention appelée la metaoidioplastie, « le clitoris (agrandi par la testostérone) est relâché du pubis pour le rendre plus grand, et des implants testiculaires sont ajoutés ; une vaginectomie et une extension de l'urètre sont optionnelles. » nous explique Griffin Hansburry (2005 : 254 [note 6], trad. libre)<sup>25</sup>. Cela est une alternative à la phalloplastie qui consiste à construire un pénis. Bien sûr, cet.te dick-lit pourrait aussi être un simple effet secondaire à la prise de testostérone, et donc ne pas être le résultat d'une volonté d'avoir un pénis comme il est traditionnellement

---

<sup>25</sup> « the clitoris (enlarged by testosterone) is released from the pubis to give it more length, and testicular implants are added; a vaginectomy and urethral extension are optional. »

conçu. Cependant, dans les deux cas, nous sommes face au choix de l'artiste de nous présenter un état de transition.

L'outil mesureur placé à coté indique que cet organe est entre une période pendant laquelle il était plus petit et une autre période pendant laquelle il sera – sûrement, mais on peut matérialiser cette période par l'espoir – plus grand. Nous ne sommes alors pas devant un avant ou un après mais devant un pendant. Il en est de même lorsque l'on regarde les autoportraits de Volcano. *Del Boy* nous présente d'abord l'image d'un homme beau et séducteur, *Del Boy Skin* et *Daddy Del* nous offre un tout autre récit. Il n'est pas indiqué l'ordre dans lequel il faut appréhender ces photos, mais sur le site internet de l'artiste elles apparaissent dans l'ordre dans lequel je les ai citées. Comme je l'ai décrit plus tôt, la peau de Del est irrégulière, ses lèvres sont douloureusement gercées et le contour de ses yeux est irrité. Les éléments sur lesquels se reposaient son pouvoir de séduction mais aussi sa masculinité, c'est-à-dire ses cheveux et ses poils faciaux<sup>26</sup>, soit ont disparu, soit se font très rares. Le portrait *Daddy Del* nous présente le photographe vieilli, il arbore à présent une calvitie et des cheveux blancs. Le noir et blanc du portrait *Del Boy* est de retour, cela permet une image plus lisse mais aussi plus séduisante. Cependant, l'expression sur son visage n'est plus la même. Lorsque Del nous lançait un regard malin provocateur qui traduisait une certaine fierté dans le premier portrait, le troisième nous présente un rictus et des sourcils froncés, une expression difficile à lire mais qui ne joue plus sur le terrain de cette séduction espiègle.

Le projet d'érotisation de Volcano trouve ses limites lorsqu'il s'agit de ne pas offrir une fausse idéalisation de la mise en œuvre de la transmasculinité. Cela met en avant la difficulté du projet que Halberstam qualifie de technotopien, c'est-à-dire le projet d'offrir une enveloppe à l'identité trans qui se veut par définition toujours changeante. Mais c'est également une idée de la masculinité qui est mise à mal. La testostérone que Volcano consomme est considérée culturellement comme un concentré de masculinité. Toutefois, lorsque Paul Preciado rapporte des poussées de violence et des envies de sauvagement instiguer des rapports sexuels, le photographe met l'emphasis sur un récit tout à fait différent.

---

<sup>26</sup> Le lien que je dessine entre une masculinité séduisante et les poils faciaux est faillible. En effet, cette remarque est très ancrée dans ma culture qui est une culture euro-américaine. Dans sa performance *Poilue* (2014), mihee-nathalie lemoine transfère 100 grammes de ses propres cheveux sur son visage afin de correspondre à cette masculinité. Cette œuvre a pour but de mettre en lumière l'oppressant lien entre poils faciaux et masculinité qui prend d'autant plus d'importance pour une personne transmasculine. mihee-Nathalie Lemoine démontre particulièrement que cette conception de la masculinité post-coloniale ne correspond pas aux hommes nord-asiatiques. En effet, cette affirmation de la masculinité ne prend pas en compte que l'abondance de poils n'est pas la même pour tous les hommes et est enracinée dans un centrisme culturel euro-américain.

This photograph belies the myth of testosterone as the wonder drug that imparts sexual energy and new life to the female-to-male transsexual. Here, the testosterone has worked its magic only into a male balding pattern, and the slight sneer on the mutant man's face hints at the "side effect" of becoming male and the new pattern of decay produced through gender transition. (Halberstam, 2005 : 114-115)

Volcano déstabilise le récit de la transition – qui est d'ailleurs le plus souvent rattaché aux individus transsexuels – d'une identité qui trouvera une maison dans le corps post-chirurgie ou/et post-hormones. Ainsi, il représente une masculinité qui est l'esclave d'une expérience et qui ne peut pas être dans le respect des codes qui la constituent traditionnellement en occident. La remise en question de la rigidité de ces codes et de leur provenance semblerait évidente parmi les marginaux qui composent les communautés LGBTQ+. Le constat du contraire met en avant encore une fois une structure de privilèges inégaux qui se reproduit au sein de ces communautés.

Sadie Lee choisit de mettre en avant les codes féminins dans lesquels ses modèles se sentent à l'aise et refuse la rigidité de la définition de la masculinité tout comme Volcano lorsqu'il refuse le récit de la testostérone comme concentré de virilité. En effet, tout ses modèles *butch* ont du maquillage appliqué sur leur visage et ainsi perturbent les codes rigides de la masculinité comme elle se doit d'être incarnée. Ces *butch* seraient alors queer parmi les queer. Autrement dit, il est toujours possible d'être marginalisé.e parmi les marginalisé.e.s. Sadie Lee, choisit de peindre des *butch*, mais des *butch* qui refusent la binarité d'une performance rigide de la masculinité. Des *butch* qui souhaitent parfois peut-être passer pour des hommes parce que c'est l'idée du confort qui se présente à elles ce jour-là. Mais qui, d'autres jours, se sentent confortable dans le trouble genré de leur identité. Jack/Jax, quand photographié par Volcano, ne puise pas dans le placard du marin ou du militaire, mais dans le placard de l'homosexuel qui s'est réapproprié ces figures. En effet, les postures que prend Jack/Jax sont celles de la masculinité queer ce qui encore une fois prive celle incarnée par l'homme blanc, cisgenre et hétérosexuel du titre de masculinité originelle. Ces photos pourraient tout autant apparaître dans un magazine gay qu'un magazine lesbien et la main que le modèle glisse dans l'arrière de son pantalon, la courbure de son dos et ses muscles produiraient le même effet. Elles deviennent des preuves de la communication entre les masculinités queer et desservent le projet de catégorisation.

Ce projet est malheureusement encore très actuel et Gayle Salamon nous indique qu'il s'est actualisé dans un discours lesbien féministe (2010). Le couple *butch/femme* n'est semblait-il plus la priorité mais la figure *butch* reste au cœur du débat. En effet, je l'ai exposé en

introduction, parfois la lesbienne *butch* n'est plus celle qu'il est nécessaire de marginaliser pour sa proximité inacceptable avec la masculinité. Ce sont les hommes transsexuels qui sont accusés de haine envers leur identité de femme sans prendre en compte la relation complexe qu'ils ont développé avec. La mise en comparaison avec l'identité *butch* – qui démontre une claire incapacité à concevoir leur pluralité – devient l'outil principal pour renforcer cette transphobie.

transmen loathe their breasts, but butches do not. Transmen attack and reject their bodies, but butches celebrate theirs. Transmen want to pass as men in public, while butches want to be recognized as women. Transmen think of themselves in masculine terms and prefer masculine pronouns, while butches reject masculine pronouns, male roles, and male ego ideals. Transmen want male privilege, but butches reject male privilege. Transmen hate themselves, butches honor themselves. (Salamon, 2010 :108)

Ce résumé de Gayle Salamon tente de démontrer que pour que le projet lesbien féministe présenté ici tienne debout, il est fondamental de présenter les *butch* comme résolument des femmes. Comme le note l'auteure, si cette assertion semble extrêmement opportuniste et surtout inexacte, « ce n'est pas une coïncidence » (108, trad. libre)<sup>27</sup>. Bien que cela ne serve pas l'argumentaire qui suit, je me dois de noter que le portrait *Crossdressers* de Sadie Lee pourrait être cependant appréhendé sous ce regard. En effet, l'effet de miroir entre les deux modèles représentés pourrait soutenir ce discours lesbien féministe qui consiste à assurer que sous l'apparat d'homme, cet.te individu.e est en fait vraiment une femme. La présence du corps nu serait dans ce cas utile à la représentation d'une stabilité du genre de la *butch*. Je prends en tout cas cela comme l'insistance sur l'importance de la poitrine qu'il faut à mon avis faire attention de ne pas trop vite nommer « les seins », ce qui pourrait être en inadéquation avec l'identité masculine du modèle. Après avoir exploré le langage corporel dans la manière dont il traduit des traumatismes émotionnels lesbiens, j'aimerais examiner son rapport avec le corps lui-même. Les *butch* seraient alors en paix avec leur corps de femme, avec leurs seins selon la version des faits exposée. Est-ce que si l'on se rapprochait un peu plus du modèle *butch* posant pour le portrait *Skin*, nous ne pourrions pas voir les marques du bandage qui aurait servi à les aplatir ? Cette catégorisation des *butch* comme étant bien des femmes parce qu'elles n'ont pas de problèmes avec leurs attributs féminins permet d'happer cette identité dans l'univers lesbien pour veiller à ce qu'elle ne vienne pas graviter dans l'univers trans\*.

Pour combattre cela, Sadie Lee et Del LaGrace Volcano donnent la possibilité aux sujets que ces artistes représentent de déployer une identité subtile. Le portrait peut parfois confiner

---

<sup>27</sup> « it is no coincidence »

le sujet dans un espace restreint et a la tendance de le figer. Sadie Lee, je l'ai déjà démontré dans le premier chapitre, exerce un mouvement de main qui applique la peinture d'une manière qui évacue l'oppression de la matière. En effet, la légèreté de ce mouvement fait en sorte que le sujet n'est pas renfermé par la densité de la texture et des couleurs qui ont aussi leur utilité pour l'effet qu'il est souhaité de produire. Cette touche est primordiale et doit être lue à travers un choix de présenter des lesbiennes *butch* qui trouvent, par exemple, une place pour le maquillage dans l'adéquation de leur identité. Volcano doit travailler avec un médium qui est appréhendé pour sa qualité de capturer le réel et qui donc se base sur un discours d'authenticité d'autant plus problématique lorsque l'on appréhende le genre. Bien que les différentes médiations de la prise d'un cliché mettent en doute cette notion de réel, son effet est tout de même bien présent. La parfaite lumière projetée sur Jack/Jax, sublime son corps mais a aussi un impact qui fige l'image, à la manière d'une icône. C'est encore une fois un effet qui a son utilité pour la démarche de Volcano mais qui a le désavantage de ne pas présenter les différentes couches de l'identité. Le photographe fait alors appel à la sérialité. Pour les différentes séries étudiées, les représentations qui se succèdent déploient les nombreuses couches qui composent l'identité des sujets.

De plus, la spectatrice et le spectateur doivent être patient, s'arrêter sur chaque photographie et prendre conscience des mouvements qui communiquent l'identité transgenre de Jack/Jax. Les mouvements de la raging bull et de la *butch* en chemise de Lee ont long à dire sur la question. Je les ai auparavant liés à un repli sur soi car des histoires compliquées doivent faire appel à des formes compliquées. Ces histoires continuent à se traduire de cette manière mais cette fois-ci, j'aimerais connecter ces mouvements à la matérialité du corps. La *butch* en chemise se voute et stabilise son corps avec une main qui vient attraper le bras opposé de manière rigide. Si l'on imagine la tension en la regardant, on pourrait presque l'imaginer avec les abdos contractés et sur la pointe des pieds. Le contrôle de sa présentation de soi se focalise sur la voûte de ses épaules qui permet de creuser sa poitrine et ainsi la faire disparaître. Cette posture crispée traduit l'inconfort extrême qu'elle expérimente, et traduit plus généralement celui que peut devenir l'incarnation d'une identité qui s'exprime au-delà de la binarité. Un regard précautionneux sur l'endroit où sa poitrine se trouve décèle la forme d'un sein gauche. Ce regard est difficile à poser après avoir noté ses efforts pour dissimuler sa poitrine et met en avant « le drame de la désidentification qui ne peut qu'imparfaitement être réalisée » (Halberstam, 2005 : 111, trad. libre)<sup>28</sup>. Le discours du retour au corps comme un retour à la

---

<sup>28</sup> « the drama of a disidentification that can only ever be imperfectly realized. »

maison qui est souvent défendu lors de l'appréhension des identités transsexuelles ne trouve pas dans l'appréhension des identités transgenres (mais aussi des identités transsexuelles) un juste écho. L'identité ici est un processus qui peut parfois se traduire par l'inconfort du corps qui est toujours en mutation, en invention et qui n'a pas de destination finale.

Les seins sont des marqueurs de féminité qui peuvent certains jours et d'autres non, être en dissonance avec une incarnation de la masculinité qui est ressentie comme cohérente. Dans *Raging Bull*, les seins du modèle sont une motivation pour son geste de croiser les bras. En pressant sa poitrine ainsi, ils se confondent avec des pectoraux qui répondent à ses larges bras, une technique qui résonne avec le témoignage de S. Bear Bergman :

My breasts were, are, a thing to be hidden. Even as I write this, if I still myself for a minute, I can feel the edges of a binder digging into the softness of my sides and compressing my ribcage just slightly, leaving me unable to draw a full breath. [...] I have the advantage of being a large-framed person, and I have studied intensively the movements of men who are shaped like me [...]. (2010 [2006], 49)

Et Bergman continue en décrivant exactement les gestes qu'il a enregistré pour sa propre posture :

I see how they hold their upper bodies slightly stiff, how the associated development of their latissimus dorsi from the same work that bulks their pecs makes them just slightly muscle bound, makes their elbows stand just a bit away from their sides. I mimic it, all the while grateful for the broad shoulders and barrel chest I inherited from my father that give the whole arrangement a certain physiological legitimacy to the glances of passersby. (*Ibid*, 50)

Ces gestes peuvent être inconscients pour quelqu'un assigné homme à la naissance, mais pour Bergman, c'est la micro étude de ce genre de mouvements qui constitue une masculinité crédible et qui permet de la concilier avec la présence d'une poitrine. Peut-être que la *raging bull* a également bandé sa poitrine, ou a recours à la moins douloureuse brassière de sport. Son t-shirt blanc a sans nul doute été choisi selon les mêmes critères que Bergman applique. C'est-à-dire en fonction de son épaisseur, ce qui permettra qu'il garde sa forme sans qu'il vienne s'accrocher à sa poitrine (*Ibid*, 49).

L'ambiguïté de la poitrine comme marqueur de féminité est brillamment manipulée par le photographe Del LaGrace Volcano dans sa série de photos *Jax Back*, *Jax Revealed* et *Jack's Back II*. Tout d'abord, le geste qui permet de laisser deviner une musculature, qui consiste à garder le bras décalé du flanc comme le décrit Bergman, est reproduit par Jack/Jax. Lorsque Volcano utilise le titre « Jax Revealed » il pourrait suggérer le même effet que le portrait

*Crossdressers*. C'est-à-dire une volonté de l'artiste de « révéler » que le modèle est en fait bien une femme lorsque l'iel affiche sa poitrine. Je pense cependant que la démarche de Volcano est d'offrir à la masculinité de Jack/Jax des couches qui en affinent sa compréhension. Lorsque le modèle enlève son t-shirt, il révèle son expérience et confronte deux indicateurs corporels genrés culturellement chargés : les muscles développés et les seins. Bien que l'on insiste sur une image transgenre, on perçoit toutefois qu'une binarité nous aide à la lire. La photographie du nu permet à Volcano de rendre très évidente la centralité du corps et des conceptions de celui-ci, qui sont selon moi toujours esclaves des conceptions formulées dans le passé. En effet, « ce que l'on est capable d'imaginer sur ce que nos corps sont ou peuvent devenir – même de décider ce qui « compte » comme un corps et ce qui ne compte pas – est structuré par l'histoire de la manière dont les corps ont été socialement compris, par ce que les corps ont été. » (Salamon, 2010 : 76, trad. libre)<sup>29</sup>. Cette affirmation reste controversée et représente ma position constructiviste en opposition à une position essentialiste, mais les nombreuses discussions qui l'entourent, démontrent dans tous les cas l'importance du corps dans la saisie de son genre<sup>30</sup>. Je suis d'avis que les tableaux de Sadie Lee et les photos de Del LaGrace

---

<sup>29</sup> « what we are able to imagine about our bodies are or may become – even to decide what “counts” as a body and what does not – is structured by the history of how bodies have been socially understood, by what bodies have been. »

<sup>30</sup> Une autre approche du corps dans son lien au genre est défendue par un grand nombre d'auteures, notamment des auteures transsexuelles. En effet, la théorie de la construction sociale du genre est selon elles déstabilisée par les identités transgenres et que c'est précisément la matérialité du corps transgenre qui « expose la construction sociale comme une fiction, une dangereuse fiction. » (Salamon, 2010 : 73, trad. libre) Gayle Salamon approuve l'importance du corps, mais ne remet pas pour autant l'idée de performativité du genre car elle considère le corps comme culturel aussi. Des auteurs tels que Jay Prosser et Jason Cromwell défendent l'idée de la résistance du corps transgenre à matérialiser un corps normativement genré, car les constructions sociales genrées sont vues « comme un mécanisme capable de seulement produire des corps genrés normativement. » (75) La matérialité du corps transgenre serait alors une preuve que les personnes transgenres se positionnent au-delà du genre, ce qui leur offre une sorte spéciale d'agentivité : « les personnes trans\*... ne sont pas comme les autres personnes. Plutôt que de laisser la société décider de qui et quoi elles sont, elles se définissent elles-mêmes. » (Cromwell, 1999 : 43, trad. libre) Cette position semble évacuer clairement la position constructiviste, mais il nuance ensuite ses propos en proposant que la théorisation du transgenre puise tout autant dans la théorie constructiviste que la position essentialiste :

Les deux faces de la pièce contribuent au tout. Plutôt que de percevoir les corps, sexes, genres, et sexualités comme soi essentialiste (nature) ou soi construit et de tirer à pile ou face périodiquement pour expliquer les comportements des personnes, les deux théories doivent être prises en compte. Les personnes ressentent réellement que des aspects de leur identité sont essentiels (naturels), cependant ils savent également que ce qu'ils ressentent est en partie dû à la manière dont la société dominante construit (culture) des idéologies perçues comme pertinentes pour être une personne avec un corps, un sexe, un genre et une sexualité. (*Ibid*, trad. libre)

Ce qui effraie Cromwell et d'autres auteurs, c'est l'oubli du ressenti de son genre qui prend d'autant plus d'importance lorsque le genre qui nous a été assigné à la naissance ne nous correspond pas. Cette rencontre entre les deux théories est une manière pour lui de valider l'importance du ressenti du genre, qui selon lui s'efface lorsque l'on parle de construction sociale.

Pour en lire plus sur le sujet, il faut d'abord revoir les écrits de Judith Butler, *Gender Trouble* (1990) et *Bodies That Matter* (1993). L'ouvrage de Cromwell, *Transmen and FTMs : Identities, Bodies, Genders, and*

Volcano viennent ici élargir les conceptions sociales que l'on se fait du corps, mais ne rejettent pas pour autant l'idée de masculin et de féminin. Au contraire, à la façon du couple *butch/femme*, les modèles s'emparent de cette binarité pour nourrir leur créativité genrée.

Les démarches de réappropriation sont propres aux œuvres produites par les artistes minorisées. Volcano s'insère dans la tradition en récupérant l'image d'une sexualité lesbienne mise à mal par le regard masculin hétérosexuel qui a produit des œuvres qui font partie aujourd'hui du canon traditionnel de l'histoire de l'art. Car bien que pour beaucoup d'artistes, l'art aux sujets homoérotiques qu'ils ont produit ne soit pas celui qui est mis en avant dans leur carrière, d'autres se sont vus consacrés pour précisément cet art. Nous pensons aux photos de Brassai, les peintures de Gustave Courbet et Henri de Toulouse-Lautrec et bien sûr la sculpture de Canova. Volcano s'empare de ces représentations en se réappropriant la représentation des trois grâces de ce dernier et l'ancre au cœur de pratiques sexuelles sadomasochistes. Cela lui permet de contester le contrôle sur une sexualité queer mais aussi sur le corps queer. L'inscription dans une esthétique BDSM notamment portée par Mapplethorpe rappelle une certaine photographie mais également au regard objectifiant du photographe motivé par des structures de pouvoir qui sont au centre des jeux de rôle sadomasochistes. En effet, les privilèges blancs des modèles qui prennent part à ces pratiques sont à mettre en rapport avec les privilèges blancs des personnes qui les prennent en photo. Volcano est conscient de la violence du médium photographique d'autant plus lorsqu'il est utilisé pour capturer des gens à la sexualité et au genre non conforme à la binarité mais aussi des gens racisés. L'artiste y fait largement référence dans la manière dont il présente ses modèles et lui-même, mais aussi dans le vocabulaire utilisé dans ses titres et ses écrits. En utilisant des plans rapprochés et un arrière-plan quadrillé pour ses autoportraits, Volcano représente l'évolution de sa masculinité à travers la réappropriation, le regard intrusif et humiliant des sexologues et des psychiatres du 19<sup>ème</sup> siècle. Il se permet aussi de se nommer et de nommer ses modèles à travers des termes comme « invertis » ou « hermaphrodite » et revendique ainsi un vocabulaire qui a catégorisé les déviants comme des freaks. Ainsi, il étend le terme queer à toutes les personnes qui ne sont pas conformes pour une raison ou une autre. Considérer les violences raciales de ce projet photographique pathologisant permet également de mettre en lumière les racines postcoloniales de l'hétéronormativité. Pour perturber ce discours, Volcano érotise les corps déviants et célèbre

---

*Sexualities* (1999) et l'ouvrage de Jay Prosser, *Second Skins : The Body Narratives of Transsexuality* (1998) en sont des réponses intéressantes qui ont le mérite de mettre l'expérience du genre au centre de la conversation.

l'hybridité de ces freaks. Cependant il en trouve les limites lorsqu'il s'agit de représenter sa propre transmasculinité et de documenter sa prise de testostérone. Il refuse de glorifier les étapes transitoires et préfère mettre en avant cet état transitoire comme étant une invention perpétuelle qui ne peut cependant pas s'extraire du corps culturel. L'impossibilité de complètement s'extraire de la construction binaire pour s'appréhender corporellement est appelé par Halberstam « le drame de désidentification ». Cette imperfection permet cependant d'ouvrir un espace pour toutes les incarnations de la transmasculinité, et donc un espace pour toutes les incarnations *butch*. Sadie Lee et Volcano s'efforcent de ne pas les figer dans leur médium respectif et relèvent le défi en déployant des stratégies telles qu'une attention particulière portée sur l'application légère de la matière et la sérialité. La présentation de soi des modèles est bien sur un autre vecteur du refus de catégorisation. Les modèles de Sadie Lee intègrent à leur masculinité du maquillage, et leur langage corporel déstabilise la rigidité aliénante d'un discours féministe lesbien qui souhaite démontrer que les *butch* sont en fait bien des femmes. Volcano explose cette vision des choses en mettant en avant les communications qui existent entre les masculinités queer en faisant appel à une iconographie gay pour les portraits de Jack. De plus, le format sériel permet à son modèle de dévoiler différentes parties de son corps marquées de manière genrée ce qui met particulièrement en avant l'angoisse de la poitrine qui est très présente aussi dans les portraits *Raging Bull* et *La Butch en Chemise*. L'importance de la matérialité du corps dans l'appréhension de son identité trans\* semble plus évidente dans les représentations du corps nu de Volcano ; cependant la matérialité de la peinture en constitue un puissant vecteur lorsqu'on la confronte à la physicalité de certains de ses modèles. Confronter la série *Tomboys and Crossdressers* de Sadie aux photos de Del LaGrace Volcano a justement permis d'écouter ce que le corps des modèles – dans sa matérialité cette fois-ci et non pas dans ce qu'il communique émotionnellement – a à nous dire sur les différentes couches qui composent leur identité de genre.

## CATHERINE OPIE, PRENDRE SOIN DE L'IDENTITÉ *BUTCH*

Pour ce dernier chapitre, je souhaite me concentrer sur une photographe reconnue pour sa documentation de la scène queer de San Francisco, mais également pour ses paysages californiens. Mon projet est de démontrer que les œuvres de Catherine Opie ont le pouvoir de perturber les propos que j'ai avancés jusqu'ici, notamment en s'offrant à la regardeuse et au regardeur avec pour arme sa vulnérabilité. La famille est un point central de sa démarche et semble être le catalyseur de cette dernière. C'est un terme utilisé fréquemment dans les milieux queer pour définir une communauté qui remplace une famille plus traditionnellement formée par deux parents. Celle de la photographe est représentée par la série *Portraits* dont l'analyse débutera ce chapitre. Opie évoque également la famille dans son sens plus conventionnel dans sa série que le Guggenheim, pour les besoins de leur catalogue d'exposition de 2008 *Catherine Opie, American Photographer*, a appelée *Self Portraits & Dyke*. Le récit qui nous est raconté à travers cette série de photos refuse l'idéalisation de la domesticité lesbienne en représentant avant tout une envie qui peine à devenir réalité (Opie, 2011 : 86). Elle utilise son corps comme la représentation de plusieurs étapes et nous invite à passer d'une œuvre à l'autre comme si elles formaient un diaporama. Opie en offre un portrait dérangeant en confrontant son désir de famille aux pratiques sadomasochistes auxquelles elle prend part dans un cercle privé, mais aussi à son identité *butch*. La photographe ouvre alors un espace qui concilie son identité sexuelle et genrée avec une sphère familiale. Les œuvres étudiées ici ont connu plus d'attention que celles des artistes précédents. Toutefois, mon interprétation se distinguera de ces analyses préexistantes qui se concentrent sur la douleur psychique que véhiculeraient ces images du sadomasochisme (Saketopoulou, 2013 ; Needham, 2014). Je souhaite notamment mettre en valeur la présence du plaisir qui n'est généralement pas explorée. Je continue de cumuler les analyses et je confronterai ces œuvres à celles de Sadie Lee et Del LaGrace Volcano. Cela nous révèle que l'unité de la famille queer portée par une communauté n'est pas à romancer et les inégalités et la discrimination se recréaient de manière quasi systématique. Mais cela permet aussi d'initier une lecture plus positive des œuvres de Lee et de Volcano et reconsidérer les identités *butch* au-delà du traumatisme en mettant l'accent sur les stratégies créatives de survie et de célébration, plutôt que sur le malaise qu'il produit.

### 3.1 Famille royale

Lors de ma rencontre avec les œuvres de Sadie Lee, la figuration extrême, le choix du portrait, mais aussi les couleurs des arrière-plans m'ont fait faire le lien rapide avec la série *Portraits* de la photographe Catherine Opie. En effet, la démarche de documenter sa communauté est menée par les deux artistes dans un espace de studio qui offre des arrière-plans colorés aux modèles. L'œuvre *Angela Scheirl* (1993) (fig. 3.1) d'Opie, par exemple, représente Angela assise sur un tabouret en fer noir devant un arrière-plan uniformément rouge. Le modèle est habillé d'un costume gris métallisé, une chemise aux motifs de différents coloris et une cravate elle aussi imprimée et à dominance rouge. Son pantalon remonte sur ses chevilles et dévoile des chaussettes blanches et des chaussures richelieu élégantes, étonnantes par leur grande taille. Angela est blanche, ne porte pas de maquillage et arbore une coupe courte soigneusement départagée en une raie sur la gauche par de la gomina. Elle nous observe et nous offre le charmant léger sourire d'une fausse timidité. Angela est en train de séduire la regardeuse et accompagne ce sourire d'une posture qui affirme sa présence à travers la performance d'une masculinité. En effet, ses jambes sont écartées, une cuisse reçoit une main et l'autre son coude. Dans cette position, les gestes d'Angela traduisent à la fois la fermeté et la décontraction.

Deborah Bright nous dit qu'Opie prend en photo Angela en « butch-dandy drag » (1998 : 145). Pourtant je ne perçois pas la représentation d'Angela comme étant celle d'une performance de *drag*, mais plutôt comme l'incarnation de sa masculinité à travers l'expression d'une esthétique particulière. En effet, Angela fait clairement des choix avisés dans l'agencement de ses habits et bien que sa posture ait pour but de communiquer un certain charme, elle n'est pas théâtrale. Toutefois, avec ce commentaire, Bright dessine pour nous, le lien entre cette photo et l'œuvre *Venus Envy* de Sadie Lee. Les vêtements sont en effet similaires et font appel au même type de masculinité. Celle d'une classe bourgeoise et qui traduit un statut professionnel supérieur. Cependant, la chemise en soie d'Angela aux motifs cachemire multicolores portée avec une cravate rouge bigarrée subvertit les symboles soutenus par le costume. La superposition d'imprimés différents mais aussi les longues chaussettes blanches définissent une masculinité qui se détache du bon goût traditionnel. La taille exagérée des richelieux d'Angela qui est clairement mise en avant par l'agencement de la photographie résonne avec le geste de Sadie Lee qui fait apparaître son bras de sa braguette. Le complexe de ne pas avoir de pénis se compenserait alors par l'exagération grotesque de ce qui est perçu comme manquant par le paradigme freudien. Bien sûr, tout comme Lee, Angela démontre en

déployant les cinq doigts de sa main au niveau de son entrejambe qu'elle n'est pas préoccupée par cette anxiété.

Si je n'observe pas une performance de *drag* dans le portrait *Angela Scheirl*, elle est selon moi beaucoup plus référencée par l'autoportrait *Bo* (1994) (fig. 3.2). Il représente la photographe devant un arrière-plan marron teinté de violet. Bo est debout un pouce dans chaque poche de son jean qui tombe sur des bottines lacées qui nous rappellent celles portées par les Trois *butch*/grâces représentées par Volcano. Il est retenu par une ceinture de cuir noir de laquelle pend un fouet en lanières lui aussi de cuir noir. Bo a rentré dans son jean une chemise à carreaux sans manche qui dévoile ses larges bras dont un est tatoué d'une bande autour de son biceps. Il ne porte pas de maquillage, mais arbore des anneaux aux oreilles ainsi qu'un piercing dans le creux du menton. De plus, il affiche une moustache clairement artificielle et une coupe de cheveux très courte. Plus qu'une performance de *drag*, Bo semble être en fait l'alter ego qui prend le dessus lorsqu'Opie joue le rôle dominant durant des pratiques BDSM. C'est en tout cas ce que suggère le fouet qui pend à sa ceinture. Cependant, quand Opie se représente en tant que Bo, elle déstabilise une image de la domination comme étant essentiellement incarnée par un individu qui manifeste une assurance frontale. En effet, Bo avance un timide pied et garde les épaules en arrière. Son regard et sa posture ne tentent pas de communiquer la confiance en soi qu'Angela démontre par exemple. Bo injecte de son individualité dans sa performance de la domination et complique un récit qui défend l'idée que cela ne peut être incarné que par certains tempéraments. Cette photo attire encore une fois l'attention sur les doigts du modèle qui sont parfaitement déployés sur ses hanches. Ils ne sont pas directement placés devant l'entrejambe, mais l'encadrent pour y diriger le regard.

Ces deux œuvres font partie d'une série constituée de 50 portraits. Elle documente la communauté qu'Opie insiste à appeler sa « famille royale »<sup>1</sup> (Blessing, 2008 : 12). Ils représentent tous cette même étonnante caractéristique qui est la couleur de l'arrière-plan qui s'étend du bleu à l'orange en passant par le violet. Jennifer Blessing note que ces vives et brillantes couleurs permettent de magnifier les tatouages et les bijoux (bagues, piercings, colliers) des modèles. Pour Opie, insister sur ces éléments c'est une manière de les représenter dans toute la gloire de leur identité. C'est ainsi que l'on perçoit l'influence du réalisme de la Renaissance nordique, plus précisément celle de Hans Holbein qui mettait un point d'honneur

---

<sup>1</sup> Il est intéressant ici de noter le clin d'œil au drag que constitue la comparaison de l'artiste de sa communauté avec une famille royale. La performance genrée étant extrêmement mise en avant dans chacun des portraits, on peut en effet considérer que cette série représente des (drag) king et des (drag) queen.

à faire ressortir les appareils de ses modèles grâce à ces couleurs luxuriantes et une lumière très particulière qui provoquent l'effet d'un vernis. Dans son commentaire sur la série *Portraits* d'Opie, Dana Seitler choisit de s'attarder sur le portrait *Mary Wotton, Lady Guildford* (1527) (fig. 3.3) de Holbein. Il représente Lady Guildford assise, orientée vers la gauche de  $\frac{3}{4}$ , tournant le visage afin de pouvoir nous renvoyer notre regard. Sa tête est couverte d'une coiffe, elle porte deux colliers et l'un tombe dans le profond décolleté de sa robe noire ornée de chaînes en or « dans le style Tudor » (Seitler, 2014 : 54). Elle tient dans ses deux mains un livre. Le mur derrière elle est d'un bleu turquoise éclatant et contraste avec l'austérité de son expression. Cela aurait pour effet de « rehausser d'autant plus cette qualité de respectabilité et cette allure digne. » (*Ibid*) Un commentaire que Seitler nous invite alors à transposer aux œuvres d'Opie.

Toutefois, bien que la photographe elle-même en appelle à Holbein lorsqu'elle explique le choix de ces arrière-plans colorés, la comparaison de Seitler trouve ses limites dans la considération de l'environnement. En effet, les portraits d'Opie sont pris dans un espace qui n'en est pas un. Seule l'ombre de ses modèles nous offre des repères spatiaux. Au contraire, les modèles de Holbein sont clairement représentés dans une pièce. Lady Guildford est encadrée d'une plante grimpante à sa gauche et de trois colonnes à sa droite qui apparaissent les unes derrière les autres. La première est en or et arbore des moulures aux délicats motifs. Les deux suivantes ont la même allure simple qui insiste plutôt sur leur fonctionnalité que sur leur esthétique. De plus, la moulure en haut de l'arrière-plan bleu en fait très clairement un mur. L'artificialité de la couleur du studio des portraits d'Opie permet d'ouvrir un espace qui semble le plus souvent difficile à concevoir pour le corps queer. Elle est propice aux projections utopiques tout en s'opposant à un mot comme « naturel » qui a tendance à dicter une pensée rigide du genre, de la sexualité, mais aussi de leur lien avec le corps. L'environnement comme proposé en dehors de l'espace créé par la photographe est hostile, mais également inadéquat. En opposition à cela, l'œuvre *Skin* de Sadie Lee représente très littéralement une pièce, mais joue pareillement sur cette idée de non-espace. En effet, les deux modèles sont assis sur un canapé dans un intérieur qui contraste avec les studios dans lesquels sont représentés les modèles de toutes les autres œuvres à l'étude. Nous pouvons percevoir les murs blancs qui les entourent et le parquet parfaitement ciré sur lequel le canapé repose. C'est le seul meuble que l'on peut apercevoir et bien que le plan soit trop serré pour dévoiler l'ensemble de la pièce, cela reste un agencement curieux. Les canapés sont souvent installés pour provoquer le rassemblement et le confort, et sont donc rarement isolés dans un coin de la pièce sans autres meubles autour. Ce n'est pas un environnement de vie comme on le connaît. Il semblerait même

que ce soit un espace en transition, que l'on quitte et/ou dans lequel on ne s'est pas encore installé. C'est un espace instable qui, en nous privant de repères, nous force à imaginer quelque chose de différent.

Une autre référence est invoquée par la photographe ; August Sander et sa série de portraits appelée *People of the Twentieth Century*, qui avait pour but de documenter la variété d'individus vivant sous le régime de la République de Weimar (Fig. 3.4). Seitler lit dans cette inspiration la volonté d'Opie de « rendre publiques des sexualités, des sexes et des pratiques érotiques variées, demandant leur inclusion dans les normes documentaires de l'histoire officiel » (2014 : 53, trad. libre)<sup>2</sup>. Cette remarque de l'auteure qui insiste sur la variété des pratiques rejoint son projet de revoir l'idée que la sexologie ait inventé l'homosexualité. Non pas pour diminuer le rôle de cette discipline, mais pour nuancer le mot « homosexualité ». En effet, comme je l'ai expliqué au début de ce mémoire, les archives ne parlent pas d'homosexualité et encore moins selon les termes dans lesquels nous la définissons aujourd'hui, c'est-à-dire une femme attirée par une autre femme, et un homme attiré par un autre homme. Suivant l'interprétation de Blessing, j'ai attribué plus tôt l'utilisation de couleurs variées et d'une vive lumière pour mettre en avant des bijoux et des tatouages qui honorent l'identité des modèles. Mais l'emphase sur ces éléments permet aussi, pour l'artiste, de ne pas effacer l'individualité des membres de sa famille royale dans cette profusion de portraits. Dans la célébration de ce qui les distingue, Opie refuse d'enfermer ses modèles dans la catégorie « homosexuel.le ». Cela transparait également dans ses choix de changer la couleur des arrière-plans et la dimension des photos, une remarque qui nous informe sur la démarche de Sadie Lee qui voit à ce que ces éléments varient tout autant que l'expression identitaire de ses modèles. Mais c'est aussi une part importante du projet de Volcano de s'opposer à une idéologie qui sépare de manière binaire la sexualité des individus. En effet, le déploiement des différentes identités qui émergent d'un détachement de l'hétérosexualité préoccupe les deux photographes.

Cependant, Volcano rend également centrale la violence de la catégorisation en référant l'intrusion de l'appareil photo, mais aussi en se réappropriant les labels utilisés par les sexologues, les psychiatres et les meneurs de freak shows. Opie se sert du prénom et du nom de famille, ou du pseudonyme de son modèle pour titrer ses œuvres. Elle leur accorde alors une individualité à travers un patronyme le plus souvent officiel. C'est une marque d'humanisation précieuse dans la plupart des cultures et qui semble évidente. Elle ne l'a cependant pas toujours

---

<sup>2</sup> « making various sexualities, sexes, and erotic practices public, demanding their inclusion within the documentary norms of official history »

été pour les personnes qui échouaient de présenter une sexualité et un genre conforme aux attentes d'une société hétéronormative. Volcano vient puiser dans cette violente marginalisation pour constituer une image fière de son identité et celle de ses modèles. Au contraire, Opie rejette cette cruauté et réclame l'humanisation des personnes qui forment sa communauté en précisant leurs noms. De plus, comme je l'ai noté, son intérêt est de les présenter à travers la plus belle lumière, devant les plus riches couleurs et avec les vêtements et les bijoux qui subliment leur individualité. Tandis que Volcano choisit de s'autoreprésenter au moment d'une étape de la prise de testostérone qui rend son teint gris et son crâne chauve, Opie se présente elle et ses ami.e.s dans la plus grande dignité. Lors d'une conversation sur la manière dont son travail est influencé par certains canons de l'histoire de l'art, Opie explique que cela l'autorise à installer le dialogue avec une regardeuse et un regardeur qui aurait pu être réticents au premier abord, en utilisant un langage artistique familier. La photographe précise que cette attention aux détails est comme une armure qui lui permet de se lancer dans une opération de séduction avec la regardeuse et le regardeur, pour que celui-ci se questionne sur ses préjugés. Les freaks, quand ils et elles sont représentées par Opie, sont complètement exposées sans que l'on puisse voir une minute d'hésitation sur leurs visages. Car il est important de remarquer que l'accoutrement dans lequel posent ces modèles n'est pas toujours vivable en dehors de cet espace qu'Opie a créé pour eux et elles. Quand Jack/Jax est représenté par Volcano iel se dévoile sous une lumière qui sublime son corps, iel ne confronte jamais notre regard et communique alors la difficulté d'exposer son hybridité. Opie injecte à ses portraits de l'espoir et insuffle ainsi à ces modèles la confiance nécessaire pour qu'ils n'aient pas la crainte de se dévoiler tels qu'ils sont.

À propos d'Opie, Blessing commente le choix de la couleur en le confrontant à celui du noir et blanc qui serait selon elle plus documentaire. Pour Volcano, le noir et blanc est une manière d'affirmer un statut d'artiste, mais c'est encore une fois aussi une référence à la photographie médicale qui n'utilisait pas la couleur, à cette époque difficilement accessible<sup>3</sup>. Blessing nous explique qu'au moment de la série *Portraits*, « la photographie en couleur était [...] lisible comme le médium de choix des clichés de famille et des portraits scolaires, et les photos d'Opie réfèrent indirectement à cette tradition [...]. » (2008 : 13, trad. libre)<sup>4</sup> Ainsi, la couleur a aussi l'effet de renforcer cette inclinaison à lire sa communauté comme étant une famille. Une fois n'est pas coutume, cette conception des choses se heurte à celle de Volcano. Il est alors intéressant de l'introduire à travers la photo *Gestate* (Fig. 3.5) qui, selon moi,

---

<sup>3</sup> Il est toutefois important de préciser que Del LaGrace Volcano travaille dorénavant plus souvent avec la couleur.

<sup>4</sup> « color photography was [...] clearly readable as the medium of choice for family snapshot and school portraits, and Opie's photographs obliquely refer to this tradition [...]. »

s'oppose assez drastiquement à cette notion de famille. Le titre et la forme d'œuf font référence au processus de la grossesse. La position des deux corps ensemble, mais aussi la peau lisse et blanche accentuée par les crânes rasés désigne l'action de mettre au monde. Cependant ce cycle de la vie qui est mimé par les deux corps est perturbé par leur déploiement dans le sens des aiguilles d'une montre. L'humain nouveau sort du vagin alors qu'ici les deux *butch* y entrent. Rien n'est généré, et, on remarquera en s'attardant sur la manière dont les corps sont presque parfaitement identiques quand ils sont présentés ainsi, encore moins un humain *nouveau*. Lee Edelman dans son ouvrage *No Future, Queer Theory and the Death Drive*, s'oppose aussi à un « futurisme reproductif » qui érige la procréation comme l'inébranlable but de la vie de chacun et chacune. En contestant les valeurs sociales qui entourent la figure de l'enfant, « Le fait d'être queer [queerness] expose l'obliquité de notre relation avec ce que nous ressentons dans (et comme) la réalité sociale, il nous alerte des fantasmes qui sont structurellement nécessaires pour maintenir cette réalité et il engage avec ces fantasmes par les logiques métaphoriques (les structures linguistiques) qui les forment. » (2004 : 7, trad. libre)<sup>5</sup>. La déstabilisation du terrain sur lequel repose l'image de l'enfant engendre le dévoilement de la procréation comme l'alibi servant l'hétérosexualité. Volcano préfère alors une version de la gestation alienesque, qui prend le processus à l'envers en aspirant l'individu.e et ne donne rien en échange à part, peut-être, cette image troublante. Ainsi, le photographe rejette l'idée de transmission qui véhicule entre autres ce que c'est d'être une femme ou un homme. Mais qui aussi valide une culture hétéronormative dominante.

Pour son article « Xenomorphosis », qui accompagne les portraits des trois grâces/*butch*, Volcano explique que dans cette série, les « dyke » représentées ne sont pas seulement des parias dans la culture populaire hétérosexuelle, elles sont également rejetées par leur propre communauté. Volcano utilise les guillemets pour ce mot qui est selon moi une manière de contester une prétention à se déclarer une communauté lorsque cette même « communauté » s'inscrit dans le rejet de potentiels membres. En effet, certains styles de vie ne sont juste tout simplement pas acceptables pour les gays et lesbiennes qui ont les privilèges requis pour goûter au bonheur normatif. Cette réussite, nous dit Halberstam, se compare dans nos sociétés hétéronormatives et capitalistes, « à des formes spécifiques de maturité reproductive combinées à l'accumulation de richesses. » (2011 : 2, trad. libre)<sup>6</sup>. En d'autres mots, le succès, pour les

---

<sup>5</sup> « queerness exposes the obliquity of our relation to what we experience in and as social reality, alerting us to the fantasies structurally necessary in order to sustain it and engaging those fantasies through the figural logics, the linguistic structures, that shape them. »

<sup>6</sup> « to specific forms of reproductive maturity combined with wealth accumulation. »

personnes à la sexualité qui dévie de l'hétérosexualité, dépend de leur volonté à nourrir des rêves de famille, de propriété, de monogamie et de stabilité financière. Ainsi, en créant le portrait *Gestate*, mais aussi en revendiquant son identité de freak, Volcano localise une esthétique *butch* et une esthétique transgenre également dans l'échec de se mesurer aux attentes d'une sphère normative.

La relation d'Opie avec l'institution de la famille qui pourrait paraître alors naïve prend toutefois une tournure différente dans la série *Self-Portraits*. Elle y représente son désir pressant d'avoir une famille dans un cadre domestique cette fois-ci. Par le biais de l'illustration de son identité *butch* et sa sexualité, Opie nous livre des images qui refusent l'idéalisation de la famille, mais également de la masculinité lesbienne et du BDSM. *Self Portrait/Cutting* (1993) (fig. 3.6) représente Catherine Opie nue et de dos devant un arrière-plan qui valide son enthousiasme pour les riches couleurs, mais aussi les matières qui dominent les œuvres de la Renaissance nordique. En effet, est tendue face à elle une tenture vert sapin sur laquelle des imprimés représentent des fruits et des fleurs enveloppés d'un drapé attaché en un nœud. Opie arbore une coupe courte qui dégage sa nuque et ses oreilles, ce qui laisse apparaître les nombreux anneaux qu'elle porte. Dans la peau de son dos est gravé un dessin dont les traits sont visibles par le sang que ces coupures ont fait couler. L'image a la simplicité et la naïveté de celle dessinée par un enfant. Deux personnages sont au premier plan et leur jupe indique qu'elles sont toutes les deux des femmes. Elles se tiennent par la main et ont un sourire dessiné sur leur visage. Derrière elles se trouve une petite maison et on aperçoit dans le ciel un nuage duquel émerge un soleil et deux oiseaux. Tout est rassemblé pour que l'on soit rapporté à une scène domestique typiquement représentée par un enfant.

Lorsqu'Opie a décidé de se faire entailler ce dessin dans le dos, elle venait de sortir de sa « première réelle relation amoureuse domestique » (Opie, 2016 [2008] : 207). Nous sommes ici face à un idéal de domesticité lesbienne qui a, jusqu'au moment de la prise de cette photo, échoué de se réaliser pour l'artiste. Opie est intéressée de placer au centre de sa pratique son désir d'avoir une famille. Mais là, elle en offre un portrait inconfortable qui, en insistant sur sa sexualité déviante, révèle les difficultés de concrétiser ce désir. Cela doit être mis en lien avec un système et non pas seulement avec l'individualité de la photographe. Comme Edelman nous le démontre, la famille est un des piliers régulateurs de la société euro-américaine. Elle est constitutive d'une vie heureuse lorsque l'on considère ce concept en des termes libéraux, c'est-à-dire si l'on estime que ce qui définit le bonheur est politique. C'est le projet de Sara Ahmed qui s'efforce dans *The Promise of Happiness* (2010) de démontrer que la notion de bonheur est

un outil régulateur qui devient oppressant pour les individus marginalisés. En effet, elle explique qu'il est important de suivre les règles qui définissent ce bonheur afin de pouvoir profiter d'une « hospitalité hétérosexuelle » (Ahmed, 2010 : 106). Être une personne queer heureuse c'est alors toujours être considérée comme une invitée.

Lorsqu'Opie travaillait sur l'idée d'inclusion dans une famille qui a conduit à la série *Portraits*, la photographie constituait également la série *Houses* et il est intéressant de s'arrêter brièvement sur ces images (Fig. 3.7 et 3.8). Les clichés qui la composent sont ceux de devantures de maison pris à Beverly Hills et Bel Air. Blessing remarque qu'Opie ne s'est pas attardée sur les demeures les plus luxueuses des nombreuses célébrités qui vivent dans ces quartiers, mais sur celles qui invitent à imaginer la vie qu'elles renferment. L'auteure précise qu'« Opie se promenait, se demandant ce que cela pouvait être d'habiter dans un de ces voisinages. » (2008 : 14) Il est alors intéressant de remarquer que ces photos sont en fait une profusion de buissons parfaitement taillés, de voies privées immaculées et surtout de lourdes portes et portails fermés par des mécanismes décourageants pour tout intrus. En d'autres mots, la photographie illustre les limites du rêve américain qui promet à chacun l'accès au succès et donc au bonheur que représentent ces maisons. Certains codes ont déjà été établis, et notre réussite dépend de notre capacité à nous y soumettre. L'hospitalité hétérosexuelle demande alors à ce que notre vie soit aussi propre et contenue que ces buissons et ces voies privées. Il existe un récit dont il ne faut pas dévier afin de ne pas menacer la parfaite entente entre les bons citoyens de ce monde et ceux qui le sont un peu moins, mais que l'on peut accepter.

Dans un autre portrait de cette même série, *Self-Portrait/Pervert* (1994) (fig. 3.9), Opie déclare très explicitement ne pas avoir l'intention d'obtempérer. Cette autoreprésentation prend place devant un drapé doré et brodé d'une végétation dense et sombre commune dans les œuvres de l'Antiquité. Opie est assise et croise les mains qu'elle pose au creux de ses jambes. Elle est torse nu, porte un pantalon en cuir noir et une cagoule assortie qui se termine par un collier de chien qui comporte une boucle à son centre. Le long de ses bras est couvert de 23 aiguilles qui perforent sa peau à intervalles réguliers, son téton droit est percé, et sur sa poitrine est gravé de manière très élégante le mot « pervers » souligné d'une arabesque. Dans une conversation avec Douglas Crimp, Opie confie : « Hans Holbein était une influence importante pour les premières séries de portraits. *Pervert* est mon Henry VIII. C'est comme si je suis un roi guerrier, et je vais porter la cause d'être un pervers, et je vais le faire de manière très élégante. » (Opie, 2016

[2008] : 209, trad. libre)<sup>7</sup> Plus tôt, elle explique ce qui l'a motivée pour la création de ce portrait :

I made it at a time when I was really angry with the direction of gay and lesbian politics in America, and my anger was exactly about questions of normal and abnormal. At the march on Washington for lesbian and gay rights in 1993, we were suddenly all supposed to appear normal. 'Don't include the leather community because they're abnormal.' It created a huge division in the gay community. (*Ibid*)<sup>8</sup>

Ces propos vont nettement dans la direction de ceux prononcés par Volcano dans la dénonciation de l'exclusion des « éléments perturbateurs » lors d'événements gays et lesbiens. Ils révèlent également que les droits réclamés dans le cadre de cette marche s'appliquent à tous seulement en théorie. À travers l'analyse des œuvres présentées ici, mais aussi par l'introduction de la dernière œuvre de la série *Self-Portraits, Self-Portrait/Nursing* (2004), je souhaite établir la manière dont Opie emploie son corps comme une turbulence qui s'associe à ce qui vient d'être exposé. Elle se déploie selon moi sur trois niveaux : par son rôle de mère qui est l'objet de *Nursing*, son identité de lesbienne *butch* et pour finir, sa sexualité BDSM.

### 3.2 Anti-idéalisation par l'excès

Dix ans après *Pervert*, Opie produit *Self-Portrait/Nursing* (2004) (fig. 3.10). Le drapé tendu derrière elle est cette fois-ci rouge à imprimé doré. Elle est à nouveau assise et torse nu, et allaite l'enfant auquel elle vient de donner naissance, le mot « pervers » toujours visiblement engravé dans sa peau. Cette image fait une claire référence à l'iconographie biblique de la Madone. Une représentation qui traditionnellement positionne la femme qui a enfanté comme étant dorénavant définie et surtout comblée par ce rôle. Opie ne rejette pas complètement cette idée en se représentant absorbée par son fils affichant les traits de visage d'une personne épanouie. De plus, en apparaissant en train d'allaiter, elle véhicule l'image de « la bonne mère »<sup>9</sup>. Toutefois, le sein qu'offre Opie à son enfant n'a rien de discret. La modestie de la

---

<sup>7</sup> « Hans Holbein was an important influence for the early portrait series. Pervert is my Henry VIII. It's like I'm a warrior king, and I'm going to carry on the cause of being a pervert, and I'm going to make it very elegant. »

<sup>8</sup> La persécution de la communauté cuir au sein de la communauté lesbienne et gay est aussi extrêmement présente à travers un regard académique. La communauté lesbienne féministe se range majoritairement derrière des propos condescendants qui tendent à nier le pouvoir émancipateur de ces pratiques. Judith Butler elle-même a participé à l'ouvrage *Against Masochism a Radical Feminist Analysis* (1982) sous le nom de Judy Butler et avec l'article « Lesbian S & M : the politics of dis-illusion ». Elle est depuis revenue sur ses propos, mais cela indique très clairement la persécution des sadomasochistes à cette époque.

<sup>9</sup> La binarité oppressante bonne mère/mère indigne est un contrôle sur le comportement des femmes qui s'ajoute à une longue liste. L'allaitement est toujours rarement perçu comme un choix qui se prend en fonction de la disponibilité de la femme nouvellement mère. Bien qu'il soit contraignant et demande beaucoup d'énergie et de

Madone est ici remplacée par une totale nudité. Son corps *butch* qui porte de deux mains fortes son enfant déjà grand, déstabilise également la fragilité de cette figure. L'élément manquant que suggère cette iconographie, c'est-à-dire le Père/Dieu, n'a pas sa place dans cette image. En effet, en prenant le double rôle du sujet et de la porteuse du regard (de la photographe), Opie démontre que rien ne lui manque et perturbe les schémas traditionnels (Guralnik, 2013 : 243). De plus, l'habituelle déssexualisation de la mère défendue par l'iconographie de la madone vierge est largement mise à mal<sup>10</sup>. Le saut dans le temps entre 1994 et 2004 semble être comblé par la cicatrice qui inscrit « pervers » sur sa poitrine, et nous invite à lire cette scène à travers le récit que raconte l'identité non-normative de la photographe, présentée tout au long de cette série. Avgi Saketopoulou, appréhende cette cicatrice comme étant également une manière d'assumer entièrement les cicatrices symboliques « de son identité marginalisée » (2013 : 248, trad. libre)<sup>11</sup>, malgré les privilèges qu'une carrière réussie et la maternité lui accordent.

Comment l'image d'une sexualité (non-normative) assumée et celle d'un moment innocent entre une mère et son fils peuvent-elles se réconcilier ?

Catherine Opie sait le choc qu'elle provoque en faisant voir cette intimité qu'elle partage avec l'enfant, laquelle s'embrouille, pour le regard extérieur, avec les plaisirs pervers, reconnaissables à ces traces, de sa vie affective et sexuelle. Catherine Opie revendique une identité comportant des caractéristiques et fonctions apparemment incompatibles et, avec plusieurs, moralement inacceptables. Comme si le mal conspirait ici avec le beau et le détournait de ses fonctions. (St-Gelais, 2012 : 124)

St-Gelais ne précise pas les fonctions du beau. Or, on pourrait supposer qu'il permet d'identifier un idéal, celui qui fait de l'image d'une mère allaitante une représentation du rôle « naturel » d'une femme. Toutefois, la sexualité, mais aussi l'expression du genre d'Opie est en elle-même un frein à la possibilité de lui accoler ce rôle. En effet, l'intime entre deux femmes ne peut pas se qualifier de naturel selon les valeurs défendues par l'iconographie de la Madone et peut encore moins concevoir que cette union génère un enfant<sup>12</sup>. De plus, Opie, une personne

---

temps, ne pas allaiter est réduit à de la négligence. Une mère qui fait ce choix brise alors le lien avec son enfant et va à l'encontre de la nature.

<sup>10</sup> Dans une conversation avec Cathy Lebowitz, Josefina Ayerza note que Catherine Opie pourrait être vierge. Elle continue en expliquant qu'Opie étant lesbienne, il y a fort à parier que sa grossesse n'est pas le résultat de rapports sexuels (« sexual intercourse »). Cette connexion entre virginité et non-pénétration est extrêmement troublante. Ces propos sous-entendent alors qu'un acte BDSM ne peut pas être considéré comme un rapport sexuel. Josefina Ayerza et Cathy Lebowitz (2006). « Catherine Opie : Cathy Lebowitz interviews Josefina Ayerza », *Lacanian Ink*, 19

<sup>11</sup> « her marginalized identity »

<sup>12</sup> La notion que les relations qui ne s'inscrivent pas dans l'hétérosexualité sont contrenature est souvent soutenue par l'exemple des animaux (c'est-à-dire des animaux non-humains). Il est alors très intéressant de se tourner vers l'analyse de cette rhétorique menée par Halberstam. En effet, selon l'auteure notre observation des rôles femelle

masculine prend la position de la mère allaitante et ainsi perturbe les rôles genrés traditionnels. L'image qui nous est offerte cumule alors des couches d'inconvenance en commençant, de manière la plus évidente, par s'attaquer à la représentation sacrée de la mère. Toutefois, ce n'est pas sur ce point que je souhaite m'attarder le plus, mais bien sur l'indiscipline de l'artiste quand il s'agit de représenter son identité *butch* et son identité BDSM.

Depuis le début des analyses des œuvres qui constituent le corpus de ce mémoire, les masculinités que nous avons été amenées à découvrir se sont déployées à travers de nombreuses nuances. Toutefois, Sadie Lee et Del LaGrace Volcano ont en commun de représenter leurs modèles de manière très attirante. En effet, la raging bull de Lee a les cheveux parfaitement coiffés par de la gomina, ses muscles émergeant des manches de son t-shirt blanc font appel à la masculinité hautement érotisée d'un James Dean ou d'un Marlon Brando et du maquillage est consciencieusement appliqué sur ses yeux et ses lèvres. Le modèle Jack/Jax de Volcano fait également la démonstration de ses muscles, sa coupe de cheveux est soignée et son regard est perçant. Ces deux exemples sont de fidèles indicateurs de l'érotisme qui est véhiculé à travers la masculinité des modèles des deux artistes. L'identité *butch* d'Opie représentée par ces autoportraits se démarque de cette claire idéalisation. *Self-Portrait/Nursing* nous dévoile le visage d'Opie et nous révèle qu'elle ne porte pas beaucoup d'intérêt pour les produits cosmétiques. En effet, son grain de peau irrégulier montre aussi des rougeurs et des boutons. Des rides et des poches entourent ses yeux et ses cheveux ne semblent pas avoir été dirigés par un coup de ciseaux préoccupé par la tendance.

Opie expose également un corps qui détonne avec le corps de Lee représenté pour *Giant*. L'autoreprésentation de la peintre qui porte un chapeau de cow-boy affiche une silhouette mince avec une poitrine ferme, des poils d'aisselles blonds et discrets et des poils pubiens parfaitement taillés. *Pervert* et *Nursing* nous montrent les seins qui tombent d'Opie, son gros ventre comprimé par sa ceinture et des poils épais qui dépassent de dessous ses aisselles. *Giant* et *Nursing* sont intéressantes à confronter, car toutes deux reprennent des images bibliques — celles de la crucifixion pour *Giant* et celle de la madone pour *Nursing*. Elles chahutent également toutes deux ces images en y introduisant le spectacle d'une dysphorie de genre. Toutefois l'aspect performatif du *drag king* implique une image de cette perturbation qui est

---

et mâle dans le royaume des animaux est largement tributaire de ce que l'on souhaite projeter du monde humain sur celle-ci. C'est-à-dire un modèle hétérosexuel et l'idéalisation de la monogamie de certaines espèces (2011 : 39). Le résultat est un effacement complet de tous les accouplements et les compagnonnages qui ne s'inscrivent pas dans ce schéma et le désintérêt pour leur utilité dans le bon fonctionnement de l'organisation animale.

lissée par les accessoires et, il est possible, aussi par du maquillage. En effet, se présenter sur scène sous-entend souvent d'avoir porté une attention particulière à son apparence. Si cette œuvre était une photo, on pourrait également supposer que Lee lève les bras afin que ses seins ne donnent pas l'impression de tomber. Opie repose son identité *butch* sur d'autres codes qui doivent évidemment être mis en lien avec sa sexualité. Par exemple, les traces violettes et les hématomes que l'on aperçoit sur sa poitrine sont indicateurs du plaisir qu'elle a ressenti dans un passé proche. Je souhaite revenir bientôt au potentiel érotique que son corps offre, mais j'aimerais pour l'instant poursuivre d'explorer le pouvoir du refus de l'idéalisation du corps *butch* — selon des critères normatifs euro-américains — lors de l'élaboration d'une esthétique *butch*.

Dans sa vidéo *The Body II*, l'artiste lesbienne Laura Aguilar parle de sa relation avec le regard extérieur sur son corps en surpoids.

I am a large woman. And I'm not supposed to be comfortable with myself. You pick that up in society, how dare I be comfortable? I'm not jumping for joy. Please. I don't want you to think that I'm jumping for joy because I'm overweight. Being overweight has caused a lot of pain in my life. And, but, I can't hate myself for everything. And there has come some sort of peace and acceptance and hopefully my body will change, hopefully not any bigger. For the time being this is the body I have, and I am comfortable. But you know, you aren't supposed to be comfortable in this society. I wonder what people think about me putting my images up on the wall in the gallery. I don't have the answer to the question, I just wonder constantly. (2008)

Aguilar associe le confort dans un large corps à une confession honteuse et traduit ainsi l'inconvenance extrême d'assumer un corps qui est gros. En effet, beaucoup de personnes à l'apparence « non-normative » dans un contexte euro-américain<sup>13</sup> ont été considérées comme « monstrueuses, excessives et dangereuses — pour elles-mêmes et pour les autres — parce qu'elles violaient les limites de ce qui était culturellement perçu de bon goût à une époque précise » (Snider, 2010 : 10, trad. libre)<sup>14</sup>. Tout comme Aguilar, les œuvres d'Opie sont des grands formats (40 pouces sur 30 pouces) et son corps remplit la majorité de la photo. Dans son explication de *Pervert*, Opie confie qu'elle mène une bataille contre ceux qui lui refusent une place dans leur rang, à savoir la communauté gay et lesbienne lors de la Pride de Washington en 1993. Elle n'hésite donc pas à prendre sa place sur ces œuvres, mais aussi sur le mur de la

---

<sup>13</sup> C'est-à-dire l'apparence d'un corps fin, blanc, non-handicapé, cisgenre et genrée selon la binarité homme/femme.

<sup>14</sup> « [...] many —non-normative people have been [seen as monstrous, excessive, and dangerous – to themselves and others – because their physical and discursive identities have violated the boundaries of the cultural taste of their time. »

galerie qui angoisse Laura Aguilar. C'est de plus une manière d'envahir avec l'inacceptable corps féminin et lesbien un espace capitaliste qui a tendance à normaliser le goût. Dans la tradition queer de la réappropriation, Opie se présente en affichant le plus d'éléments possible qui la catégoriseraient comme « monstrueuse, excessive et dangereuse »<sup>15</sup>.

Les lesbiennes ont un impact artistique et politique d'autant plus fort lorsqu'elles s'exposent comme monstrueuses nous dit Bertha Harris dans son article « What We Mean to Say: Notes Toward Defining The Nature of Lesbian Literature » (1977 : 6) Être « monstrueuse » s'apparente à un ensemble de prérequis qui offre de la valeur aux femmes à travers leur capacité ou leur incapacité à attirer un homme. Au sein d'une société patriarcale, Opie échoue de prouver sa valeur aux yeux d'un regard masculin normatif par son physique (Halberstam, 2011 : 95). Opie porte sur elle les marques de son désintérêt pour ce regard en épousant sans limites cet échec et, de cette manière, se détourne (littéralement) d'une forme d'agentivité qui se construirait en s'y opposant et offre ainsi des clés pour l'appréhension d'une esthétique lesbienne *butch*. En effet, le réflexe d'une histoire de l'art féministe de lutter contre le regard masculin (Mulvey, 1975 ; Parker et Pollock, 1981 ; Nead, 1992) a tendance à évacuer la possibilité d'identités qui ne se positionnent pas en fonction de celui-ci. La subjectivité exprimée par Opie risquerait alors d'être mal comprise. Se présenter nue tout en privant le spectateur de son visage avec une cagoule noire semble être le point de départ pour un cauchemar féministe. Car le visage, pour de nombreuses historiennes de l'art féministes, est l'outil primaire pour lire l'agentivité du modèle. Il est alors juste d'affirmer qu'il a précédemment été décidé de la forme que l'agentivité doit prendre. Souvent, cette même forme exclut le sadomasochisme comme étant une sexualité acceptable pour les femmes, peu importe si ces dernières en font le choix conscient.

Le masochiste le plus « avancé », qui se laisse entraver les mains et les pieds à une grille, qui offre son corps pour des viols collectifs, qui se fait *fister* et pisser dessus — il « consent », mais s'il a intériorisé la haine que la société lui porte au point de consentir à se faire battre, alors son « consentement » n'est rien de plus qu'un réflexe conditionné. (Glickman, 1981 dans Rubin, 2010 : 121)

Il apparait très clairement dans les propos de Glickman que le choix n'existe pas, car il est impossible d'échapper aux inégalités de la société. Ainsi, le féminisme défendu ici, décide pour nous que c'est une fausse sorte de liberté. Lynda Hart explique cette oppressante rhétorique par le réflexe d'un féminisme mainstream d'ériger « la découverte de soi » (« finding

---

<sup>15</sup> Dans sa conversation de l'image cinématographique « jolie » (« pretty »), Rasalind Galt juge *Pervert* comme pouvant se qualifier dans cette catégorie pour son déploiement de couleurs et sa composition (2009 : 27).

ourselves ») comme étant sa principale doctrine. Le BDSM, nous dit-elle, invite au contraire à se perdre et à se laisser aller (« losing ourselves ») (Hart, 1998 : 60). Opie propose par le biais de l'exposition de son dos et de sa poitrine sanglante et de son visage encagoulé une agentivité propre à son désir. Elle établit également le pouvoir érotique de la réappropriation, par leur négation des préconceptions qui constitueraient l'identité féminine grâce à une démonstration du « mauvais genre de femme ».

En effet, les autoportraits d'Opie sont alimentés par le puissant refus des codes patriarcaux et hétéronormatifs qui jugent le corps qui y est représenté comme abject, mais aussi comme vulgairement dominé. Elle fait alors le geste subversif de dévoiler ce gros corps d'une manière sexualisée et surtout primordiale au plaisir qu'elle prend dans cette sexualité. Considérant cela, nous pouvons imaginer que pour la personne qui a produit ces coupures sur la peau fine de sa poitrine, mais aussi de son dos, le jeu de domination prend une tournure d'autant plus excitante lorsqu'il est dans la manipulation d'un large individu. De plus, la conscience d'Opie de laisser aller son corps volumineux et puissant à ce jeu devient jubilatoire. Dans *Playing on the Edge, Sadoomasochism, Risk, and Intimacy*, Staci Newmahr mentionne rapidement le surpoids général des membres d'une communauté BDSM qui a fait l'objet de son étude. Elle explique que durant ses entretiens, cela n'est jamais apparu comme un problème pour les membres de cette communauté et est rarement mentionné. Toutefois, elle ajoute que c'est une question qui est soulevée lors des jeux SM, et qu'« un dos plus large offre une « toile » plus large » (2011 : 25, trad. libre)<sup>16</sup>. Cela nous introduit à l'idée que le dos d'Opie sur la photo *Cutting*, est une toile et que sa peau en est la fibre tissée. C'est l'artiste Judie Bamber qui a coupé dans la peau d'Opie et « c'était la première fois qu'elle faisait quelque chose de la sorte » nous confie la photographe (2016 [2008] : 208). La peintre est familière avec la relation qu'une artiste entretient avec la toile. Comme la peau dans le cas de *Cutting*, l'application de la matière dessus est toujours comme une agression. Le début de l'œuvre d'art commence inexorablement par l'altération de la toile. Les fibres absorbent la peinture jusqu'à ce qu'elles étouffent et la refassent émerger sur la surface. Ici, Bamber produit le geste inverse, et est venue extraire la matière — le sang — en s'assurant que la pression de la lame soit suffisante, mais aussi sécuritaire pour Opie. La violence du geste de la peintre ou du peintre nourrit alors l'érotisme du geste BDSM. La largeur du dos d'Opie permet la grandiosité de l'œuvre. Elle fournit également au regard un terrain de jeu si vaste qu'il stimule d'autant plus sa partenaire par les

---

<sup>16</sup> « [...] a larger back provides a larger "canvas" [...] »

possibilités qu'il offre. Prendre de la place autorise la photographe à créer une image du plaisir de la sexualité *butch* BDSM<sup>17</sup>.

Celle-ci dénote radicalement des œuvres de Robert Mapplethorpe déjà mentionnées dans le chapitre précédent et qui constituent une référence lors de l'appréhension de représentations d'actes BDSM en art. Les photos étudiées plus tôt nous montrent à voir des corps qui répondent à des canons de beauté classiques. Les modèles posent tels des statues et leur peau reste intacte, sublimée par la lumière projetée sur leur corps. Ce sont aussi des représentations qui se concentrent le plus souvent sur le pénis de ses modèles et centrent ainsi les pratiques BDSM autour de l'organe génital (masculin). Mapplethorpe offre une image du BDSM idéalisée en effaçant les traces qu'il laisse sur le corps, mais aussi en se limitant à des zones érogènes « traditionnelles ». Opie écrit un tout autre récit. En représentant les perles de sang qui coulent de son dos, l'irritation de sa peau et en mettant en avant ses cicatrices, l'artiste propose une image crue qui rapproche la regardeuse et le regardeur de la réalité de l'acte. En effet, ces marques provoquées par une attaque dans sa chair les empêchent de contester la douleur et donc la réalité de l'expérience qu'Opie leur présente (Scarry, 1985 : 27). Cela associé à la qualité de véracité accordée au médium photographique, l'empathie pour Opie augmente d'autant plus.

Il n'est pas indiqué qui a gravé ces mots dans sa chair pour l'œuvre *Pervert*, mais il y a fort à parier qu'Opie ne s'est pas coupée toute seule. Similairement à *Cutting*, les traces de cette action nous indiquent qu'elle a eu lieu il y a très peu de temps. Il est possible que l'érotisme, mais surtout la subversion de représenter son sang qui coule après avoir pris part à une pratique BDSM échappe à un regard étranger à ces pratiques. Nous serions traditionnellement plus bouleversés devant du sperme, par exemple, qui est l'indice qu'un acte sexuel plus « conventionnel » vient d'avoir lieu. Toutefois, ce sang frais peut être une trace à mettre au même niveau, car également le résultat d'un acte sexuel. Il faut alors considérer ce que *Pervert* nous montre, c'est-à-dire une image hautement sexuelle — avec un regard qui connaît les codes lesbiens du BDSM. Tout comme Angela et Bo, Opie nous présente ses larges mains, fermement croisées devant son entrejambe. Ses dix doigts sont parfaitement visibles pour le spectateur et

---

<sup>17</sup> Je l'ai annoncé dans mon introduction, mon projet est d'ici contrecarrer un discours dominant sur ces autoportraits d'Opie qui se concentre exclusivement sur la douleur de l'artiste. En effet, à propos de cette œuvre, Avgi Saketopoulou (2013) tend à lire la rencontre de la douleur physique — provoquée par les coupures — et de la douleur psychique — provoquée par la rupture d'Opie et sa compagne qui a motivé l'élaboration de cette photo. Bien que cette analyse soit intéressante, il est toutefois déroutant que cet acte ne soit pas considéré comme un acte BDSM et donc qui produit du plaisir. Saketopoulou vient même à affirmer que cette photo ne montre pas ces coupures d'une manière sexualisée, mais plutôt comme une opposition à l'hétéronormativité (247). Mon projet est de n'exclure aucun de ces aspects.

attendent calmement d'être mis à contribution. Le geste de Bo est également significatif sur ce point-là. Ses pouces dans les poches et ses doigts déployés encadrent son entrejambe. Ils menacent de se rejoindre devant son sexe sans pour autant le faire et créent une tension autour de cette zone. Toutefois, pour revenir à *Pervert*, réunis de cette manière ces doigts semblent également faire barrage. Opie nous invite à appréhender cette image en nous détachant d'une conception de l'acte sexuel qui se concentre traditionnellement sur les organes génitaux. Et nous pouvons alors maintenant nous confronter à la pratique qui est en train de se dérouler devant nos yeux. Les jeux d'aiguilles ont généralement pour effet de stimuler la sécrétion d'endorphine dans le corps. La cagoule en cuir, en la privant de son sens de la vue, lui permet de se concentrer sur d'autres sens, notamment celui du toucher (Maiorano, 2015 : 65). Opie est en train de nous montrer ce qui l'aide à ressentir du plaisir lorsqu'elle pratique sa sexualité. Elle n'hésite d'ailleurs pas à nous y faire prendre part. Sur les photos *Cutting* et *Pervert*, Opie refuse fermement de nous accorder son regard et nous torture donc en nous privant de la lecture de ce qu'elle ressent. Ce refus contribue au jeu érotique et nous positionne comme participant dans cette dynamique de domination. Sur le tableau *Venus Envy*, Sadie Lee ne nous tourne pas le dos, mais nous prive aussi d'une quelconque expressivité sur son visage. Le poing qui émerge fermement de sa braguette nous est communiqué par un regard franc, mais silencieux. La tension érotique de ce geste en est d'autant plus forte. Ce jeu de domination consiste à afficher une indifférence alors que l'on est stimulé. Cela contribue à provoquer une sensation de manque chez la partenaire et donc à la maîtriser.

Je souhaite à présent revenir à ce qui a été exposé dans le premier chapitre et lire le corps représenté sur ces œuvres non plus à travers sa matérialité, mais par le biais de l'émotivité qu'il communique. Selon moi, ces photos font la démonstration d'un style émotionnel hybride qui insiste sur la résilience *butch*. Un thème essentiel à la clôture de ce mémoire.

### **3.3 Esthétique de la vulnérabilité *butch***

L'exploration du traumatisme *butch* a laissé transparaître que l'autoprotection et le refus de communiquer une vulnérabilité sont primordiaux à la survie des lesbiennes *butch*. Veillant à la représentation d'une dynamique similaire, les photos étudiées pour ce chapitre ont toutes exposé une qualité d'inaccessibilité. Comme je l'ai noté, parfois leurs aspects formels déstabilisent cette affirmation en appelant à la familiarité des choix artistiques, mais ce qu'elles représentent rétablit une distance. En effet, le principe de communauté sous-entend une sorte

de repli sur soi, un repli qui se veut productif et qui permet un répit des agressions extérieures. La couleur vive des arrière-plans et la puissante lumière qui exposent les bijoux, les accoutrements excentriques et les tatouages n'ont pas seulement pour effet de les représenter sous leur plus beau jour. L'apparat autorise aussi les modèles à rester dans l'apparence, et donc, dans un sens, dans le superficiel. Cette profusion de vêtements colorés, d'objets brillants et de poses performatives ne permet pas à la regardeuse et au regardeur étrangers à cette communauté d'avoir accès à une totale compréhension de ce qui se déploie devant ses yeux. Opie se protège elle et sa communauté et ainsi étend le sens que l'on accorde au mot « mère ». Quand la photographe parle d'elle-même comme étant « un roi guerrier » pour *Pervert*, elle nous invite à l'imaginer comme protectrice du royaume queer. Elle se protège aussi elle-même en revêtant son casque de chevalier, ici la cagoule en cuir<sup>18</sup>.

Similairement, sur *The Gatekeeper* de Volcano (Fig. 3.11), la *butch*/grâce tient la garde devant les deux autres qui s'embrassent derrière elle. Dans le premier chapitre, je notais la capacité de Sadie Lee à créer des espaces qui ne sont pas accessibles à une tradition artistique portée par un regard misogyne. L'œuvre *The Gatekeeper* traduit selon moi une volonté similaire de la part du photographe Del LaGrace Volcano. Cette photo est à mettre en lien avec *Three Butches*. En effet, elles semblent avoir été prises à quelques minutes d'intervalle. Elles représentent les trois modèles cette fois-ci vêtus de longs shorts soutenus par de larges ceintures de cuir noir, fermées par une grosse boucle rectangulaire. Sur la photo *Three Butches* (Fig. 3.12), elles se tiennent sur les escaliers d'un perron d'une maison à la porte typiquement anglaise. L'agencement de leur corps est le même que celui de l'œuvre *Three Graces*, mais maintenant les modèles de droite et de gauche sont sur de plus hautes marches, ce qui les élève, mais les positionne en arrière. Elles sont torses nu et des bijoux tombent sur leur poitrine. Le modèle au centre porte une chaîne avec des plaques militaires en pendentif et le modèle de gauche des lanières de cuir rejointes à sa gorge par un bijou, un objet que l'on retrouve généralement dans l'uniforme d'un cow-boy. Dans *The Gatekeeper*, le modèle de gauche est maintenant à l'avant. Il a les mains dans les poches et écarte ses coudes sur ses côtés pour prendre le plus d'espace possible. Derrière elle, les deux autres personnes s'embrassent. Celle qui était au centre agrippe avec son bras la tête du modèle de droite et plonge son visage dans

---

<sup>18</sup> Pour une conversation sur l'usage et l'esthétique de la cagoule dans l'univers BDSM, voir « Bringing out the Gimp: Fashioning the SM Imaginary » (2014) de Gary Needham. L'auteur discute brièvement de la photo *Pervert* de Catherine Opie et perçoit son usage de la cagoule en cuir comme une manière de déstabiliser les conventions du portrait. Mais répond aussi au propos de la photographe en y trouvant une stratégie pour lutter contre la normalisation des identités queer, mais aussi pour déjouer la facile démonisation du BDSM observée dans la culture populaire.

le sien. Cette représentation du désir lesbien, nous dit le titre « the gatekeeper », demande une certaine implication pour être comprise. En effet, ce terme est un terme ethnographique qui référence à l'élaboration d'une stratégie pour réussir à accéder à quelque chose. Volcano ici nous rappelle que notre connaissance est limitée, et que l'action d'observer cette dynamique entre les modèles ne nous donne pas nécessairement accès à sa compréhension. Il les protège de notre regard en veillant à ce que l'on se sente comme des intrus. Il en est de même pour *Triad*. En effet, les corps sont entrelacés et ensemble forment une boule qui décourage l'envie de les distinguer. Aux endroits où les peaux se touchent, on croirait pouvoir les voir fusionner afin que cet amas de corps devienne un espace hermétique. Ce réflex de se renfermer a longuement été discuté lors de l'appréhension des œuvres de Sadie Lee. Le traumatisme *butch* parcourt le corps de ses modèles comme une décharge électrique qui les force à se recroqueviller sur eux-mêmes. Dans le soin porté à ses modèles, Opie fait écho à ce désir d'intouchabilité. Toutefois, ses autoportraits déstabilisent ce récit et offre de la nuance à ce que j'ai exposé auparavant. En effet, pour cette dernière partie je souhaite apporter au style émotionnel *butch* discuté dans le premier chapitre l'hybridité qui a été accordée au corps *butch* dans le deuxième chapitre.

Le sensoriel des œuvres d'Opie, mais cette fois-ci celui de *Portraits*, est le point de départ de l'analyse de Dana Seitler. En effet, selon l'auteure, la démarche d'Opie de faire appel à une tradition de la peinture, traduit son enthousiasme pour l'idée d'offrir à ses photographies de la texture. En utilisant les vives couleurs que l'on a déjà découvertes dans la première partie de ce chapitre, l'artiste tente de provoquer les sensations que l'on ressentirait avec la texture du médium de la peinture (2014 : 54)<sup>19</sup>. Pour Seitler le médium photographique est considéré pour ses qualités empiriques et technologiques, « est mis au service de l'esthétique [et de] l'éveil sensoriel[.] » (*Ibid*, trad. libre)<sup>20</sup> Le relief du tissu damas des tentures déployées devant la photographe dans sa série d'autoportraits attire notre attention sur sa texture et produit un effet similaire. Si l'on était invité à passer notre doigt dessus, nous pourrions ressentir le rugueux du tissu entre les motifs, la douceur du fil brodé et le moelleux du velours. L'expérience du toucher offerte à l'imagination varie dans son niveau d'agréabilité et en l'espace de peu de temps. Ainsi, les arrière-plans de ces photos contribuent à communiquer la relation ambiguë *butch* avec le contact physique que j'ai exposé auparavant, mais ne la refuse pas. J'ai noté dans le premier chapitre que Sadie Lee mettait un point d'honneur à travers la retenue de sa touche, de

---

<sup>19</sup> Pour une discussion détaillée de la sensorialité de la photographie, voir l'analyse de la visualité haptique de Riegl par Laura U. Marks dans *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (1999).

<sup>20</sup> « [...] is put to the service of aesthetic [and of] sensorial arousal[.] »

communiquer la froide distance que ses modèles véhiculent par leur corps. Toutefois, l'œuvre *Venus Envy* représente son modèle devant un rideau rouge en velours. Cet arrière-plan chaleureux déstabilise mon commentaire et, comme je viens de le démontrer avec la sensation que le damas produit sous le doigt, nous invite à reconsidérer cette distance. Cela est aussi vrai dans la façon dont Catherine Opie représente son corps.

L'œuvre *Pervert* nous donne à voir la photographe se tenant droite et déployant ses bras autour d'elle. Ce langage corporel communique une ouverture : elle ne se replie pas sur sa douleur physique ni sur sa douleur psychique. De plus, les rougeurs qui entourent les aiguilles, mais aussi celles qui entourent le dessin représenté sur son dos montrent une réaction qui détonne avec l'engourdissement identifié dans les gestes de la *butch* en chemise ou la *butch* peinte sur le tableau *Crossdressers* de Sadie Lee. Sa peau réagit à l'agression des coupures et de sa perforation. « Construites comme "ouverture," la vulnérabilité comme un état émotionnel est connectée au corps » nous dit Ann Cvetkovich (2003 : 58, trad. libre)<sup>21</sup>. On peut alors prendre cette phrase dans l'autre sens et affirmer que quand Opie représente un corps affecté par une action extérieure, elle représente également son ouverture à ce qui peut l'agresser intérieurement, c'est-à-dire émotionnellement. En ouvrant sa peau et en nous présentant ce qu'il y a à l'intérieur — sa chair et son sang — elle s'ouvre aussi de manière figurée. Opie nous fait confiance pour réceptionner cette image complexe. Elle fait également confiance à Bamber quand elle la laisse entailler son dos et propose une représentation de ce qui résulte lorsqu'elle renonce à une partie de son pouvoir<sup>22</sup>. La photographe nous invite à imaginer la paume de la main de Bamber s'enfoncer dans son dos pour confortablement prendre appui. La sensation que la lame produit pour Opie rencontre celle du contact avec la peau de quelqu'un d'autre. On peut facilement supposer que cela contribue à augmenter son plaisir et le tatouage qu'Opie a sur son bras sous-entend qu'une dynamique similaire a pris place dans le passé. L'intimité de ces gestes puise sa force dans le soin et la tendresse qui est trop souvent évacuée lors de l'analyse de ces représentations d'une sexualité BDSM. En effet, l'action de couper dans la peau d'Opie est le plus souvent conçue comme violente et serait, selon Saketopoulou, le résultat d'une douleur psychique (2013 : 246). Je préfère voir cette œuvre comme un témoignage d'une relation intime entre deux partis.

---

<sup>21</sup> « Constructed as « openness, » vulnerability as an emotional state is connected to the body »

<sup>22</sup> Cette confiance prend également une tournure d'autant plus extrême lorsque l'on considère le contexte, c'est-à-dire celui marqué par une frénétique peur du SIDA et donc du sang.

Le titre de l'œuvre *Skin* de Sadie Lee considère très littéralement la peau. Pour la couleur de peau des modèles et pour sa référence à l'identité skinhead. Mais aussi pour la peau dans toute sa matérialité. Le modèle de gauche touche le modèle *butch* de droite, mais la retenue de ce geste empêche selon moi de se qualifier comme étant une tentative de négocier la réticence au contact physique. La relation intime n'est alors pas obligatoirement entre elles deux, mais entre la *butch* et la peintre. En effet, je pense que ce titre invite à tenir compte du geste de Sadie Lee. Sa main qui tenait le pinceau a passé beaucoup de temps à proximité de la poitrine du modèle représentée par *Skin*, mais aussi de la *butch* du portrait *Crossdressers*. On peut même considérer que Lee la touche par le biais de son geste en se replongeant dans l'appréhension de la toile comme étant de la peau, qui n'est pas seulement formulée lors de rapport BDSM, mais est aussi une image véhiculée par l'histoire de l'art depuis au moins le 17<sup>e</sup> siècle (Garb, 2007 : 1). La peintre se permet de transgresser une limite que son modèle *butch* préfère établir en touchant ainsi sa poitrine. Toutefois, sa touche, je l'ai noté auparavant, est légère et peut être interprétée comme une précaution de la part de l'artiste, qui comprend l'identité qu'elle est en train de représenter. On peut alors voir émerger de l'esthétique *butch* de Sadie Lee une éthique grâce à son appréhension, pas seulement de l'apparence, mais aussi des modes de relations *butch*.

Cette relation à l'autre par le biais du contact physique, également représenté littéralement par les deux femmes qui se tiennent la main sur le dessin gravé dans le dos d'Opie, nous invite à reconsidérer le traumatisme *butch* lié au toucher et la pénétration, mais ne l'efface pas totalement. En faisant de la peau de ses bras et de son dos une zone érogène, Opie redéfinit aussi ce que cela veut dire de se faire toucher. Tout en refusant d'associer un laisser-aller à la stimulation des organes sexuels, elle démontre que l'intouchabilité *butch* demande une lecture plus subtile. Il en est de même pour la pénétration, qui ne se définit pas en termes de pénétration vaginale, mais par le plaisir qu'elle prend à se faire pénétrer par des aiguilles et tout en assumant un rôle de dominée. Judith « Jack » Halberstam explique que l'on ne peut pas considérer au premier degré « l'intouchabilité » des *stone butch*. En effet, il s'agit plus d'un refus de se faire toucher sans qu'il y ait une médiation de ce toucher par la personne réceptrice (1998 : 125). Selon moi, le BDSM fait parfaitement écho à ces propos, cela étant une pratique sexuelle dont les actes sont rigoureusement contrôlés. Cvetkovich dirait que la photographe exerce son pouvoir de réceptivité, un pouvoir habituellement associé aux lesbiennes *femme*. La binarité rigide des rôles genrés *butch/femme* est ainsi remise en cause pour mieux réclamer le privilège

de se montrer vulnérable publiquement. « When butches cry » est un poème de Bonni Barringer qui nous dit :

When butches cry  
They weep, they wail  
they gnash their teeth  
and moan

Strong woman's pain  
it's just the same  
except it's mostly done  
alone

(1992 :109)

Opie en faisant le très public spectacle de sa douleur et du plaisir que cela lui procure, mais aussi en exposant sur son dos l'espoir qu'elle nourrit d'avoir un jour une famille, transcende l'isolation de la *butch* dont il est fait état dans les mots de Barringer. Elle articule « une identité *butch* qui ne nécessite pas un rejet de la vulnérabilité féminine ou de la féminité, en particulier une féminité définie en termes de capacité à ressentir. » (Cvetkovich, 2003 : 72, trad. libre)<sup>23</sup>. Dans son poème, Barringer parle de la douleur de la *butch* comme étant celle d'une femme forte et Cvetkovich fait l'assertion que l'auteure veut insister sur le fait que malgré l'adoption de codes masculins, les *butch* sont en fait bien des femmes (2003 : 69). Dans le précédent chapitre, j'ai averti du problème que ce type d'affirmations constitue et je me désolidarise de ces propos. Toutefois, cela nous indique que leur assignation au genre féminin est le point de départ du traumatisme discuté par l'auteure. Refuser de se laisser toucher permet à la *butch* de s'approprier à travers sa masculinité, mais, si se faire toucher la menace autant, c'est parce qu'il fait appel à un traumatisme féminin<sup>24</sup>.

De plus, de sa lecture du silence de Jess, l'héroïne du roman *Stone Butch Blues*, lors d'un échange avec Ben, un collègue qui se confie à elle, Cvetkovich conclut « [l]a réceptivité

---

<sup>23</sup> « [...] they [...] articulate butch identity in ways [that do not demand a rejection of female vulnerability or womanliness [...]. »

<sup>24</sup> Ce qui constitue ce traumatisme est plus précisément nommé par Cvetkovich à nombreuses reprises. L'auteure présente notamment le danger de la grossesse, du viol et de ne pas pouvoir avoir du plaisir comme étant des causes de l'inconfort féminin avec la sexualité (2003 : 63).

*femme* et le silence *butch* sont curieusement similaires. » (2003 : 75, trad. libre)<sup>25</sup>. Bien que cette remarque délimite deux styles émotionnels différents et donc renforce une certaine binarité, elle sous-entend que ces deux styles ont le même but de réceptionner la vulnérabilité de l'interlocuteur et d'en prendre soin. Ce silence est en effet bien communiqué dans les œuvres d'Opie. Comme je l'ai exposé plus tôt, ce refus de présenter des émotions en cachant son visage d'une cagoule et en tournant le dos s'apparente à un jeu de domination. Mais il peut aussi être lu comme un espace qu'Opie offre. En décidant de ne pas imposer ce qu'elle ressent, elle invite la regardeuse et le regardeur à projeter leurs propres émotions. Cela fait écho au rôle maternel qu'Opie met en scène. Ce pouvoir quand il est confronté à l'image de la mère est un pouvoir féminin<sup>26</sup> et semble suggérer que son incarnation peut prendre de nombreuses formes. L'artiste exploite ici des qualités d'empathie et de bienveillance, qui certes se lisent dans le regard qu'elle offre à son fils, mais également dans la façon dont elle pointe son appareil photo sur les membres de sa communauté. Toutefois, on ne peut pas y voir une absence d'émotions dans ce silence. Nous priver de les lire d'une manière classique, c'est-à-dire sur son visage, sous-entend un trop-plein d'émotions plutôt qu'un manque. Se faire submerger par ce que l'on ressent demande parfois des manières alternatives de le formuler. La photographe fait alors appel à un style émotionnel particulier et le communique par le biais de sa sexualité BDSM. Elle comble ainsi un besoin de langage pour exprimer l'expérience (émotive) des lesbiennes *butch* en proposant une esthétique de sa propre émotivité.

Pour se détourner de la féminisation de l'expérience émotive qui pourrait porter atteinte à son identité *butch*, Cherríe Moraga s'imagine à travers un soi « hermaphrodite » (1983). Cela lui permet de se détacher d'une binarité qui nourrit un traumatisme pas seulement lié à sa sexualité, mais aussi à son genre. Opie transmet une image de l'émotivité « hermaphrodite » en utilisant son corps. Tourner le dos à l'appareil photo, on l'a vu avec les portraits de Jack/Jax de Volcano, autorise le modèle à communiquer son hybridité genrée. Cette stratégie est également observée par Opie pour l'œuvre *Cutting*.

Opie's and Grace's<sup>27</sup> "back art" is a refusal to engage with the all-too-easy game of gender ambiguity. They want gender literally to be a surface for inscriptions, words and drawings, art and desire. (Halberstam, 1997 : 187)

---

<sup>25</sup> « Femme receptivity and butch silence are interestingly similar. »

<sup>26</sup> Il est important que je précise que lorsque je parle de féminin je ne limite pas son incarnation à des personnes assignées femme à la naissance et cisgenres. Le féminin est certes le produit d'une expérience commune de personnes lues comme des femmes, mais cette expérience étant le plus souvent définie en opposition au patriarcat, ces personnes ne sont pas les seules à en faire l'expérience.

<sup>27</sup> À l'époque de la publication de cet essai (1993) Del LaGrace Volcano utilisait toujours le nom de Della Grace.

Pour les besoins du catalogue d'exposition *Catherine Opie, American Photographer*, le Whitney Museum a rassemblé les autoportraits d'Opie avec une autre œuvre appelée *Dyke* (Fig. 3.13)<sup>28</sup>. Ce portrait est également celui d'une personne photographiée de dos, une tenture en damas bleu et noir tendue devant elle. Ses cheveux sont coupés très court ce qui laisse apparaître un anneau à chaque oreille, mais surtout dégage une nuque qui arbore un tatouage disant « dyke » en lettrage qu'Halberstam identifie comme gothique. Il fait écho aux propos d'Opie rapportés plus tôt lorsqu'elle explique vouloir porter la cause des pervers et le faire de manière très élégante avec l'œuvre *Pervert*. Halberstam interprète la mise en avant du label « dyke » comme étant une indication du genre féminin de la personne, mais ajoute « qu'en considérant les nombreuses images multigenrées de *dykes* qu'Opie a produites, le mot « DYKE » offre très peu d'indices sur ce à quoi peut ressembler le devant de son corps. » (1993 : 185, trad. libre)<sup>29</sup>. Au regard de l'analyse des œuvres de Volcano, je souhaite aussi avancer que le mot « dyke » ou même « lesbienne, » ne suppose pas que le sujet soit une femme. Opie nous invite alors à considérer la fragilité des éléments qui définissent les catégories homme/femme, mais aussi *butch/femme*, et ainsi nous permet de contempler la manière dont elles se nourrissent l'une l'autre. Ces autoportraits sont des images de résilience qui réévaluent les termes du traumatisme en représentant la créativité genrée et sexuelle *butch*.

La fierté est un sentiment très souvent évoqué lorsque l'on mentionne la survie queer. On peut le lire tout au long de la découverte des tableaux de la série *Portraits* d'Opie. L'amour que la photographe communique à ses modèles par le biais de l'objectif de son appareil photo nous demande de les considérer comme sa famille. Pour leur offrir une image d'eux-mêmes, Opie puise dans des références à l'histoire de l'art qui auraient pour but de les dignifier autant qu'ils le méritent. Toutefois, j'ai noté qu'Opie prend de la distance avec ces références pour s'assurer d'ouvrir un espace alternatif qui correspond aux identités queer représentées. L'esthétique de la renaissance nordique à laquelle il est fait appel construit des ponts entre les mondes, et ainsi Opie prend le risque d'inviter une regardeuse et un regardeur hostiles à se rapprocher et formuler un commentaire. Cette stratégie détonne avec celle du photographe Del LaGrace Volcano qui préfère mettre mal à l'aise en invoquant l'esthétique douloureuse de la

---

<sup>28</sup> Selon Saketopoulou, le groupement de ces œuvres serait une manière d'affirmer que le sadomasochisme est autant une orientation sexuelle que le fait d'être une « dyke », mais aussi que la marginalisation des personnes pratiquant le BDSM est similaire sur plusieurs plans à celle du sujet lesbien et gay (2013 : 248).

<sup>29</sup> « [...] given the many multi-gendered images of dykes that Opie has produced, the word "DYKE" gives very few clues as to what the front of this body might look like. »

photographie médicale. Mais aussi en rejetant l'idée de famille, qui est présentée aux personnes LGBTQ comme un cadeau maintenant accessible pour toutes les personnes disposées à adhérer à une notion du bonheur libérale. Cependant, Opie refuse l'idéalisation de son désir de famille en le confrontant à une image de son identité sexuelle et de genre. Elle n'hésite en effet pas à s'auto-représenter à travers tout ce qu'il y a d'inconvenable dans son désir BDSM et son expression *butch*. Opie expose un gros corps, contraint par une cagoule, percé par des aiguilles et à la peau coupée. Ces images dérangeantes se révoltent contre les préconceptions qui limitent les expressions de l'identité *butch* et BDSM. Elles déstabilisent également la représentation de l'intouchabilité *butch* en l'apposant au corps affecté par des actions extérieures. Opie réclame le privilège de se présenter comme vulnérable le plus souvent associé aux identités *femme*, et en redéfinit les conditions pour pouvoir en faire l'expérience. Cette lecture des œuvres de la photographe invite à reconsidérer une dernière fois les portraits de Sadie Lee et leur rapport au toucher. On voit alors émerger de l'esthétique *butch* de *Tomboys and Crossdressers* une éthique de la peintre, qui consiste à une négociation constante avec le sujet peint.

## CONCLUSION

Les nuances des identités *butch* ont pris forme grâce au projet de ce mémoire de confronter les regards de trois artistes queer. Toutefois, leur opposition assumée à un regard extérieur définit également leur démarche. Chaque artiste dont les œuvres ont fait l'objet d'une étude dans ce mémoire a à un moment situé ses œuvres par le biais d'une comparaison avec le regard de l'artiste masculin. Sadie Lee s'est attardée sur l'œuvre *Jeune Femme en Chemise* de Pablo Picasso pour mieux mettre en avant l'érotisme propre à la *butch* représentée par le tableau *La Butch en Chemise*. L'humour des titres de ses œuvres trouve une toute nouvelle force dans son coup de pinceau précis qui permet d'établir une figuration impressionnante pour son détail. En effet, ces deux éléments combinés constituent selon moi un *drag* de la peinture. Il compte sur la répétition du geste rigide et vigoureux dirigé vers la toile, que la rationalité du peintre blanc permet de qualifier comme étant constitutive de la définition d'artiste. Lee, en le répétant rigoureusement, se moque de cette rationalité et dévoile son rôle dans la performance de la masculinité du peintre qui exclut les femmes artistes du canon. Del LaGrace Volcano applique une méthode similaire en demandant à ses modèles de poser de la même manière que les trois grâces représentées par Canova. La similitude entre les deux images autorise le photographe à se moquer d'une dynamique lesbienne imaginée par le regard du sculpteur. Il remplace alors une scène entre trois lesbiennes féminines, dont la représentation est lissée par la douceur des gestes mais aussi littéralement par le marbre blanc dans lequel elles sont sculptées, par une scène entre trois lesbiennes *butch* qui portent les marques d'un acte sadomasochiste et qui affichent clairement des relations de dominantes/dominées. Ces représentations du BDSM s'opposent également à celles du photographe Robert Mapplethorpe qui présente une tendance à fétichiser le corps de ses modèles, notamment le corps noir. Enfin, Catherine Opie se distingue des autres artistes à l'étude dans son rapport au canon. En effet, elle confie que son intérêt pour la Renaissance nordique a impacté le choix des couleurs des arrière-plans devant lesquels les individus composant sa communauté posent. Cela est pour la photographe une manière de transposer la dignification des modèles par les portraits du peintre Hans Holbein sur ses propres modèles. Bien que cette référence soit à nuancer, cette démarche démontre le soin qu'Opie offre à sa famille alternative. De plus, dans ses autoportraits, Catherine Opie fait la démonstration d'une similaire opposition à Mapplethorpe en refusant la lumière qui sublime le muscle et la peau dans ses portraits. La photographe préfère effectivement l'image d'un corps qui saigne et

dont l'épiderme est irrité lorsqu'il est manipulé et ainsi refuse l'idéalisation lorsqu'elle illustre son plaisir BDSM.

On peut observer ce même refus dans la représentation de son identité *butch*. Ses cheveux en bataille et son visage rougi au grain de peau irrégulier contraste avec les portraits de Sadie Lee et de Del LaGrace Volcano. En effet, Lee donne beaucoup d'importance à la méticuleuse illustration du soin que prennent ses modèles *butch* quant à leur apparence. Tous portent du maquillage et des bijoux et ont des cheveux parfaitement coiffés. La rencontre de ces éléments traditionnellement considérés comme féminins avec leur masculinité, véhiculée le plus souvent par des codes prolétaires comme le jean et le t-shirt blanc, mais aussi par leurs gestes, déstabilise l'association de l'identité et l'esthétique *butch* à une rigidité dans l'expression de son genre. Ce désintérêt pour la binarité genrée est au cœur du projet de Volcano qui fait également appel à une image séduisante de ses modèles en mettant à mal l'image médicale de la sexologie du 19<sup>ème</sup> siècle, en se la réappropriant à travers l'érotisation. Cela contribue à constituer l'esthétique transgenre du photographe qui compte sur la matérialité du corps et notamment le rapport que ses modèles entretiennent avec leur poitrine. L'examen des photos de Volcano a permis de découvrir les liens entre l'esthétique *butch* et l'esthétique transgenre ce qui autorise l'identité qui est à l'étude à de nouveau échapper à une quelconque catégorisation genrée. Le corps est un locus important pour Opie également qui fait le geste de nous tourner le dos afin de décourager la regardeuse et le regardeur de genrer son identité.

Cette déstabilisation est possible par l'établissement dans le premier chapitre des rôles *butch* et *femme*. Par le biais de l'étude du traumatisme lié au toucher, c'est-à-dire le refus des *butch* de se faire toucher physiquement ou émotionnellement, j'ai localisé dans les gestes des modèles de Sadie Lee deux styles émotionnels distincts selon ces rôles genrés lesbiens. Bien que cette binarité permette de comprendre les éléments performatifs des masculinités *butch* dans un contexte historique, il est bien sûr nécessaire de la redéfinir. Catherine Opie floute les frontières entre ces deux styles et provoque une rencontre entre l'esthétique *butch* et l'esthétique transgenre mais ici au niveau du ressenti et non pas du corporel comme cela est observé dans le deuxième chapitre à propos des photos de Del LaGrace Volcano. Elle fait la démonstration d'un « hermaphrodisme » émotionnel pour emprunter le terme de Cherríe Moraga. En effet, en représentant une image du plaisir, Opie ne considère pas seulement l'esthétique *butch* au-delà du traumatisme, mais lui offre aussi une forme différente par la redéfinition de la vulnérabilité. La réticence au toucher est négociée par son désir sexuel BDSM et on peut ainsi remarquer que cette négociation n'est pas tout à fait absente des œuvres de Sadie Lee. En effet, par la médiation

de son geste de peintre, elle touche le corps de ses modèles. La légèreté de son mouvement, redéfinit le traumatisme en donnant un nouveau sens au toucher et ainsi apporte à l'esthétique *butch* une éthique dans la représentation.

En observant rigoureusement les gestes des modèles de Sadie Lee, Del LaGrace Volcano et Catherine Opie, ce que j'ai seulement lu comme le marqueur d'un traumatisme est aussi devenu l'expression d'une identité qui se place en dehors de la binarité. Ce que j'ai interprété comme un refus de se faire toucher est ensuite aussi devenu une négociation de l'artiste avec son modèle. Ce que j'ai perçu comme deux styles émotionnels différents est apparu ensuite en constante communication grâce à l'idée d'un style corporel trans\*. L'esthétique *butch* à laquelle ces analyses conduisent, existe seulement grâce à ce mouvement produit par le rebondissement d'une et d'un artiste à l'autre. J'aimerais maintenant mettre la localisation de ces nuances de l'identité et de l'esthétique *butch* au profit de la lecture d'une œuvre plus contemporaine, qui refuse la binarité dans un projet qui se concentre sur la masculinité par le biais de l'image trans. Le projet *Cuts: A Traditionnal Sculpture* (2011 – 2013) mené par l'artiste de Montréal, Cassils, commence par une performance inspirée de celle d'Eleanor Antin appelée *Carving: A Traditionnal Sculpture* (1972). Un projet pour lequel Antin a respecté un régime strict pendant 45 jours et a documenté la transformation de son corps en 148 photos. Cassils, à la place de perdre du poids va gagner plus de 10kg en muscles grâce à de la musculation et un régime nutritionnel hautement régulé sur une durée de 6 mois. Ce projet donnera lieu à des installations vidéo, des photographies, des aquarelles et un magazine. Je souhaite me concentrer sur la série *Lady Face//Man Body* composée de quatre photos, trois d'entre elles dérivant de la première, *Pin Up 2* (2011).

Cette photo (Fig. 10), élaborée avec Robin Black, représente Cassils dans un espace de studio blanc éclairé d'une vive lumière. L'artiste ne porte pas de vêtements ce qui laisse au regard son travail des 6 derniers mois. Son corps est en effet sculpté par des muscles très développés. Ses abdominaux sont creusés, ses épaules très larges et la peau de ses biceps semble avoir de la peine à contenir ses veines. Sa poitrine a également muté sous l'effet de cet exercice physique intense, elle est maintenant extrêmement réduite par des pectoraux impressionnants. Son visage à la mâchoire tranchante est encadré par des cheveux lisses et brillants bruns. Ses lèvres sont maquillées avec un gloss rouge vif et ses yeux bleus sont laissés au naturel. Cassils dirige son regard partiellement obstrué par une mèche de cheveux vers nous, et cache son entrejambe en mimant le fait d'attraper quelque chose.

Cassils communique la performance de sa masculinité par le biais du muscle bien sûr, mais c'est encore une fois le geste qui a une grande importance. Notamment celui d'attraper de ses deux mains son entrejambe, mais aussi celui d'écartier les jambes. Cassils s'ancre dans le sol et prend de la place. Son image séduisante fait cependant davantage appel à une masculinité queer qu'une masculinité hétérosexuelle et cisgenre. En effet, la mèche de cheveux stratégiquement placée devant ses yeux et le regard qui en émerge, mais aussi la peau imberbe mise en valeur par la lumière blanche, sont les éléments d'un érotisme gay que l'on a pu observer dans les représentations de Jack/Jax par Del LaGrace Volcano. Les portraits de Jack/Jax et ceux de Cassils ont aussi pour point commun une esthétique *butch* qui compte sur le corps plus que sur les vêtements. L'érotisme de la disruption genrée comme discuté par Butler à propos des lesbiennes *butch*<sup>1</sup> et exploité dans le premier chapitre, est très visiblement mis en avant par cette photo. Cette rencontre des codes féminins – les lèvres rouges – et des codes masculins – le muscle – est visible par l'excès avec lequel ces codes sont mis en avant. Le corps transgenre de Cassils négocie également avec une poitrine, ici par la sculpture de celui-ci par le muscle. L'artiste fait la démonstration du corps technotopique discuté par Halberstam tout en s'assurant d'échapper à l'association du transgenrisme avec la chirurgie.

Toutefois, Cassils n'échappe pas à l'indélicatesse du monde extérieur. Les photos qui suivent, *Disfigured Image: Anatomically Correct*, *Disfigured Image: Cut Up: Comments From Huffington Post Article* et *Disfigured Image: The Resilient 20%* (Fig. 11, 12 et 13) sont des collages produits en 2013 à partir de cette œuvre. Ils sont le résultat de la réaction de l'artiste après avoir été confronté aux commentaires transphobes que *Pin Up 2* a provoqué quand elle a été publiée dans le *Huffington Post*. Sa revendication d'une image trans que l'artiste décide d'offrir à la vue d'un grand nombre, est reçue avec une vulgaire haine. La force de ce premier geste est ternie et la belle image s'affaiblit au fil des collages. Les titres qui débutent tous par le terme « défigurée » démontrent l'atteinte à l'identité de Cassils que les réactions transphobes constituent. L'image fière et séduisante est littéralement altérée par ces commentaires que Cassils accole sur son torse. En cachant son corps de ces mots, l'artiste place la violence qu'ils représentent entre iel<sup>2</sup> et nous. Son regard autrefois séducteur est devenu un métal qui fond au fil des collages. La dernière photo a été brûlée et indique que son pouvoir de résilience peut maintenant être évalué à 20%. Le geste qui permettait de communiquer sa masculinité semble

---

<sup>1</sup> « c'est précisément cette juxtaposition dissonante et la tension sexuelle que cette transgression génère qui constituent l'objet du désir. » (Butler, 2005 : 240)

<sup>2</sup> L'artiste se considérant comme non-binaire, je ne peux pas être certaine qu'un pronom que l'on nomme « neutre » soit adéquat, c'est cependant le seul que j'ai à ma disposition. Je tenterai alors de les éviter le plus possible.

être devenu un geste d'autoprotection comme cela a pu être observé dans plusieurs tableaux de Sadie Lee. Les traumatismes genrés et sexuels d'une histoire queer sont chaque jour nourris par de nouveaux événements douloureux et les œuvres de Sadie Lee, Del LaGrace Volcano et Catherine Opie donnent une place aux sentiments qu'ils provoquent tels que la frustration, la colère et la tristesse et génèrent également de cette manière une esthétique *butch*.

Ce mémoire, en se tournant vers la douleur queer peut avoir semblé réduire les identités à l'étude à leur marginalisation passée et présente. Ma démarche, j'espère avoir pu le démontrer, n'est pourtant pas d'enfermer ou de catégoriser les *butch*, ou même les personnes transmasculines, dans un unique récit. Et donc, elle n'est pas non plus de réduire l'esthétique *butch* à une esthétique du traumatisme. Mais plutôt de faire le choix de raconter le récit d'un mal être pour en explorer les issues. Cela doit être conçu comme le point de départ d'une exploration des pistes de guérison. Lee confie l'importance de son propre malaise face à ses modèles dans l'élaboration de sa propre éthique de travail (1996 : 125). Elle explique alors qu'elle essaie de le transmettre dans ses portraits d'eux, et permet aux autres personnes de se sentir aussi inconfortable devant les œuvres qu'elle lorsqu'elle leur fait face<sup>3</sup>. Lee perçoit cela comme une manière de rétablir un équilibre dans la représentation du corps féminin qui est si souvent offert au regard sans résistance. Fournir une image *butch* compliquée devient une stratégie pour mettre en avant un récit qui diffère du discours dominant. Le premier chapitre a constitué l'esthétique *butch* des œuvres de Sadie Lee autour du traumatisme lié au toucher mais également autour du partenariat avec la lesbienne *femme*, qui lui permet d'élaborer une manière d'être dans le monde propre à son identité. Se laisser toucher est également au cœur de la démarche d'Opie qui suggère par les coupures sur son corps, mais aussi par ses tatouages, qu'elle a autorisé des personnes à entrer en contact physique avec elle. Les collages de Cassils affichent également que l'artiste s'est laissé toucher, cette fois-ci émotionnellement. En effet, ils représentent une réaction à un geste extérieur tout autant que les rougeurs sur la peau d'Opie qui sont des témoins de sa réaction aux coupures. Malheureusement, au contraire d'Opie ce contact n'est pas médié par Cassils, les commentaires de l'article du Huffington Post se sont imposés à l'artiste. Toutefois, Cassils reprend le contrôle de sa rencontre avec eux et de ce que va être sa réaction en constituant ces collages. Par le biais de la surface de la photo, iel écrit sur son corps les commentaires que l'on peut imaginer toucher sa peau. Del LaGrace Volcano, en

---

<sup>3</sup> « I have always tended to make people nervous as I have difficulty relaxing with people I don't know very well and therefore make it unlikely that they should want to get to know me any better. I try to convey all this in my paintings of them and allow other people to feel as uncomfortable in front of the painted women as I do in front of the models themselves. »

apposant l'esthétique médicale douloureuse de la sexologie sur son corps, applique cette même méthode. On assiste alors à une prise de pouvoir sur la douleur et à sa réappropriation comme stratégie créative de survie et de célébration.

Catherine Opie en faisant un portrait d'elle nue, une cagoule de cuir sur la tête et avec sur sa poitrine gravé le mot « Pervers » nous offre aussi une illustration de cette stratégie. Toutefois, l'exploration de ses œuvres dans le troisième chapitre a permis de redéfinir l'esthétique *butch* au-delà du traumatisme. Les images constituées par l'artiste s'apparentent à une démonstration de résilience en représentant la force qu'il est possible de puiser dans la vulnérabilité. Opie confronte la regardeuse et le regardeur avec son plaisir. Un aspect qui est trop souvent ignoré lors de l'appréhension des photos d'Opie. En effet, les coupures présentes sur sa poitrine sont associées à la douleur sans qu'il soit fait mention de la satisfaction qu'elles procurent. Le plaisir que Cassils prend dans l'élaboration d'une image séduisante et le plaisir qu'elle provoquera pour la personne qui rencontrera cette photo semble être un but assumé de cette performance de la masculinité. En effet, Cassils n'a pas choisi n'importe quelle coupe de cheveux, vêtements ou encore posture. De plus, l'aspect sur lequel l'artiste centre sa performance est le muscle, un élément érotique qui compose les masculinités stéréotypées. Malgré les différentes violentes altérations que son corps a subies, on peut voir persister cette image séduisante de départ. On observe alors que le désir sexuel représenté par l'image permet à Cassils de tenir debout et de continuer à célébrer son identité.

L'esthétique *butch* des portraits de Cassils est nourrie par l'esthétique transgenre comme localisée dans les photos de Del LaGrace Volcano. C'est-à-dire par l'érotisation de la transmasculinité. En effet, le deuxième chapitre nous informe que le photographe déstabilise la violence dirigée envers le corps « déviant » en érotisant l'image de ces corps. Le médium lui-même est en jeu ici, pour son rôle historique dans la catégorisation genrée et sexuelle des individus par la sexologie. Volcano s'empare d'une esthétique qui y fait référence et offre à la regardeuse et au regardeur des autoportraits intrusifs par leur plan rapproché et la grille de mesure en arrière-plan. Le blanc très clinique des photos de Cassils n'est pas sans rappeler cette approche du médium photographique. La variété des couleurs des arrière-plans accordée aux modèles de Catherine Opie et de Sadie Lee, mais aussi la soigneuse luminosité de certaines photos de Volcano, sont ainsi, au regard de cette violente histoire, révélatrices d'une attitude des artistes envers leurs modèles. En effet, on peut lire la tendresse de leur regard qui refuse d'être détaché et objectifiant. D'une part en s'incluant dans leurs séries de photos, mais aussi en prenant soin de l'individualité de chaque personne représentée. Cela est selon moi constitutif

d'une éthique qui se traduit par le geste de l'artiste et qui est tout aussi constitutive de l'esthétique *butch*, une piste que j'aimerais explorer plus en détail dans le futur.

Le geste qui a tenté de définir une esthétique *butch*, le mien, a j'espère su observer cette même éthique. Celle-ci se dessine par sa précaution à questionner le mécanisme même de définition en dévoilant son histoire violente pour le sujet queer et surtout par son engagement à faire du doute le maître-mot de ma réflexion.

## BIBLIOGRAPHIE

ADAMS, P. (2013). *The Emptiness of the Image Psychoanalysis and Sexual Differences*. Abingdon, Oxon, Taylor and Francis.

AHMED, S. (2010). *The promise of happiness*. Durham [NC], Duke University Press.

AHMED, S. (2016). « An Affinity of Hammers » dans *Transgender Studies Quarterly*, vol. 3, No 1-2, pp. 22-34.

BANNERJI, K. (1993). « No Apologies » dans RATTI, R. *A Lotus of another color: an unfolding of the South Asian gay and lesbian experience*. Boston, Alyson Publications.

BARRINGER, B. (1992). « When Butches Cry » dans NESTLE, J. (1992). *The persistent desire: a femme-butch reader*. Boston, Alyson Publications.

BAUER, R. (2008). « Transgressive and Transformative Gendered Sexual Practices and White Privileges: The Case of the Dyke/Trans BDSM Communities » dans *WSQ: Women's Studies Quarterly*, Vol. 36, Numbers 3 & 4, pp. 233-253, The Feminist Press

BECKMANN, A. (2009). *The social construction of sexuality and perversion: deconstructing sadomasochism*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan.

BERGMAN, S. B. (2006). *Butch is a noun*. San Francisco, Suspect Thoughts Press.

BINDAM, D. (2016). « Lost Surfaces: Canova and Colour » dans *Oxford Art Journal*, Vol. 39, No 2, pp. 229-241.

BLESSING Jennifer (2008). *Catherine Opie: American photographer*. New York : Guggenheim Museum.

BRASSAÏ. (1976). *Le Paris secret des années trente*. Paris, Gallimard.

BRIGHT, D. (1998). *The passionate camera: photography and bodies of desire*. London, Routledge.

BUTLER, H (2004). « What do you call a lesbian with long fingers? The development of lesbian and dyke pornography » dans WILLIAMS, L. (2004). *Porn studies*. Durham, Duke University Press.

BUTLER, J. (1982). « Lesbian S & M : the politics of dis-illusion » dans LINDEN, R. R. (1982). *Against sadomasochism: a radical feminist analysis*. East Palo Alto, Calif, Frog in the Well.

BUTLER, J. (2006) [1990]. *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris, La Découverte.

BUTLER, J. (2009) [1993]. *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris, Amsterdam.

CASE, S-E. (1988). « Towards a Butch-Femme Aesthetic » dans *Discourse*. Vol. 11, No. 1, BODY // MASQUERADE (Automne-Hiver 1988-89), pp. 55-73.

CHARE, N et WILLIS, I. (2016). « Introduction: Trans-: Across/Beyond » dans *Parallax*, Vol. 22, No.3, pp. 267-289.

CLARK, D. (1991). « Commodity Lesbianism » dans *Camera Obscura*, Janvier/Mai, pp. 181-201.

CONNELL, R. (2014 [1993]). *Masculinities*. Cambridge, Polity

COOK, P. (1982). « Masculinity in crisis? Tragedy and identification in Raging Bull », dans *Screen* Vol. 23, N. 3-4, pp. 39-46.

COOPER, E. (2006 [1986]). *The sexual perspective: homosexuality and art in the last 100 years in the West*. Londres, Routledge.

CROMWELL, J. (1999). *Transmen and FTMs identities, bodies, genders, and sexualities*. Urbana, University of Illinois Press.

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

CVETKOVICH, A. (2003). *An archive of feelings: trauma, sexuality, and lesbian public cultures*, Durham et Londres, Duke University Press.

DE LAURETIS, T. (1990). « Sexual Difference and Lesbian Representation », dans *Reframing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore et London : John Hopkins University Press.

DAVIS, M. et KENNEDY LAPOVSKY, E. (1990). « Oral history and the study of sexuality in lesbian community » dans *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New York : Penguin Books.

EDELMAN, Lee (2004). *No future: Queer theory and the death drive*, Durham : Duke University Press.

ELLIOTT, B., & WALLACE, J.-A. (1994). *Women artists and writers: modernist (im)positionings*. Londres, Routledge.

FEINBERG, L. (1993). *Stone butch blues: a novel*. Ithaca, N.Y., Firebrand Books.

FREUD, S., STRACHEY, J., & ZILBOORG, G. (1961) [1920]. *Beyond the pleasure principle*. New York, Norton.

GALT, R. (2009). « Pretty: Film Theory, Aesthetics, and the History of the Troublesome Image » dans *Camera Obscura* 71, Vol. 24, No. 2, Duke University Press.

GARB, T. (2007). *The painted face: portraits of women in France, 1814-1914*. New Haven, Yale University Press.

GOGH, V. V., & LEEUW, R. D. (1996). *The letters of Vincent van Gogh*. Londres, Allen Lane, Penguin Press.

GOPINATH, G. (2005). *Impossible desires: queer diasporas and South Asian public cultures*. Durham, Duke University Press.

GOULD, G et PYLE, W. (1896). *Anomalies and Curiosities of Medicine*. Whitefish, MT.

GURALNIK, O. (2013). "Being and Having an Identity: Catherine Opie". *Studies in Gender and Sexuality*, Vol. 14, No. 3, pp. 239-244.

HAMMOND, H. (2000). *Lesbian Art in America. A Contemporary History*, New York : Rizzoli International Publications

HALBERSTAM, J. J. (1997). « The art of gender: bathrooms, butches and the aesthetics of female masculinity » dans SPECTOR, N., & BLESSING, J. (2006). *Rose is a Rose is a Rose: gender performance in photography*. New York, Guggenheim Museum.

HALBERSTAM, J. J. (1998). *Female Masculinity*, Durham and London : Duke University Press.

HALBERSTAM, J. J. (2005). *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York, New York University Press.

HALBERSTAM, J. J. (2011). *The queer art of failure*. Durham, Duke University Press.

HALBERSTAM, J. J. (2013). « Queer faces: photography and subcultural lives » dans MIRZOEFF, N. (2013). *The visual culture reader*. London, Routledge.

HALL, J. R. (1990). *The well of loneliness*. New York, Anchor Books.

HANSBURY G. (2005). « The Middle Men: An Introduction to the Transmasculine Identities » dans *Studies in Gender and Sexuality*, Vol. 6, No. 3, pp. 241-264, The Analytic Press.

HARRIS, B. (1977) « What We Mean to Say: Notes Toward Defining the Nature of Lesbian, Literature » dans *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, No 3, Automne 1977.

HART, L. (1998). *Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism*. Columbia University Press, New York.

HAUSMAN, B. (1995). *Changing Sex: Transsexualism, Technology, and the Idea of Gender*. Durham, N.C., Duke University Press.

HAVELOCK, E. (2009). « Sexual Inversion in Women » dans *Studies in the Psychology of Sex*. Vol. 2 : Sexual Inversion, 3ème ed., 195-263. Philadelphia : F.A. Davis Company.

HENRY, G. W. (1948). *Sex variants: a study of homosexual patterns*. New York, P.B. Hoeber, Inc.

JAMIESON, D. (2007). « Marketing Androgyny: The Evolution of the Backstreet Boys », dans *Popular Music*, Vol. 26, No. 2, p. 245-258.

JEFFREYS, S. (1994). *The lesbian heresy: a feminist perspective on the lesbian sexual revolution*. London, Women's Press.

KOENIG, S. (2003). « Walk Like a Man » dans *Journal of Homosexuality*, Vol. 43, No. 3-4, pp. 145-159.

LATIMER, T. T. (2005). *Women together/women apart: portraits of lesbian Paris*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press.

LEE, S. (1996). « Lesbian artist? » dans *Lesbian and Gay Sexualities in Visual Cultures*, HORNE Peter and LEWIS Reina, Londres et New York : Routledge.

LINDEMANN, D. J. (2012). *Dominatrix: gender, eroticism, and control in the dungeon*. Chicago, Univ. of Chicago Press.

LORD, C. (1998). « Looking for my Museum » dans BRIGHT Deborah. *The Passionate Camera. Photography and Bodies of Desire*, London et New York : Routledge.

LORDE, A. (2007 [1984]). « The uses of Anger: Women Responding to Racism » dans *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press.

LOVE, H. (2007). *Feeling backward: loss and the politics of queer history*. Cambridge, Mass, Harvard University Press.

MAHUZIER, B. (2001). « Rodin's Sapphic Designs » dans *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 7. N. 3, pp. 401-415, Durham, Duke University Press.

MAIORANO, S. (2015). *Représentation du Sadomasochisme Lesbien en Art Contemporain : Genres et Sexualités Féministes Queer dans les œuvres des Artistes Del LaGrace Volcano, Catherine Opie et Tejal Shah*. Mémoire de Maitrise présenté à l'Université du Québec à Montréal.

MANI, L. (1989). « Contentious Traditions: The Debate on *Sati* in Colonial India » dans *Recasting women: essays in colonial history*. New Delhi, Zubaan.

MARKS, L. U. (2007 [1999]). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham, Duke University Press.

MERCER, K. (2003). « Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary » dans FUSCO, C. *Only skin deep: changing visions of the American self*, New York, Abrams.

MERCER, K. (2006). *Welcome to the jungle: new positions in black cultural studies*. New York, Routledge.

MORAGA, C. (1983). *Loving in the War Years*, Boston, South End Press

MOSBY, T. (1913). *Causes and Cures of Crime*. St. Louis, Mosby.

MULVEY, Laura (2009) [1975]. « Visual Pleasure and Narrative Cinema » dans *Visual and other pleasures*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, England : Palgrave Macmillan.

MUSÉE RODIN (PARIS). (2014). Mapplethorpe, Rodin. Arles, Actes Sud.

MUSSER, A. J. (2014). *Sensational flesh: race, power, and masochism*. New York, New York University Press.

NEAD, L. (1992). *The female nude: art, obscenity, and sexuality*. Londres, Routledge.

NEEDHAM, G. (2014). « Bringing out the Gimp: Fashioning the SM Imaginary ». *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*, Vol. 18, No. 2, pp. 149-168.

NEWMAHR, S. (2011). *Playing on the edge: sadomasochism, risk, and intimacy*. Bloomington, Indiana University Press.

NEWTHON, E (1972). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago, University of Chicago Press.

NICHOLLS, M. D. (2004). *Scorsese's men: melancholia and the mob*. North Melbourne, Vic, Pluto Press.

NOBLE, J. B. (2014). *Masculinities Without Men?: Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*. Vancouver, UBC Press.

OPIE, C., BLESSING, J., TROTMAN, N., & FERGUSON, R. (2008). *Catherine Opie: American photographer*. New York, N.Y., Guggenheim Museum.

OPIE, C. (2008). « Conversation » dans GETSY, D. J. (2016). *Queer*. London, Whitechapel Gallery.

PARKER, R., & POLLOCK, G. (1981). *Old mistresses: women, art, and ideology*. New York, Pantheon Books.

PETERSON, M. (2005). « Raging Bull and the Idea of Performance ». HAYES, K. J. *Martin Scorsese's Raging Bull*. Cambridge, Cambridge University Press.

POLLOCK, G. (2003). « The Grace of Time: narrativity, sexuality and a visual encounter in the Virtual Feminist Museum » dans *Art History*. Vol. 26, No. 2 April 2003 pp. 174–213, Oxford, Blackwell Publishing

POLLOCK, G. (2006). *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. London, Routledge.

PRECIADO, B. (2014). *Testo Junkie: sexe, drogue et biopolitique : essai*. Paris, J'ai lu.

PROSSER, J. (1998). *Second skins: the body narratives of transsexuality*. New York, Columbia University Press.

PROUST, M. et COMPAGNON, A. (1922). *Sodome et Gomorrhe. À la Recherche du temps perdu*. Paris. Gallimard.

RAND, E. (1990). « Women and Other Women: One Feminist Focus for Art History » dans *Art Journal*, Vol. 50, No. 2, Feminist Art Criticism (Été, 1991), pp. 29-34.

RENOIR, J. (1981). *Pierre-Auguste Renoir, mon père*. Paris, Gallimard.

RUBIN, G. (1992). « Of Catamites and Kings: Reflections on Butch Gender, and Boundaries » dans *The Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*, NESTLE Joan, Boston : Alyson Publications.

RUBIN, G., & MESLI, R. (2010 [1984]). « Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité » dans *Surveiller et jouir: anthropologie politique du sexe*. EPEL, Paris.

SAKETOPOULOU, A. (2013). « Catherine Opie: American Photographer, American Pervert » dans *Studies in Gender and Sexuality*, Vol. 14, No. 3, pp. 245-252.

ST-GELAIS, T. (2012). « Représentation et Engagement en Histoire de l'Art » dans *Pratique de l'Histoire de l'Art à l'UQAM*, Automne 2012, pp. 120-125.

SALAMON, G. (2010). *Assuming a body: transgender and rhetorics of materiality*. New York, Columbia University Press.

SALAMON, G. (2016). « The Meontology of Masculinity : Notes on Castration Elation » dans *Parallax* n. 23 Vol 3, pp. 312-322.

SANGARI, K., & VAID, S. (2003). *Recasting women: essays in colonial history*. New Delhi, Zubaan.

SCARRY, E. (1988). *The body in pain*. Oxford University Press, New York, Oxford.

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

SEITLER, D. (2004). « Queer Physiognomies; Or, How Many Ways Can We Do the History of Sexuality? » dans *Criticism*, Vol. 46, No 1, Hiver 2004, pp. 71-102.

SEITLER, D. (2014). « Making Sexuality Sensible: Tammy Rae Carland's and Catherine Opie's Queer Aesthetic Forms » dans BROWN, E. H., & PHU, T. (2014). *Feeling photography*. Durham, Duke University Press.

SHOWALTER, E. (1990). *Sexual anarchy: gender and culture at the fin de siècle*. New York, N.Y., U.S.A., Viking.

SHRODER, M. Z. (1961). *Icarus: the image of the artist in French romanticism*. Cambridge, Harvard University Press.

SMYTH, C. (1996). *Damn fine art by new lesbian artists*, London : Cassell.

SNIDER, S. (2010). *Envisioning Bodily Difference: Refiguring Fat and Lesbian subjects in Contemporary Art and Visual Culture 1968 – 2009*. Thèse de doctorat présentée à University of Southern California.

SOLANAS, V. (1970). *S.C.U.M. Manifesto*, New York : Olympia Press. Dans HALBERSTAM, Judith (1998). *Female Masculinity*, Durham and London : Duke University Press.

SONTAG, S., & BLANCHARD, P. (2008). *Sur la photographie. Oeuvres Complètes / Susan Sontag*. Paris, C. Bourgois.

SURKAN, K. (2003). « Drag Kings in the New Wave ». *Journal of Homosexuality*, Vol. 43, No. 3-4, pp. 161-186.

TAGG, J. (2007). *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Basingstoke, Palgrave Mac Millan.

TERRY, J. (1994). « Teorizing Deviant History » dans SHAPIRO, A.-L. (1994). *Feminists revision history*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press.

TOMASULO, F. (1999). « Raging Bully: Postmodern Violence and Masculinity in RAGING BULL » dans Sharrett (1999). *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit, Wayne State University Press.

PROUST, M., & COMPAGNON, A. (1989). *Sodome et Gomorrhe. À La Recherche Du Temps Perdu*. Paris, Gallimard.

RENOIR, J. (1981). *Pierre-Auguste Renoir, mon père*. Paris, Gallimard.

VOLCANO, D. L. (1991). *Love Bites. Photographs by Della Grace*. London, Aubrey Walter.

VOLCANO, D. L. (1993). « Xenomorphisis » dans *New Formations*, Vol. 19, pp. 125-130.

VOLCANO, D. L. (1999). « On Being a Jenny Saville Painting » dans *Jenny Saville: Territories*, 24-35 pp. New York, Gagorian Gallery

VOLCANO, D. L. (2001). *Sublime mutations*. Tübingen, Konkursbuch-Verl. Gehrke

VOLCANO, D. L. (2010). « Hermstory » dans JONES, A. (2010). *The feminism and visual culture reader*. London, Routledge

WALSH, M. (2013). *Art and psychoanalysis*. Londres, New York, I.B.Tauris.

WEISS, M. D. (2011). *Techniques of pleasure: BDSM and the circuits of sexuality*. Durham, Duke University Press.

## Références électroniques

AHMED, S. (2015). « You Are Oppressing Us! », *feministkilljoys* [en ligne], accessible au <https://feministkilljoys.com/2015/02/15/you-are-oppressing-us/>. Page consultée le 3 février 2017.

AHMED, S. (2017). « Smile! », *feministkilljoys* [en ligne], accessible au <https://feministkilljoys.com/2017/02/02/smile/>. Page consultée le 15 février 2017.

AYERZA, J. et LEBOWITZ, C. (2006). « Catherine Opie : Cathy Lebowitz interviews Josefina Ayerza », *Lacanian Ink* [en ligne], accessible au <http://www.lacan.com/lacinkXXVII9.htm>. Page consultée le 7 juin 2017.

MOOS, J. (2013). « Boy Bands, Drag Kings, and the Performance of (Queer) Masculinities » dans *Transposition* [En ligne], accessible au <http://transposition.revues.org/325>. Page consultée le 2 Novembre 2016.

SAVALI, K. W. (2017). « The Radical Uses of Anger: All White Women Aren't the Enemy, but White Supremacy Always Is », *The Root* [en ligne], accessible au <http://www.theroot.com/the-radical-uses-of-anger-all-white-women-are-not-the-1791727529>. Page consultée le 15 février 2017.

WEBB, S. (2016). « The World of Queers, Tomboys and Crossdressers », *Nailed* [en ligne], accessible au <http://nailedmagazine.com/art/artist-feature-sadie-lee/>. Page consultée le 10 juillet 2017.

## Autres

AGUILAR, L., STONE, M., STERNAD, J., & RETTER, Y. (2008). *Laura Aguilar: life, the body, her perspective*. [Los Angeles], UCLA Chicano Studies Research Center.

## FIGURES



Figure 1 : Sadie Lee, *Miss Marisa Carnesky The Female Oddity*, 2001, Huile sur toile.



Figure 2 : Romaine Brooks, *Una, Lady Troubridge*, 1924

Huile sur toile, 127.3 x 76.4 cm, Smithsonian American Art Museum, Cadeau de l'artiste.



Figure 3 : Tamara de Lempicka, *My Portrait (Self-Portrait in the Green Bugatti)*, 1929

Huile sur panneau, 35 cm × 27 cm, Collection privée, Suisse



Figure 4 : Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866

Huile sur toile, 135 x 200 cm, Le Petit Palais, Paris

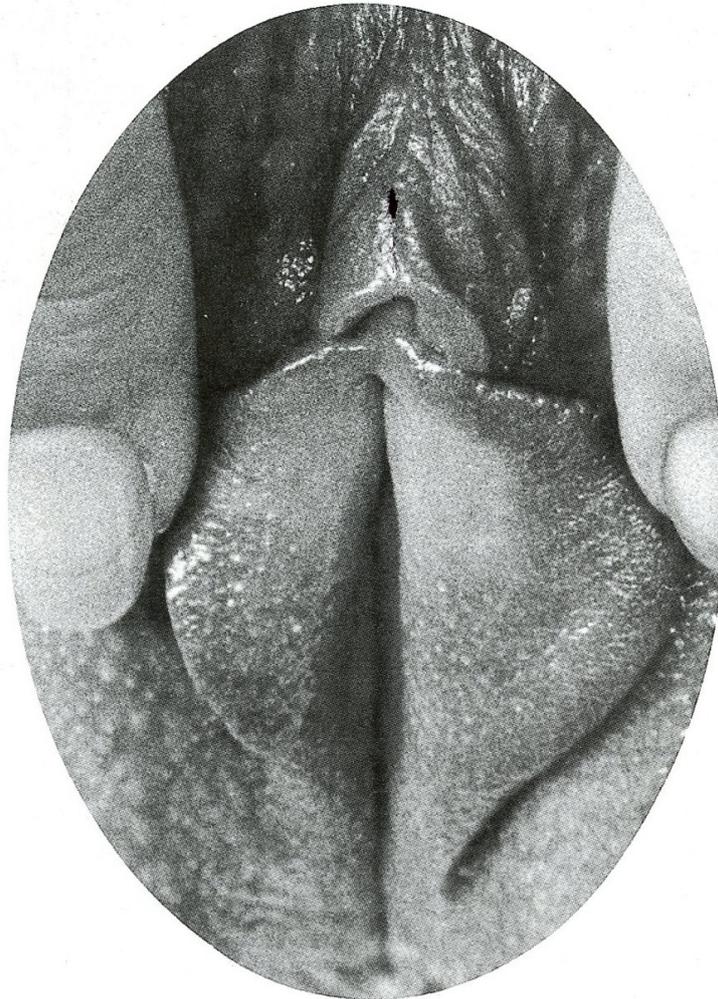


Figure 5 : Tee A. Corinne, Jeanne, 1975

Tirage argentique sur gélatine, 12,7 x 10,2 cm



Figure 6 : Jane Marcus, *Aidan*, 2006

Tirage noir et blanc, publié dans l'ouvrage *Transfigurations*



Figure 7 : Jane Marcus, *Aidan*, 2006

Tirage noir et blanc, publié dans l'ouvrage *Transfigurations*



Figure 8 : Jane Marcus, *Aidan*, 2006

Tirage noir et blanc, publié dans l'ouvrage *Transfigurations*



Figure 9 : Jenny Saville, Matrix, 1999

Huile sur toile, 214 x 304.7 cm, Collection privée



Figure 1.1 : Sadie Lee, *La Butch en Chemise*, 1992

Huile sur toile, 150 x 120 cm, Collection Privée

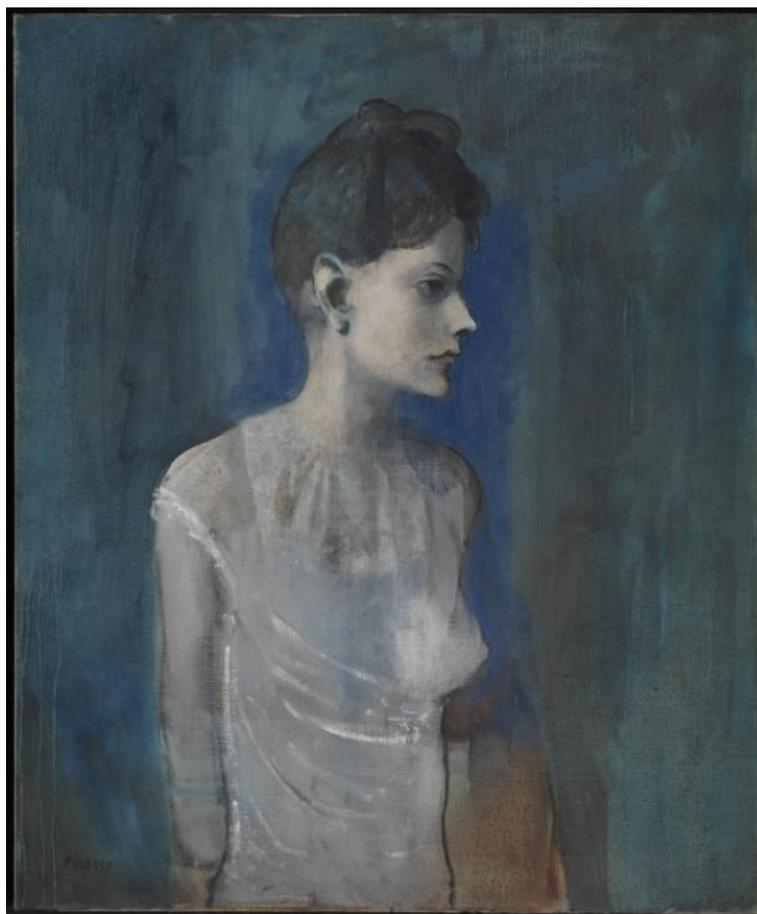


Figure 1.2 : Pablo Picasso, *Jeune femme en chemise*, c. 1905

Huile sur toile, 72,7 x 60 cm, Tate, Londres

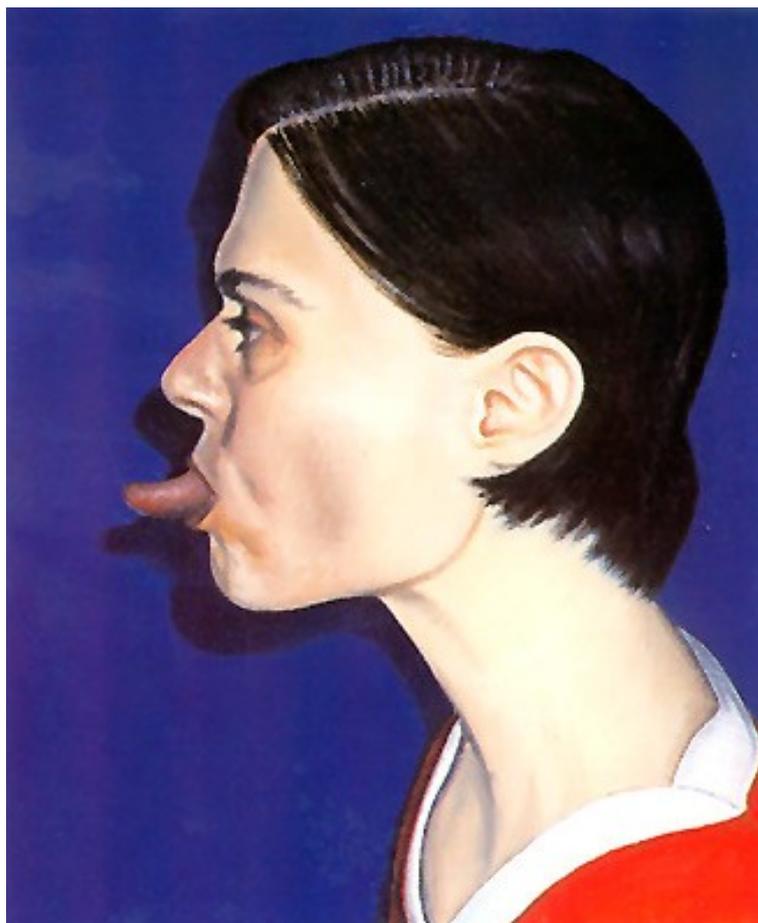


Figure 1.3 : Sadie Lee, *Hard On*, 1996

Huile sur toile, 40 x 25cm, Collection privée



Figure 1.4 : Sadie Lee, *Erect*, 1992

Huile sur toile, 92 x 64cm, Collection de l'artiste.



Figure 1.5 : Sadie Lee, *Venus Envy*, 1994

Huile sur toile, 155 x 122cm, Pour vente



Figure 1.6 : Sadie Lee, *Giant*, 2001

Huile sur toile, Dimension inconnue, Collection privée.

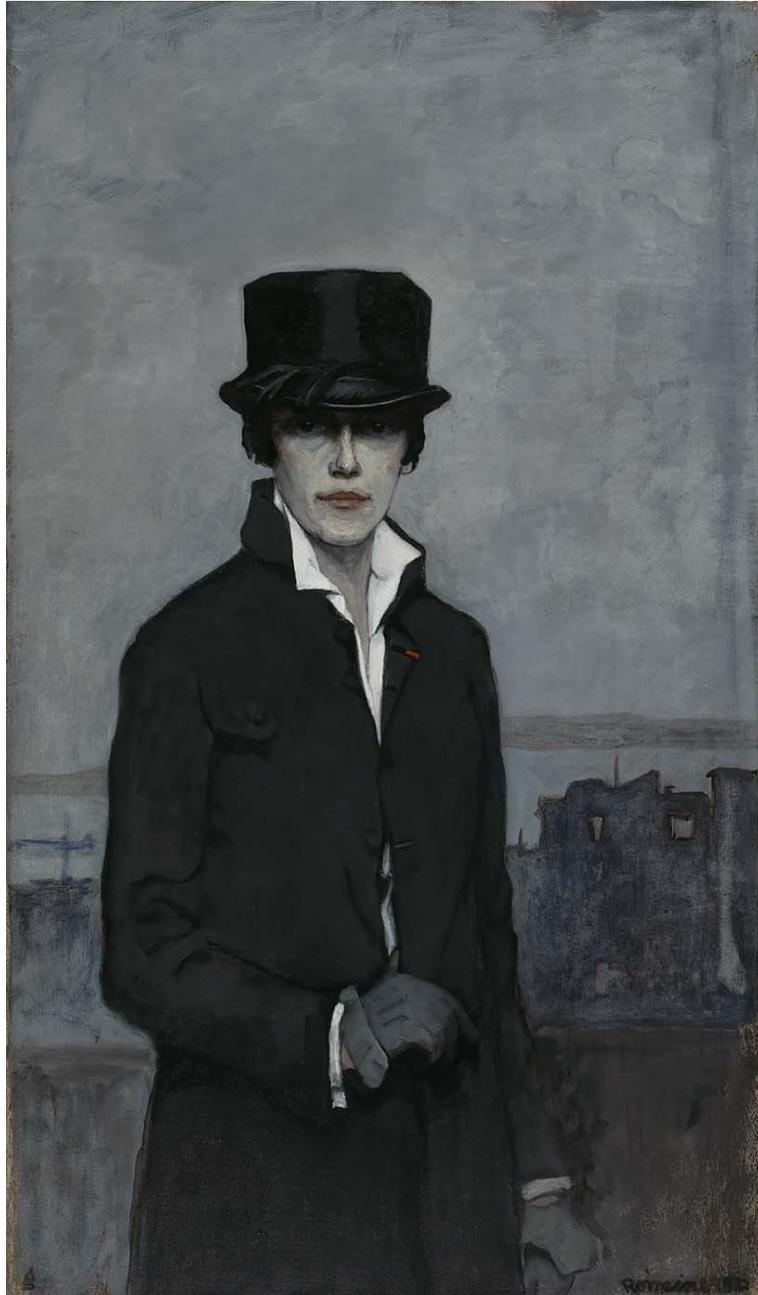


Figure 1.7 : Romaine Brooks, Self Portrait, 1923

Huile sur toile, 117.5 x 68.3 cm, Smithsonian American Art Museum, Cadeau de l'artiste.



Figure 1.8 : Romaine Brooks, *Peter (A Young English Girl)*, 1923-24

Huile sur toile, 91.9 x 62.3 cm, Smithsonian American Art Museum, Cadeau de l'artiste.



Figure 1.9 : Romaine Brooks, *Ida Rubinstein*, 1917

Huile sur toile, 119.1 x 94.0 cm, Smithsonian American Art Museum, Cadeau de l'artiste.

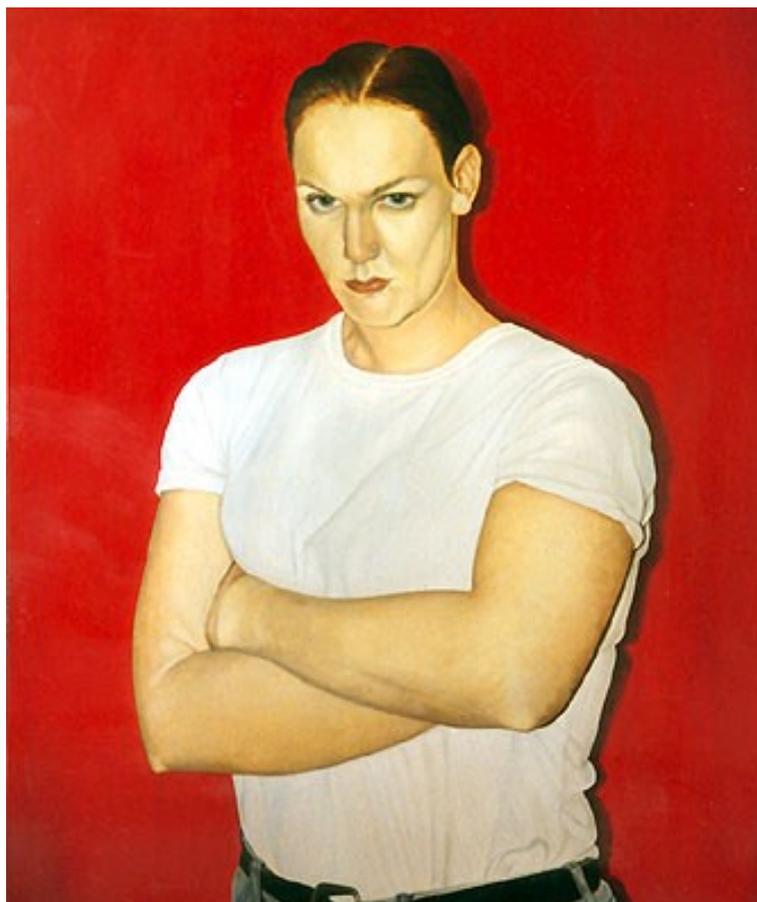


Figure 1.10 : Sadie Lee, *Raging Bull*, 1992

Huile sur toile, 150 x 120 cm, Collection privée.



Figure 1.11 : Marlon Brando dans un portrait promotionnel pour *Un Tramway nommé Désir* (1951).

Photo Hulton Archive / Getty Images

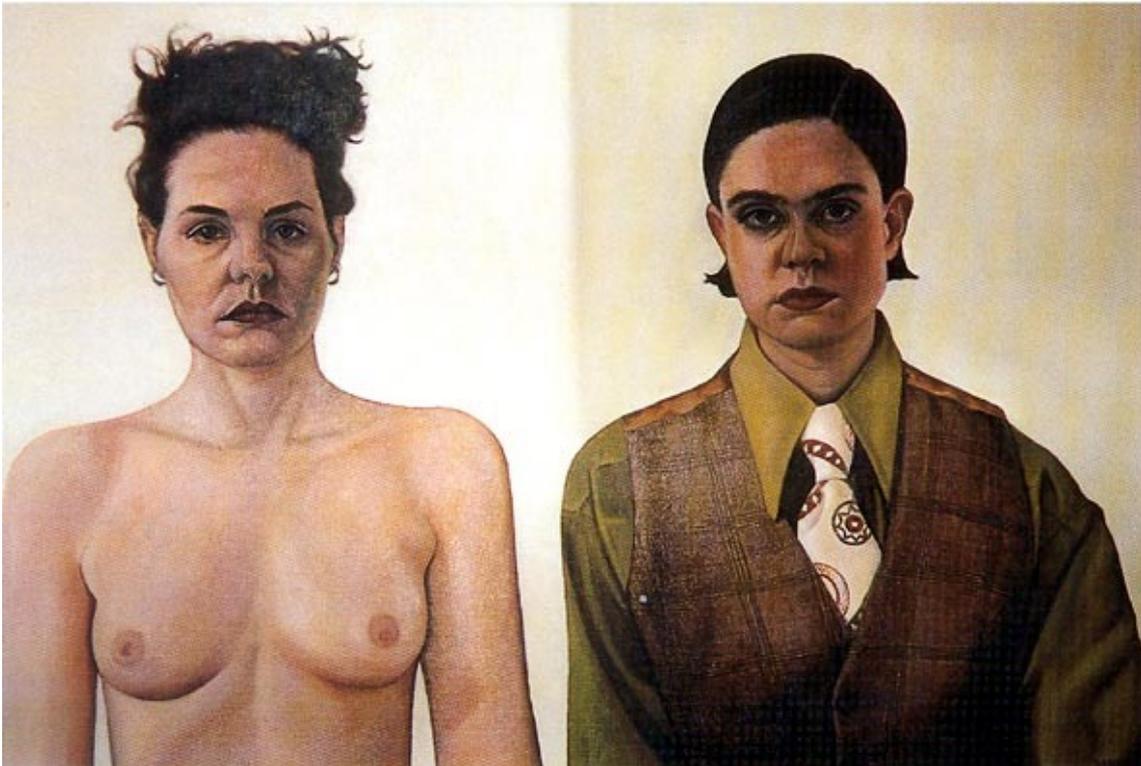


Figure 1.12 : Sadie Lee, *Cross-Dressers*, 1996

Huile sur toile, 76 x 51 cm, Pour vente.

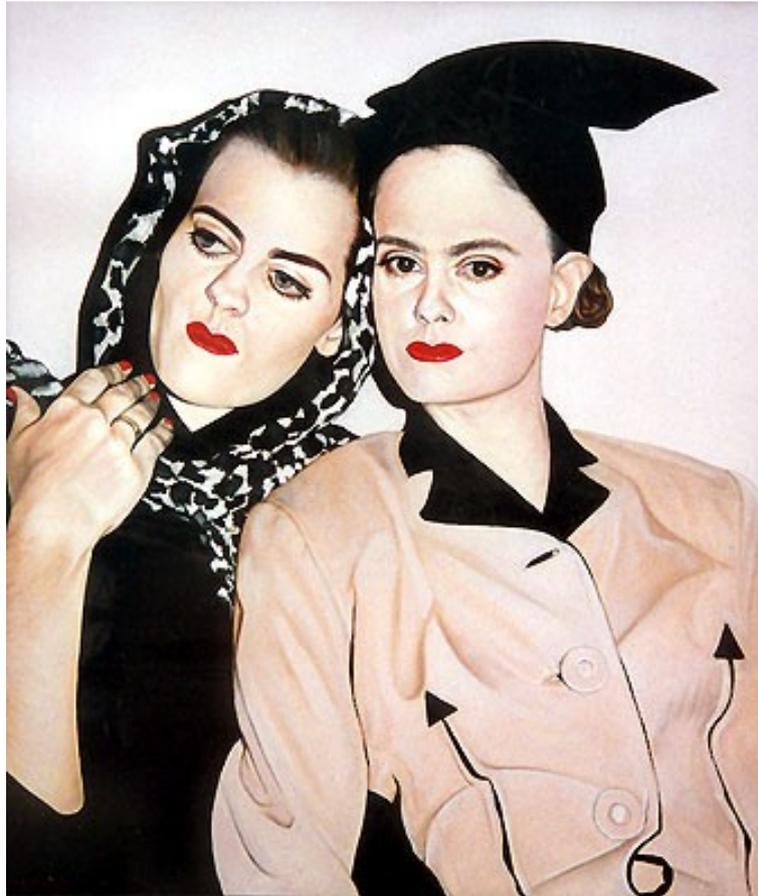


Figure 1.13 : Sadie Lee, *Lavender*, 1992

Huile sur toile, 80 x 62cm, Pour vente.



Figure 1.14 : Sadie Lee, *Skin*, 1994

Huile sur toile, 155 x 122cm, Pour vente.

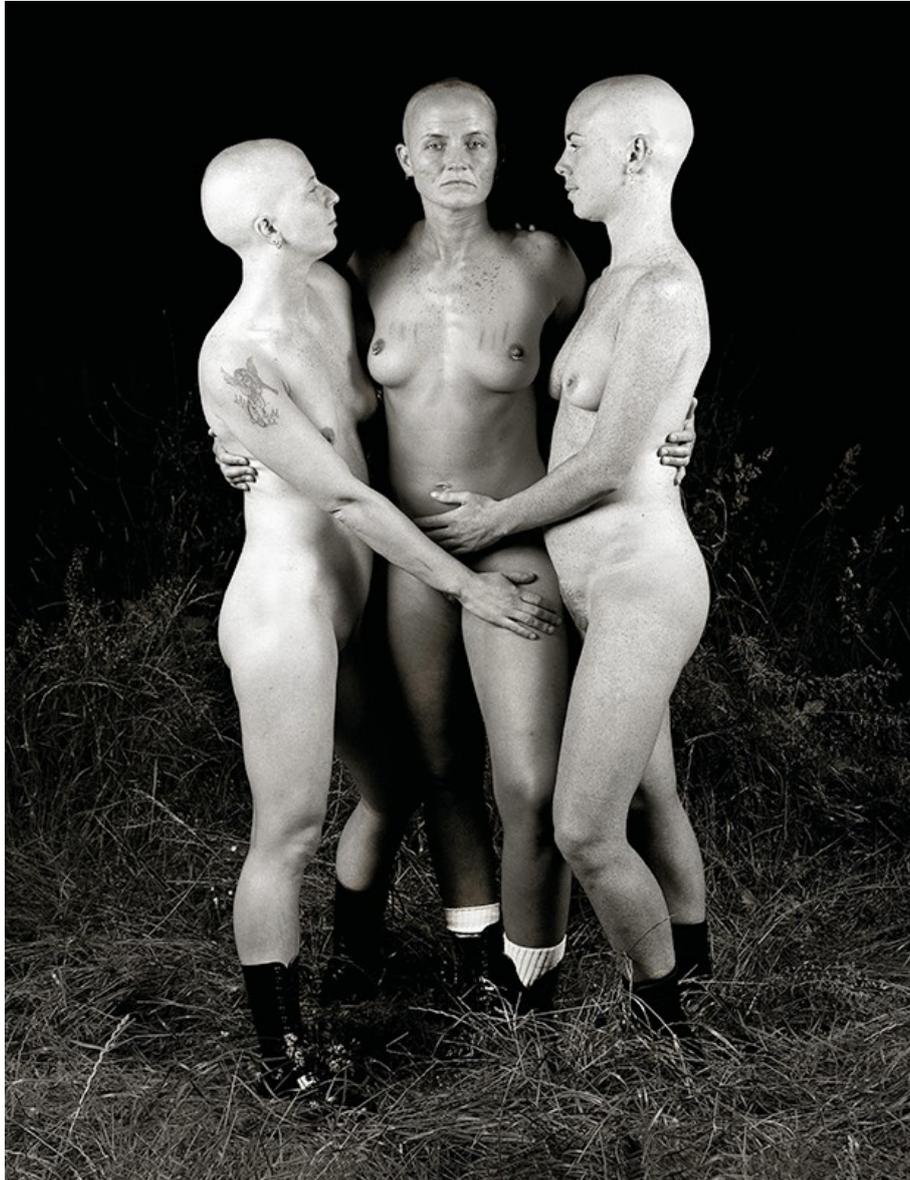


Figure 2.1 : Del LaGrace Volcano, *The 3 Graces*, 1992, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm



Figure 2.2 : Antonio Canova, *The Three Graces*, 1814-1817, Marbre sculpté, Hauteur : 173 cm, largeur : 97.2 cm base, profondeur : 57 cm base, poids : 825 kg, V&A Museum, Londres.



Figure 2.3 : Antonio Canova, *The Three Graces*, 1814-1817, Marbre sculpté, Hauteur : 173 cm, largeur : 97.2 cm base, profondeur : 57 cm base, poids : 825 kg, V&A Museum, Londres, détails.



Figure 2.4 : Antonio Canova, *The Three Graces*, 1814-1817, Marbre sculpté, Hauteur : 173 cm, largeur : 97.2 cm base, profondeur : 57 cm base, poids : 825 kg, V&A Museum, Londres, detail.



Figure 2.5 : Del LaGrace Volcano, *Triad*, 1992, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre.



Figure 2.6 : Del LaGrace Volcano, *Cyclops*, 1991, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres.

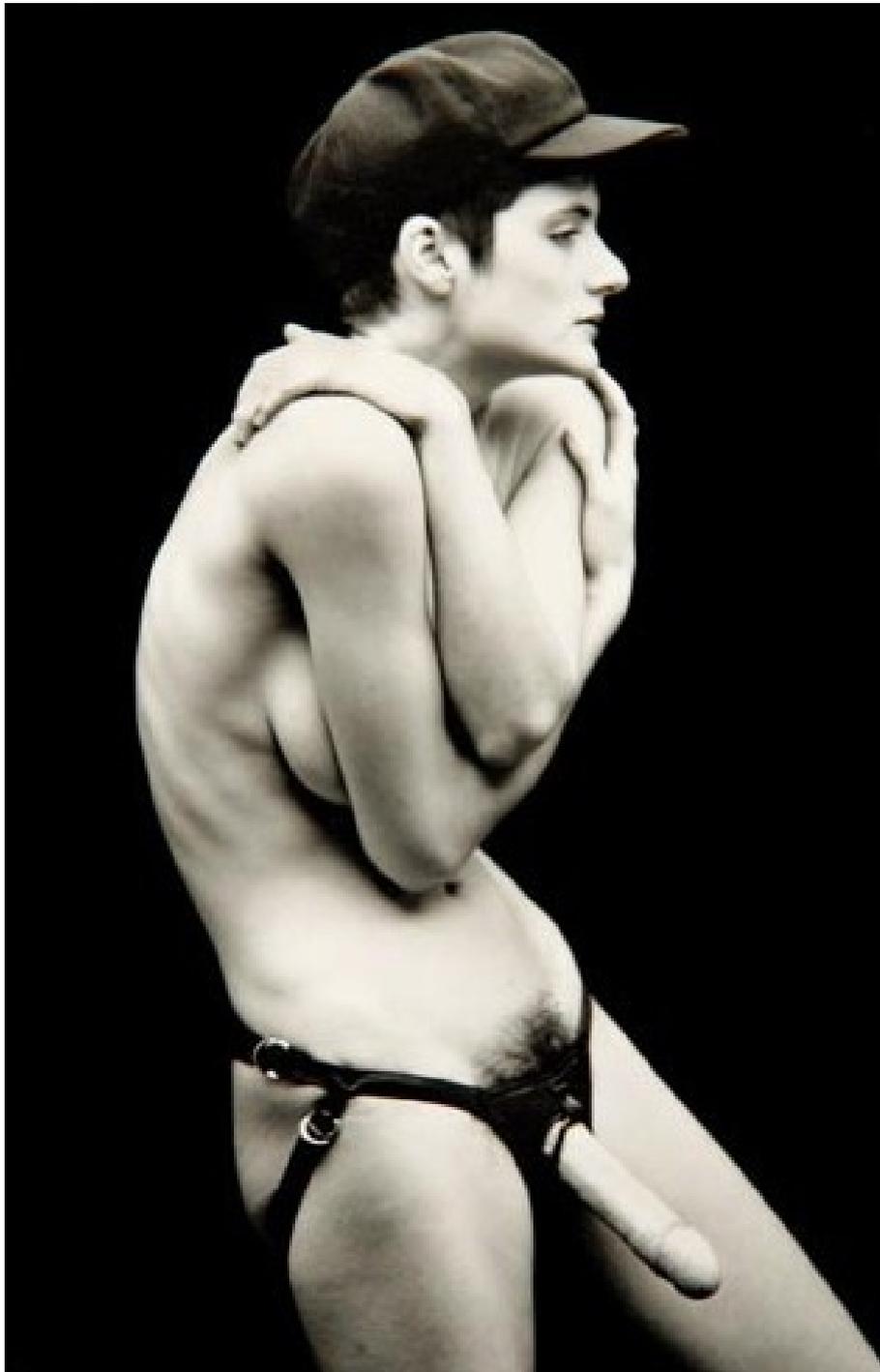


Figure 2.7 : Del LaGrace Volcano, *Penis Envy*, 1991, Tirage noir et blanc, Fine Art Giglee, 30,5 x 41 cm, Londres.



Figure 2.8 : Robert Mapplethorpe, *Derrick Cross*, 1983, Tirage noir et blanc argentique sur gélatine, 38 x 38 cm, ClampArt Gallery, New York.



Figure 2.9 : Del LaGrace Volcano, *Be My Bitch*, 1988, Love Bites.

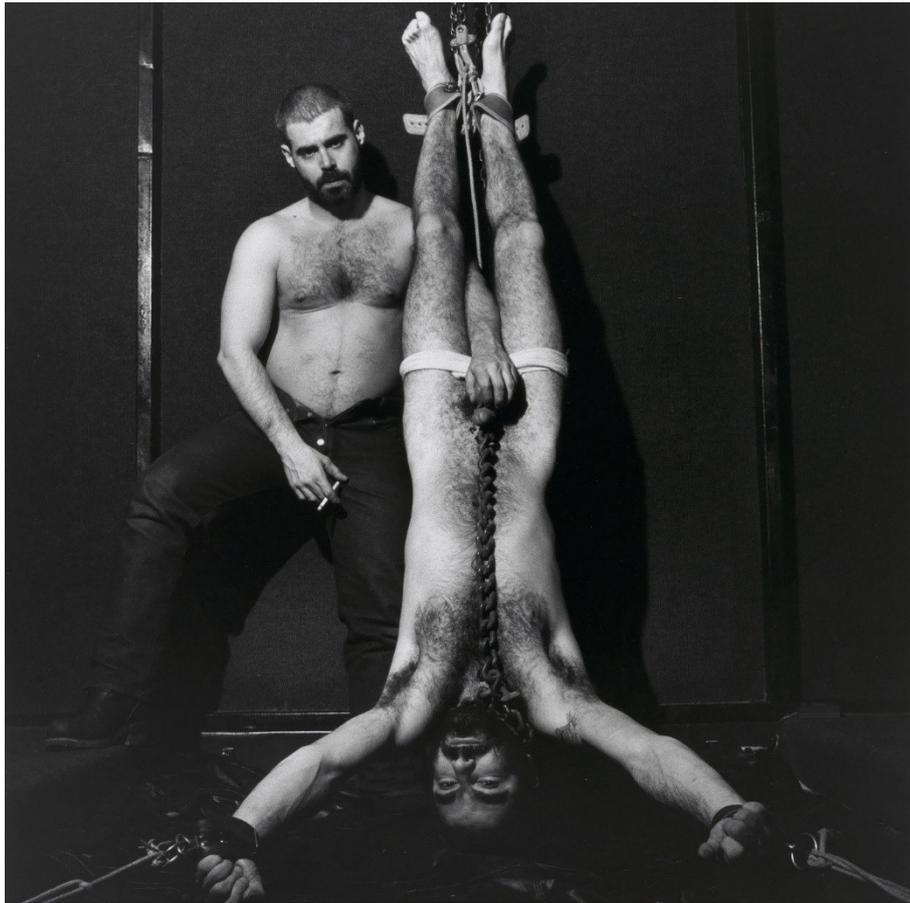


Figure 2.10 : Robert Mapplethorpe, *Dominick and Elliot*, 1979, Tirage noir et blanc argentique sur gélatine, 35.4 x 35.6 cm, MoMA, New York.



Figure 2.11 : Robert Mapplethorpe, *Hooded Man*, 1980, Tirage noir et blanc argentique sur gélatine, 44.93 × 35.56 cm, LACMA, Los Angeles.



Figure 2.12 : Del LaGrace Volcano, *Del Boy*, 2000, Tirage noir et blanc, Fine art giclee, 40.6 x 51 cm, Londres.

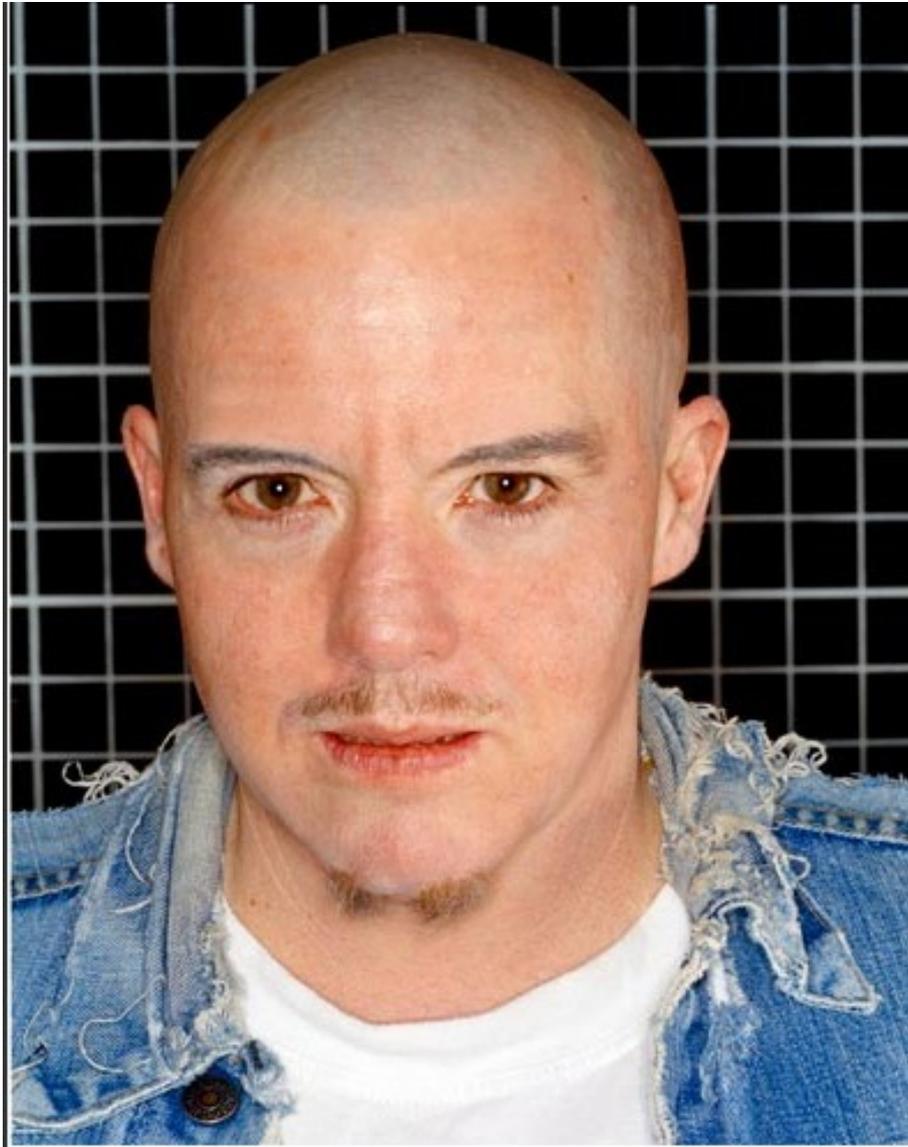


Figure 2.13 : Del LaGrace Volcano, *Del Boy Skin*, 2000, Tirage couleur, Fine art giclee, 40.6 x 51 cm, Londres.



Figure 2.14 : Del LaGrace Volcano, *Daddy Del*, 2000, Tirage noir et blanc, Fine art giclee, 40.6 x 51 cm, Londres.



Figure 2.15 : Del La Grace Volcano, *Trans Cock*, 1996, Tirage en noir et blanc, numérique, 35,5 x 28 cm.



Figure 2.16 : Del LaGrace Volcano, *Jax Back*, 1991, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres.



Figure 2.17 : Del LaGrace Volcano, *Jack Revealed*, 1991, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres.



Figure 2.18 : Del LaGrace Volcano, *Jax Back II*, 1991, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre, 52 x 61 cm, Londres.



Figure 3.1 : Catherine Opie, *Angela Scheirl*, 1993, Tirage chromogène, 51 x 40,6 cm.  
Collection d'Adam Nathanson.



Figure 3.2 : Catherine Opie, *Bo*, 1994, Tirage chromogène, 152,4 x 76,2 cm. Collection de la famille Marc et Livia Straus.



Figure 3.3 : Hans Holbein, *Mary Wotton, Lady Guildford*, 1527, Peinture à l'huile et or sur chêne, 81.6 x 66.4 cm, Met Museum, New York.



Figure 3.4 : August Sander, *Gymnasiast*, 1926, Tirage argentique noir et blanc sur gélatine, 24 × 13.4 cm, Archive d'August Sander, Cologne.



Figure 3.5 : Del LaGrace Volcano, *Gestate*, 1992, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre.

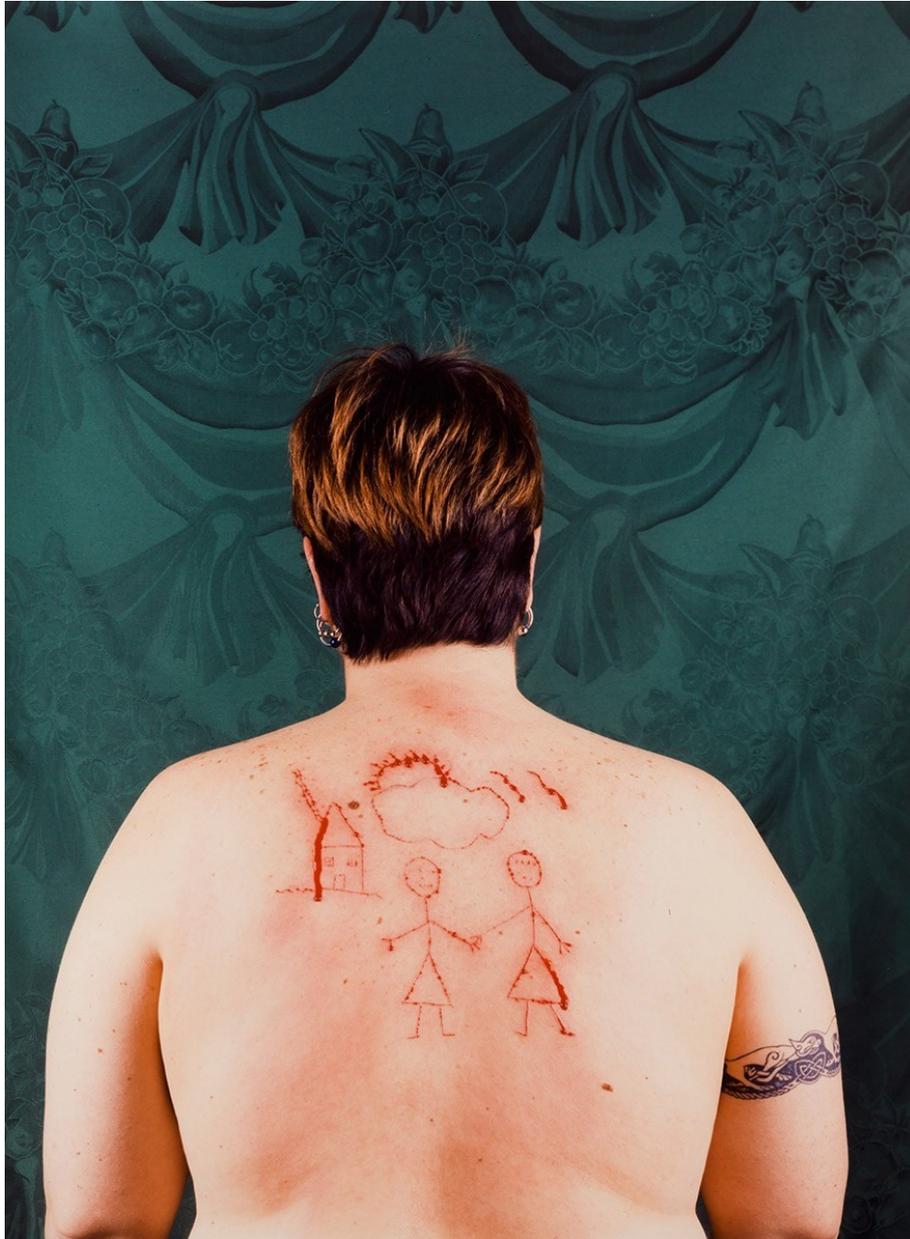


Figure 3.6 : Catherine Opie, *Self Portrait/Cutting*, 1993, Tirage chromogène, 152,4 x 76,2 cm,  
Whitney Museum of American Art, New York.



Figure 3.7 : Catherine Opie, *House #3 (Beverly Hills)*, 1995, Tirage chromogène, 152,4 x 127 cm, Collection de Gregory R. Miller, New York.



Figure 3.8 : Catherine Opie, *House #12 (Beverly Hills)*, 1995, Tirage chromogène, 152,4 x 127 cm, Collection de Gregory R. Miller, New York.



Figure 3.9 : Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert*, 1993, Tirage chromogène, 152,4 x 76,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Figure 3.10 : Catherine Opie, *Self-Portrait/Nursing*, 2004, Tirage chromogène, 152,4 x 81,3 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

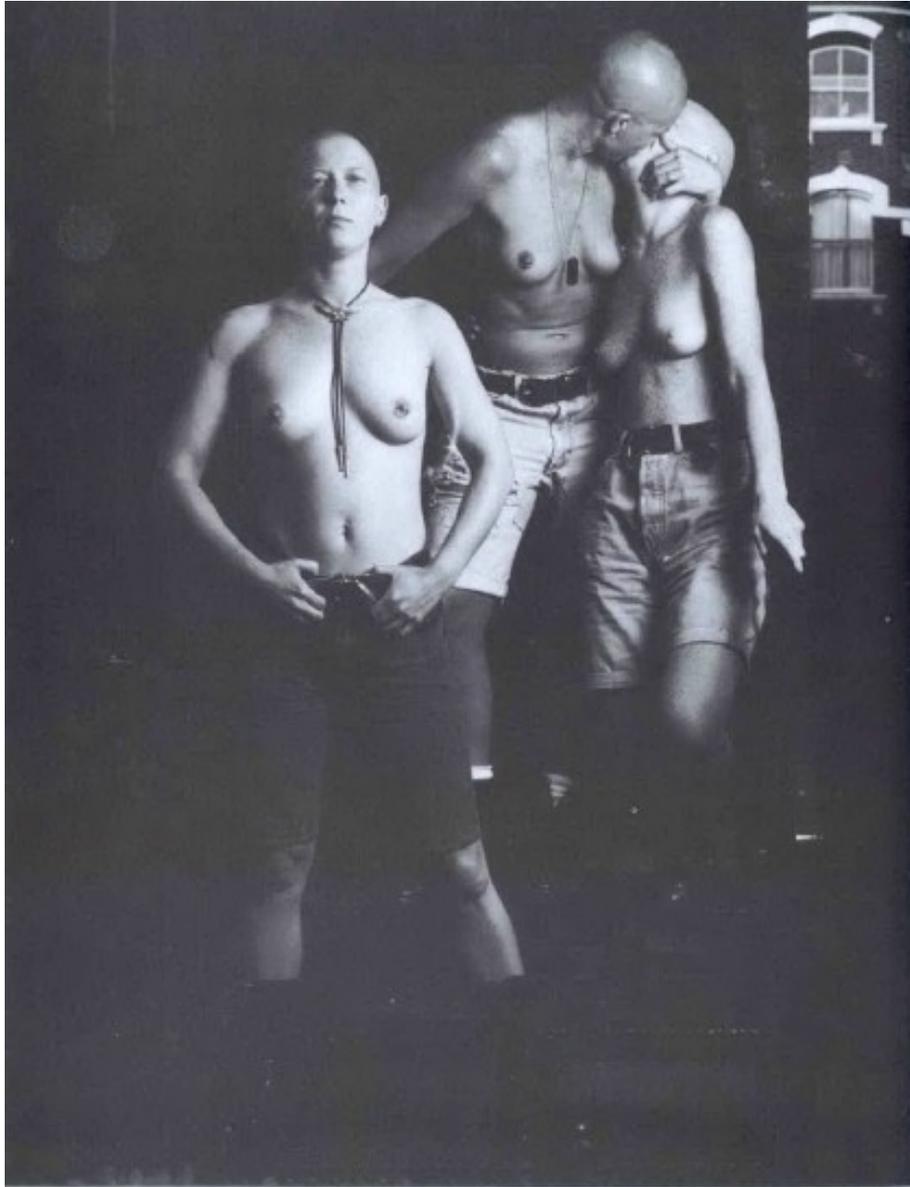


Figure 3.11 : Del LaGrace Volcano, *The Gatekeeper*, 1992, Tirage noir et blanc,  
Chlorobromure à base de fibre.

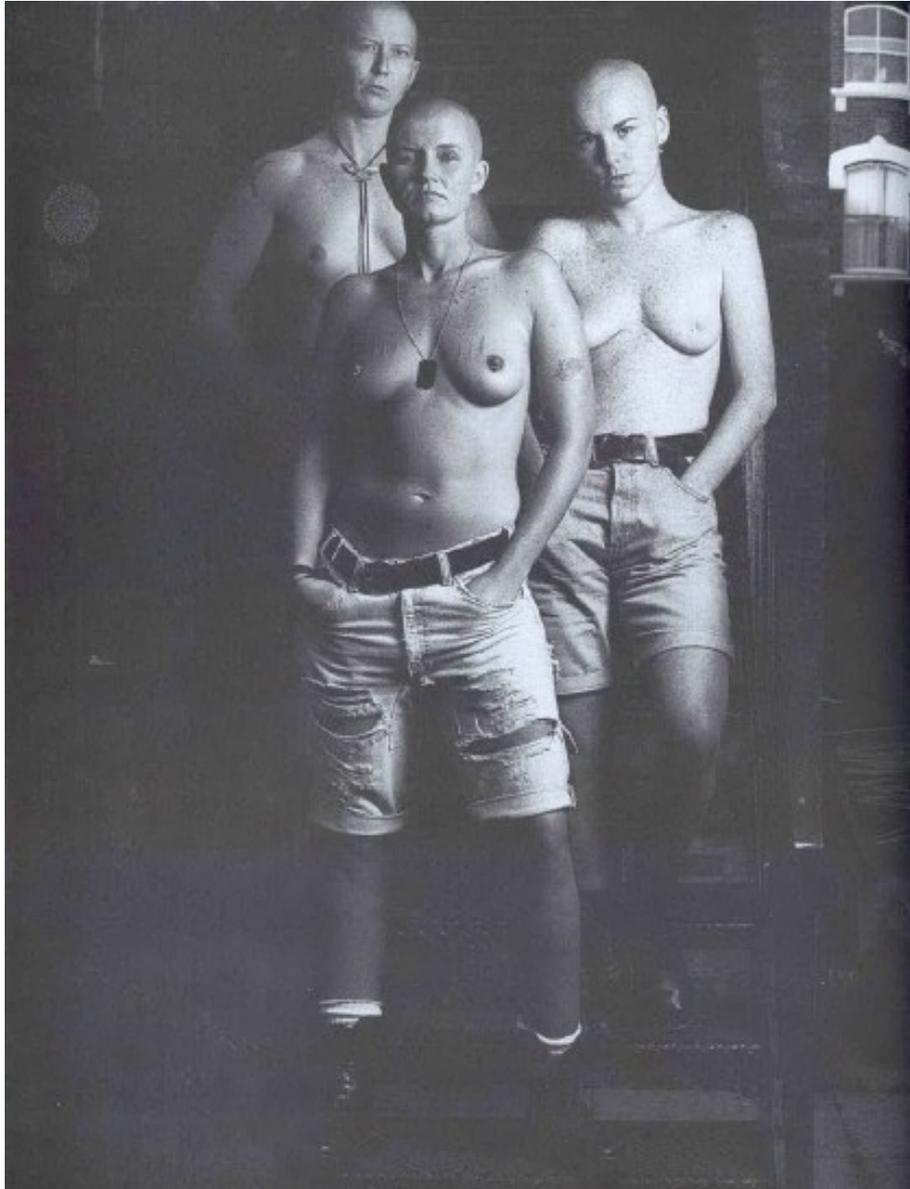


Figure 3.12 : Del LaGrace Volcano, *Three Butches*, 1992, Tirage noir et blanc, Chlorobromure à base de fibre.



Figure 3.13 : Catherine Opie, *Dyke*, 1993, Tirage chromogène, 152,4 x 76,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Figure 10 : Cassils et Robin Black, *Pin Up 2*, 2011, 27,9 x 43,2 cm, Zine *Lady Face Man Body*.



Figure 11 : Cassils, *Disfigured Image: Anatomically Correct*, 2013, Collage: photo papier, marqueur, gouache, rasoir, gravure à l'eau-forte, 27,9 x 43,2 cm.



Figure 12 : Cassils, *Disfigured Image: Cut Up: Comments From Huffington Post Article*, 2013, Collage: photo papier, marqueur, gouache, rasoir, gravure à l'eau-forte, 27,9 x 43,2 cm.



Figure 13 : Cassils, *Disfigured Image: The Resilient 20%*, 2013, Collage: photo papier, marqueur, gouache, rasoir, gravure à l'eau-forte, 27,9 x 43,2 cm.